

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію Решетілова Богдана Юрійовича
«Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті: генезис,
еволюція, специфіка трактовки камерності» представлену до захисту на
здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю

025 – «Музичне мистецтво»

Актуальність дисертації п. Решетілова зумовлена не лише зверненням до ще невідомих або не досить відомих сторінок історії одного з «відгалужень» концертного жанру – рідко згадуваного в науковому дискурсі концерту для фортепіано зі струнним оркестром; не лише докладною аналітичною роботою з нотними композиторськими текстами, а в одному випадку навіть з прийняттям музики безпосередньо «з рук» композитора, прямим особистісним спілкуванням музикознавця з композитором – але й спробами розширити традиційні підходи до аналітичного розгляду композиторських опусів, досвіду музичної творчості у цілому, додаючи до них специфічно виконавські оцінки, які постають завдяки погляду «вглиб» – всередину музичної творчості з позиції інтерпретатора. Останнє, по-перше, є надзвичайно важливим саме для концертної форми музичного діяння, по-друге, робить неминучими певні перетворення завдань та границь музикознавчого тексту.

Разом з тим одразу на початку повинна відзначити, що об'єм представленого аналітичного дискурсу значно ширший від зазначеного в темі. Сприймаю це як цілком обґрунтовану авторську позицію, зумовлену потребою створення поглибленої хронології історії камерного фортепіанного концерту як історії еволюції його жанрової форми, тобто з боку власних структурно-семантичних показників «камерності» в її художньо-смысловому полі – її власної, досить незалежної «біографії» як визнаної самостійної галузі музичної творчості, виконавської і композиторської. Ця потреба задовольняється історичним ретроспективним шляхом, осучасненню якого, тобто залученню якого до потреб сучасної музикознавчої думки, сприяє

концепційно спрямоване вивчення дослідницьких праць, дотичних до дисертаційної теми. Таким чином, якщо враховувати, що до сукупності текстів, які презентують певну історичну добу буття поданого різновиду фортепіанного концерту, входять й нотні тексти, тобто прямі письмові свідчення еволюції даної жанрової форми, дисертант створює й аналітично поглиблену історіографічну аргументацію періодизації історії. Її особливістю можна вважати те, що автор дисертації намагається взяти до уваги не лише концерт, а й концертність в її ширшому тлумаченні – як таку текстово-стилістичну галузь творчості, що, породжуючись жанром концерту, переростає в визнану стильову парадигму цієї творчості, до того ж мотивованої перш за все виконавськими інтересами.

Цілком закономірно, отже, що до поля дослідження включаються й певні жанрові супутники – епіфеномени концерту, композиційні риси яких певним чином впливають й на структурні трансформації концерту; в усякому разі, концерт чутливо реагує на них. Таким чином виникає власне композиційно-стилістичне коло концертної творчості, звертання до якого дозволяє доводити художню вагомість цієї ділянки фортепіанного репертуару. П. Решетілов висвітлює численні і вельми різноманітні артефакти у процесі становлення та розвитку даного жанру, намагаючись представити вичерпний «звіт» про його долю у русі від віддаленої доби західноєвропейського бароко і класицизму до найближчого до нас сучасного етапу українського мистецтва.

Внаслідок детальних студій і узагальнень, зроблених на цій основі, жанровий різновид концерту для фортепіано зі струнним оркестром постає не просто як специфічна галузь інструментального концерту, сформована на перетині внутрішньої еволюції жанру та зовнішніх впливів суміжних жанрових чинників, а як самодостатній художній феномен зі своїм образно-смісловим тезаурусом – тобто відповідає тим самим еволюційним канонам, як і будь-який інший жанр, котрий неодмінно формується і розвивається відповідно до потреб даного історичного періоду, естетико-стильових

домінант і потреб суспільства. В цьому сенсі камерний фортепіанний концерт ще далеко не вичерпав свого потенціалу, оскільки залишився вельми поширеним у сучасній композиторській практиці. З огляду на постановку проблеми для поглиблених музикознавчих розважань п. Решетілов звертається в широкому компендіумі сучасної творчості (точніше, музики, написаної протягом другої половини XX ст., оскільки найновіший твір Є. Станковича виник на зламі тисячоліть у 2000 р.) твори, щодо яких можна згадати про згадане вище явище епіфеномену.

Адже лише Концерт для фортепіано зі струнним оркестром А. Шнітке являє собою серед трьох обраних зразків відносно «чистий» зразок жанру, і то витриманий в настільки полістилістичній манері, що про концертність можемо говорити доволі умовно. Натомість про тему з варіаціями «Чотири темпераменти» Пауля Гіндеміта сам дисертант цілком слушно пише на стор. 106, що «в інтерпретаційному просторі цей твір вже розташований на межі принаймні двох жанрів – балет і фортепіанний концерт», а уважно прослухавши цей твір, я б додала сюди елементи і варіаційної, а почасти навіть сюїтної форми.

