

ВІДГУК

офіційного опонента дисертації

Рукомойнікова Валентина Олександровича

**СПЕЦИФІКА РОБОТИ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ
ПІАНІСТА В ПРОЦЕСІ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

**(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО СОЛО
XIX–XX СТОЛІТЬ)** на здобуття наукового ступеня доктор
філософії за спеціальністю **025 «Музичне мистецтво»**

галузі знань **02 «Культура і мистецтво»**

Для останніх десятиліть вітчизняної науки вивчення виконавської інтерпретації композиторської творчості як самостійного предмету дослідження стало саме по собі вельми симптоматичним. Ця широка і розгалужена тематика набула академічного статусу, у її розробці встановлені визнані авторитети, її викладають як дисципліну у вишах, їй присвячені численні музикознавчі конференції. Проте чи можна вважати, що існуючий стан наукової думки про виконавство задовольняє зацікавлену цією проблематикою спільноту? Напевне, не зовсім. І про це свідчить як неупинне примноження пов'язаних із виконавством проблемних зон, що утворило самостійну строкату галузь музичної науки - «виконавське музикознавство», так і самий обсяг досліджень, що швидко зростає. На цьому тлі поява дисертаційної праці Валентина Олександровича Рукомойнікова сприймається цілком очікувано, адже сприяє розширенню актуального плацдарму науки про музичну інтерпретацію. Проте обраний дисертантом проблемний ракурс висвітлення інтерпретаційних процесів у фортепіанному виконавстві відчутно загострює ситуацію з теоретичним моделюванням цієї сфери музичної практики. Те, що зазвичай виключалося із поля уявлень про творчий характер виконавської інтерпретації і лишалося на розсуд педагогам-методистам, а саме - питання виконавського апарату піаніста, вперше було осмислене як умова розв'язання творчих, суто інтерпретаційних завдань.

Зазвичай вважалося недоречним, коли мова заходила про “мистецтво фортепіанної гри”, “розбиратися у складних анатомо-фізіологічних процесах” (Г.Г. Нейгауз), які забезпечують цю гру. У музично-герменевтичному дискурсі технічне оснащення виконавця також було присутнє імпліцитно. “Виконавський апарат”, налаштування якого потребує титанічної праці, ніби виносився за дужки, існуючи у наукових розвідках про інтерпретацію під порогом теоретичного пізнання. Піаніст-інтерпретатор як суб'єкт інтерпретаторської діяльності *a priori*, поставав як ідеалізована

фігура з достатнім ресурсом, щоб реалізовувати власні виконавські концепції. Натомість “лексикон таємних знань” про піанізм, тобто природу і функціонування виконавського апарату піаніста, специфіку його ефективного застосування у концертній практиці, завжди примножувався на різного рода майстер-класах, приватних уроках, відкритих заняттях, інтерв'ю, дописах на форумах, де акценти дещо змінені і увага концентрується на завданнях перформативної успішності. (Цей альтернативний ракурс осмислення виконавства представлений у дисертаційному дослідженні Т. Веркіної “Актуальне інтонування як виконавська проблема” 2008).

У своїй дисертації Валентин Олександрович Рукомойніков долає існуючі упередження і вдало включає “безпосередність рухової активності” виконавця у поле пізнання інтерпретації композиторського задуму. Дисертантом обирається шлях наукової рефлексії над досвідом інтерпретації класико-романтичного репертуару та музики ХХ століття, в тому числі української фортепіанної спадщини Б. Лятошинського і М. Скорика. Дисертант не просто зосереджується на специфіці функціонування тих самих “недоречних” “анатоμο-фізіологічних процесів”), але й переконливо обґрунтовує їх генеративну функцію у формуванні виконавського прочитання твору. Спираючись на працю угорського педагога Йозефа Гата, яка з 1954 року багато разів перевидавалася різними мовами світу, дисертант детально розкриває м'язову роботу піаніста, яка “постійно корелюється розумінням, що відтворюється у кінцевій інтерпретаційній версії” (с. 35). У дисертації неодноразово наголошується важливість для розвитку піаніста “вивчання своєї фізіології та розуміння, що можна робити, а що ні...” (с. 41). У підрозділі 1.2. це проілюстровано на прикладі порівняння аплікатури у редакціях Етюда Ф. Шопена, запропонованих Я. Падеревським, Б. Шольцем і А. Корто. До творчості польського композитора-романтика дисертант ще повернеться у третьому розділі, аналізуючи “варіантність можливих рухів” в інтерпретації Прелюдії № 16, де відображається їх вплив на формування образної драматургії при створенні виконавської версії (с. 128). Поруч представлена модель засвоєння другої частини Сонати ор. 13 № 8 Л. ван Бетховена як поле вибору серед множини “варіантів балансу різних фактурних ліній” (с. 129). Детальний опис механізмів м'язових рухів дозволяє наочно продемонструвати роботу піаністичного апарату, який постає не як знеособлена “техніка”, а як дієвий прояв психосоматики людини, налаштованої на творчий інтерпретаційний акт.

Виконавський апарат, за В. Рукомойніковим, “посередник між інструментом і виконавцем” (с. 90), не може називатися просто

“руховим апаратом”, оскільки виступає як такий, що реалізує свій потенціал водночас у динаміці і статиці. Розуміння цього природного механізму в утворенні “живого руху” потребувало розлогих медико-анатомічних коментарів, викладених у підрозділі 1.2. Точно не зайвими сприймалися ілюстрації структури кістково-м’язової системи з поясненнями принципів її роботи, які у викладацькій практиці прийнято визначати на рівні метафор, зазвичай доволі далеких від змісту твору. Спрямовуючи уяву виконавця до відповідних чуттєвих і жестових рефлексів, викладачі традиційно вдаються до аналогій, наприклад, грати ніби “бігти”, “солити траву” (для виконання швидкого пасажу), або імітувати “дотик до гарячої пательні” (штрих) тощо. Зрозуміло, що такі яскраві образи, що апелюють до побутового досвіду, дають свій результат і фіксують у свідомості корисні навички, але мало наближають до розуміння реального механізму ефективного руху, створюючи не завжди відповідний асоціативний шар. Так, наприклад, у спогадах відомого харківського музиканта Віталія Маргуліса є чудова сцена, коли він у дитинстві, будучи в евакуації під час Другої світової війни, працював на віялці. Там треба було крутити велике колесо. *“Робота була нескладною, - згадує В. Маргуліс, - але через десять-п’ятнадцять хвилин рука починала втомлюватися і боліти, як у поганих піаністів. Приходилося самому створювати техніку: не нажимати на ручку вгору і вниз м’язами руки, а вагою тіла нажимати тільки вниз. Наверх колесо йшло по інерції, точно як при виконанні октав у Полонезі ля-бемоль мажор Шопена”* (“Паралипоменон”, с. 37). Цей доволі яскравий образ добре передає потрібний “паттерн руху”, та спираючись на дослідження Валентина Олександровича, можна переконатися, що так спрацьовує не тільки конкретний “технічний прийом”, тут реалізований головний принцип дії всього м’язового апарату: *“в роботі окремого руху все одно бере участь не один, а група м’язів”* і дія (“розтягнення”) одного м’яза завжди врівноважується протидією (“разтягненням”) іншого, “контрфорсного” м’яза, а виконавець має свідомо контролювати баланс зусиль. Дієвість такого пояснення доводиться на конкретному прикладі октавних стрибків у “Мефістовальсі” Ф. Ліста, без екзотичних метафор просто і буквально пояснюється, як складний виконавський прийом доводиться до рефлексу (с. 93).

Валентин Олександрович Рукомойніков переконаний, що композитори навіть у надскладних творах завжди дбають про “відпочинок” виконавця - *“треба тільки знайти ці міста”* (с. 99). Це доводиться на прикладі фіналу Фантазії - сонати “Після читання Данте”, етюд “Завірюха” Ф.Ліста, в яких розглянуті завдання

виконавського апарату у процесі звуковидобування. Ретельно описаний дисертантом “анатоμο-фізіологічний театр” піаністичної роботи суттєво не змінює *“раціональні принципи фортепіанної техніки”*, викладені, скажімо, у відомих працях А. Корто (позиція 155 у Списку використаних джерел), К. А. Мартінсена (169), але дозволяє знайти додаткові об’єктивні аргументи для підтвердження емпірики перевірених часом традицій. Добре обґрунтований та послідовно проведений у дисертації оригінальний методологічний підхід до вивчення нотного тексту можна вважати науковим внеском здобувача у вітчизняну теорію фортепіанного виконавства. На прикладі аналізу фрагментів фортепіанної музики М. Равеля і Дж. Гершвіна, Ф. Бузона і А. Казелли, Л. Деллапікколи, Ф. Шмітта, Ш. Алькана, Д. Мійо, Л. Яначека, Д. Лігеті дисертанту вдалося продемонструвати специфіку роботи виконавського апарату піаніста у різних жанрово-стильових та фактурних умовах, підтвердивши аксіому: *“розуміння авторської думки композитора полегшує вкладання у руки піаніста фактури”* (с. 42).

Особливо вартий уваги підрозділ 3.2 дисертації, який присвячений “зоровому” сприйняттю фактури, що задає “модус ускладнення”, налаштовуючи виконавський апарат на певний режим роботи (“гра без ускладнень”, “позірна складність”, “справжня складність”). Цей вихід у царину психології виконавця врівноважуються практичними порадами щодо підтримання належної фізичної форми піаніста, яка потребує окремої *“фізичної підготовки без інструмента”*. Серед різних видів фізичних тренувань рекомендуються плавання, різновиди йоги (можливо, варто додати хореографію і скретчинг “растяжку”?). Не залишені без уваги і професійні патології піаніста-виконавця, які призводять до порушення нормального функціонування виконавського апарату. І спричиняються ці ускладнення та хвороби не через те, що піаніст “поганий” (як писав вже згаданий В. Маргуліс), а через поверховість та необізнаність у ставленні до власного тіла, ігнорування симптомів, плекання фобій, міфологічних уявлень, які продовжують місцями циркулювати у *“піаністичному суспільстві”* (с.43).