Складні жанрові констеляції помітні і в Дев'ятій камерній симфонії Є. Ф. Станковича. Дуже доречно згадати тут визначення самого композитора з інтерв'ю, даного дисертантові, «...в творі це вилилося в такий жанр, в якому злиті воедино і концерт для фортепіано, і симфонія». І одразу після цього у притаманній видатному митцеві іронічній манері зауважує: «точне позначення жанрів, в принципі, взагалі стало умовним через... композиторсько-стилістичний «бардак», який відбувається в зв'язку з комунікацією» (стор. 233). Дозволила б собі, однак, процес, що його Євген Станкович назвав «бардаком», дефініювати дещо лагідніше: як процес тотальної дифузії різностильових і різножанрових елементів, що відображає гіперінформативний простір сучасного світу, але це лише принагідна гіпотеза.

Окрім аналітичних студій названих ключових творів, що містяться в трьох останніх із шести розділів дисертації, п. Решетілов у перших трьох розділах подає солідну теоретичну базу, що слугує йому для досягнення його наукової мети: це зокрема окреслення історичних передумов формування камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром та виявлення специфіки композиторського підходу до реалізації жанру камерного концерту у творчості провідних майстрів ХХ ст. Цілком слушно автор розглядає ряд дотичних проблем, що дозволяють йому вийти на обґрунтовані висновки щодо центральних об'єктів свого дослідження, тобто концертів Гіндеміта, Шнітке і Станковича. Вважаю в цьому напрямку вельми дотепним і доречним позірний парадокс, коли спочатку автор постулює «в концерті наступні риси: віртуозність (показ технічної майстерності виконавця на межі можливостей солюючого інструмента); великий обсяг твору, масштабність; протиставлення меншої кількості музикантів – більшій; змагання» (с. 35). А на завершення першого розділу, після розгляду історико-стильової еволюції жанру цілком слушно стверджує: «Отже, згідно з новою естетикою ХХ століття, так звана, «концертна віртуозність» та «масштабний підхід» відходять на другий план – вони можуть розглядатися вже як архаїзм, використання якого у певних випадках стає скоріше концептуальним засобом виразності. А отже, на сучасному етапі дані класичні визначення вже не працюють» (с. 59). Отже, таким чином дисертант увиразнює той складний і неоднозначний еволюційний процес, який пройшов жанр концерту.

До важливих проблем, що заторкуються в дисертації, віднесена і камернізація як самостійна тенденція, яка історично відіграла важливу роль у формуванні такого підвиду, як концерт для фортепіано зі струнним оркестром; також автор виявляє засади жанрової генеалогії камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром та окреслює функції струнного оркестру в діалозі з концертуючим фортепіано. У третьому розділі п. Решетілов коротко зупиняється на витоках камерного фортепіанного концерту, вказуючи передусім на фортепіанний квінтет як на первісний

прототип жанру в добу бароко та класицизму. Далі робить акцент на особливостях звучання і образно-сміслових векторах струнного оркестру в історичній ретроспективі, відтак аналізує ряд більш ранніх зразків жанру, зокрема ранньоромантичний Концерт для фортепіано зі струнним оркестром ля мінор Ф. Мендельсона, написаний ним у дванадцятирічному віці. Це дозволяє йому у підсумку екстраполювати результати на узагальнену жанрову модель концерту для фортепіано зі струнним оркестром та визначити типологічні ознаки камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром.

Дисертація демонструє добру теоретичну підготовку п. Решетілова, музикознавчі аналізи трьох творів композиторів ХХ ст., обрані ним для репрезентації його концепції, здійснені професійно і вдумливо. Обґрунтування канонів жанру камерного фортепіанного концерту не викликає заперечень і викладено послідовно й аргументовано.

Разом з тим природно, що наукова робота, присвячена доволі рідко обговорюваній в музикознавстві проблематиці, викликає низку запитань і уточнень, відповіді на які хотілося би почути від пана Решетілова в процесі захисту.

Перше. Чим був викликаний вибір творів для детальнішого аналізу, чому серед доволі об'ємного компендіуму зразків даного жанру в музиці ХХ ст. увагу дисертанта прикували саме ці три артефакти? Якщо цілком зрозумілий інтерес до Дев'ятої камерної симфонії Є Станковича, то, наприклад, із західноєвропейської музики є дуже цікавий програмний камерний фортепіанний концерт «Юний Аполлон» Бенджаміна Бріттена. Дуже важливим внеском у нове трактування жанру вважаю Третій фортепіанний концерт Мирослава Скорика (1998) з багатозначною англomовною програмою трьох частин «Prayer», «Dream», «Life», написаний у початковій версії саме для фортепіано з камерним оркестром і великим барабаном, що проте з'являється тільки в останній частині. Дисертант їх проігнорував і навіть не згадав у роботі.

В цьому ж ключі виникає наступне уточнююче питання: всі проаналізовані твори були написані в результаті замовлення, кожен з композиторів відзначав важливість виконавця, для якого писалась музика. Притому і Джордж Баланчин, який замовляв «Чотири темпераменти» П.Гіндеміту, і Володимир Крайнев, для якого писався Концерт А.Шнітке, і Богодар Которович, як керівник «Київських солістів», на інтерпретацію котрого спрямовувалась Дев'ята камерна симфонія Є. Станковича, чітко висловили своє побажання отримати від композиторів твір для фортепіано з оркестром, тобто наперед обумовили жанр твору. Тож в якій мірі художня особистість замовників – виконавців обумовила композиторську концепцію даних артефактів?

Третє питання торкається вибору юнацького концерту Фелікса Мендельсона-Бартольдї, який дисертант атестує як «перший зразок особливого різновиду камернізації жанру» в назві підрозділу 3.4. Проте концерт, написаний 12-річним вундеркіндом, виразно носить риси учнівства, і на думку більшості німецьких дослідників, наслідує інструментальну стилістику Й. Н. Гуммеля та К. М. фон Вебера. Тому викликає сумнів атестування цього твору як переломного в розвитку концертного жанру в романтичну епоху.

Четверте питання дещо виходить за межі проблематики дисертації, проте видається доволі закономірним і, можливо, наштовхне автора на подальші наукові пошуки: наскільки жанровий різновид концерту для фортепіано з камерним оркестром є унікальним, а наскільки можливо провести його паралелі з аналогічними зразками, призначеними для інших солюючих інструментів: скрипки, флейти чи труби?

Окрім запитань, які потребують висвітлення в процесі захисту, у опонента з'явилося і кілька зауважень, пов'язаних з обґрунтуванням основних концептуальних позицій та з коректністю викладу основного матеріалу.

Оглядаючи літературу з предмету, конче необхідним видавалось би врахувати широкий спектр англomовної та загалом іншомовної літератури з предмету, який постійно поповнюється новими розвідками. З тексту дисертації і, особливо, з додатку, де дисертант представив власну композиторську працю в обраному жанрі з англійським коментарем, можна зрозуміти, що він володіє англійською мовою. То чому ж не були враховані фундаментальні праці, видані у Великобританії та США, зокрема одне з класичних досліджень концерту: Michael Thomas Roeder. *A History of the Concerto* (перше видання в США 1994 р.), чи, наприклад, видану в Кембріджі в 2005 р. працю Simon P Keefe. *The Cambridge Companion to the Concerto*.

Не раз зустрічаються і мовні недоладності, які опонент спеціально не відзначала у ширшому переліку, але на одну з них все ж зверну увагу. На стор. 174 автор вказує, що «З фортепіанним квінтетом найбільш пересічною можна назвати Десяту камерну симфонію «Dictum II» Є. Ф. Станковича». Але пересічний – це малоцікавий, такий, який зустрічається на кожному кроці і не привертає уваги. Переконана, що дисертант мав на увазі дещо зовсім інше.

Проте підсумовуючи, повинна наголосити, що жодне із наведених вище запитань і зауважень не перекреслює значущості результатів дисертаційного дослідження та положень, що виносяться на захист, і не знижує наукового і практичного внеску здобувача. У цілому дисертаційна робота Б. Ю. Решетілова виконана на достатньому науково-теоретичному рівні. Підсумовуючи вищевказане, можна зробити висновок, що за актуальністю, методологічними підходами та методичним рівнем, обсягом проведених досліджень, теоретичним і науково-практичним значенням дисертаційна робота Б. Ю. Решетілова є самостійним, цілісним, завершеним науковим дослідженням. Дисертаційна робота демонструє наукову новизну, теоретичне та практичне значення, нові науково обґрунтовані теоретичні результати та вирішує актуальне завдання — дослідження феномену камерного концерту для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті.

Виходячи з викладеного вище, можна зробити загальний висновок, що дисертаційна робота на тему: «Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті: генезис, еволюція специфіка трактовки камерності» є значним внеском у розроблення сучасних проблем музикознавства та як за змістом, так і за оформленням відповідає вимогам п. 10 Порядку проведення експерименту з присудження ступеня доктора філософії, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України № 167 від 06 березня 2019 р., а її автор Решетілов Богдан Юрійович заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво».



Завідувач кафедри історії музики
Львівської національної музичної
академії імені М. В. Лисенка,
доктор мистецтвознавства професор
Л. О. Кияновська

17.05.2021