Дисертаційний текст загалом справляє позитивне враження. Охайний, точний і логічно складений, ясний та термінологічно коректний, він не викликає зауважень. Дисертант добре обізнаний у сучасних дослідженнях за темою і вдало розвиває оригінальний погляд О. Жаркова на виконавську інтерпретацію як на *спосіб мовлення* у системі мистецької комунікації.

Питання, які хотілось би запропонувати для дискусії, мають уточнюючий характер і привертають увагу до деяких аспектів теми, які виходять за межі поставлених завдань, втім мають для

усвідомлення специфіки роботи виконавського апарату піаніста певне значення.

1. Хоч у виносці на сторінці 47, дисертант і попереджає про те, що “в даній роботі робота м’язів ніг не розглядається”, оскільки “цей аспект потребує окремої дослідницької уваги”, все ж він не залишає без уваги важливу функцію ніг при грі на роялі, наголошуючи на тому, що “все тіло виконавця є одним єдиним цілим, зібраним і сконцентрованим механізмом”, в якому ноги “працюють... в режимі утримувачів, як фундамент у будівлі” (с.48). Конкретизуючи питання фундаментальної опори виконавського апарату, хотілось би з’ясувати: яку роль виконують ікроножні м’язи у реалізації динаміки *fortissimo* (у піаністів нижче середнього росту)?

2. Протягом довгого еволюційного розвитку у людини реакція на стрес активує м’язи-згиначі, це давній еволюційний механізм, природний інстинкт (про це йдеться у дисертації, зокрема, на с. 51). Як нейтралізувати гіпертонус м’язів-згиначів у стресових умовах концертного виконання?

3. На сайті “Товариства вчителів техніки Александера” вказано, що ці заняття вчать правильно «“використовувати себе” у будь-якій ситуації». Наскільки можуть скорегувати вроджені дані піаніста технічні вправи (в тому числі метод австралійського актора Ф.М. Александера, що розробив методику роботи з тілом, спрямовану на позбавлення неефективних патернів руху, або популярні вправи випускника Паризької консерваторії Шарля Луї Ганона, що обіцяв всім, хто візьметься за нескінченне повторення цих вправ, “спритність, незалежність, силу та ідеальну рівність пальцям та легкість зап’ястку”)? Чи допомагають концертному піаністу ефективно “використовувати себе” у процесі виконавської інтерпретації такого роду технічні вправи? Чи це тільки “прокачка” м’язових груп? Чи відомі Вам експериментально доведені переваги таких занять? Ми вимушено визнаємо, ніби чим більше працювати - це, значить, краще грати, але спитаймо у досвідчених тренерів: “Якщо Ви хочете перемогти у змаганнях, чи варто конче виснажувати команду?” Відповідь, думаю, буде однозначною.

4. Нарешті, чарівне слово “алертність” - добре відоме танцівникам і спортсменам. Яке значення має для академічного піаніста цей стан “готовності” до дії? Це лише психологічна настанова чи особливий режим існування виконавського апарату також? У чому може бути його специфіка для піаніста? Чи можна назвати алертною “правильну посадку”, про яку йдеться, зокрема, у підрозділі 1.2. (с. 77 - 85). Цей стан має бути однаковим перед виконанням будь-якої музики чи змінюється залежно від її характеру, тривалості тощо?

Поставлені питання ні в якій мірі не впливають на загальну високу оцінку теоретичного та практичного значення отриманих наукових результатів, викладених на сторінках дисертації **“Специфіка роботи виконавського апарату піаніста в процесі музичної інтерпретації (на прикладі творів для фортепіано соло XIX - XX століть)”**. Зазначу, що за темою дисертації було опубліковано три статті одноосібного авторства у наукових фахових виданнях, внесених до списку МОН України. Немає сумніву у тому, що подана до захисту праця є оригінальним, самостійним, завершеним науковим дослідженням, що за всіма параметрами відповідає чинним кваліфікаційним вимогам МОН України. У підсумку ризикну додати, що смілива інноваційність даної дисертації не останньою чергою обумовлена внутрішньою мотивацією постановки проблеми, яка зосереджена, насамперед, на обґрунтуванні самої можливості *такого* дослідження виконавського апарату піаніста, що розглядається не, як зазвичай, окремо, у методичних посібниках, а у колі вирішення інтерпретаційних завдань. Наслідком постановки та розробки у такому ракурсі обраної проблематики стало оновлення теорії виконавської інтерпретації і, головне, відбулася певною мірою *десакралізація* самого феномену піанізма, який, перефразуючи відомий вислів, й досі у мистецькому середовищі постає як *“все те, про що говорять піаністи”*. Дисертаційна концепція здобувача пройшла достатню апробацію на наукових конференціях та у практичній роботі автора - **Рукомойнікова Валентина Олександровича**, який заслуговує на присудження наукового ступеня “доктор філософії” за спеціальністю 025 “Музичне мистецтво” у галузі знань 02 “Культура і мистецтво”.

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедрою історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. Котляревського

Ірина Драч