

Відгук

офіційного опонента на дисертацію
ГОРОДЕЦЬКОГО АНТОНА ВІКТОРОВИЧА
«Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття:
виконавська практика та композиторська творчість»

представлену на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Українське музикознавство як вчення про Музику – одна з галузей гуманітаристики, що демонструє величезний тематичний потенціал і не тільки через глибинну сутність, іманентність самої музики, музичного мистецтва, а й завдяки можливій безлічі інтерпретацій вже відомого про творців музики, музичні інструменти, музикологів, а також, безумовно, і виконавців.

Рецензуючи роботи останніх, не перестаєш дивуватися вагомості та життєздатності запропонованих ними наукових тем, пов'язаних з їх актуальною концертною практикою і дійсно *творчою (артистичною) екзистенцією*. Тим більше відчуваєш відповідальність за рецензію, яка заради адекватного уявлення про дисертацію має відбити (можливо, завдяки інтент-аналізу, психоаналітиці) окрім значеннєвих параметрів тексту, ще й глибинні підтексти, емоційно-сміслові інтенції автора (психологічний стан боротьби за «підняття статусу» свого інструменту), вловити приховані цілі автора.

Робота А. В. Городецького – *виконавця-альтиста* не є виключенням і належить до робіт саме такого типу. Одразу звертаючи увагу на тему (назву) дисертаційного дослідження, в якій акцентується увага в першу чергу на «виконавській практиці», констатую визначеність *позиції* автора щодо виконавця, його ролі у творенні музики, яка панувала від самого початку в онтогенезі (ще до виникнення професійної, тобто авторської музики)¹.

Рецензенту вельми близька позиція автора щодо ролі виконавця, а саме «впливу виконавської діяльності провідних альтистів світу», зокрема Лайонела Тертіса та Вільяма Прімроуза, на творчість композиторів-сучасників (С. 13 дис.).

Те, що в діалектиці розвитку альтового мистецтва, причинно-наслідкових відношеннях *виконавець* в теоретичній концепції

¹ Назва дисертаційного дослідження А. В. Городецького – це декларація позиції, на яку встає автор.

А. Городецького на першому місці, мені вбачається концептуальний стрижень всієї роботи, який дає проростання у всіх її розділах. Скажімо, автор пише не просто про альтову школу, а про «європейські виконавсько-композиторські школи» (С. 11) в першому розділі; в загальній характеристиці другого розділу підкреслює, що пріоритетність виконавської практики відносно композиторської творчості «виявлено шляхом опрацювання персоналізованого історичного матеріалу» (С. 5 автореф.); в третьому розділі головний акцент зроблено на універсалізмі композитора-гравця.

Автор пише: «<... > в означений період історії європейського альтового мистецтва у тандемі «виконавець-композитор» *творча ініціатива* знаходилася саме в руках провідних виконавців, головним завданням діяльності яких стало наполегливе заохочення композиторів-сучасників до створення альтової музики» (там само)².

Тому й головна ідея дослідження (сформульована), задекларована автором – висвітлення «обставини взаємовпливу сольної альтової виконавської практики та відповідних зразків композиторської творчості» (С. 3 дис.).

Слід також зазначити, що альтове мистецтво ХХ століття що називається від самого початку було «приречене» на причетність до музикознавства. Зокрема, дивлячись на *альтову історію* ХХ століття, а також, безумовно, виходячи із тексту представленої дисертації, цей факт стає беззаперечним. Це, наприклад, і постать П. Гіндеміта – артиста-альтиста-вченого, і заяви М. Райлі щодо «необхідності створення відповідної музикознавчої літератури, присвяченої інструменту» (С. 18 дис.), і декларації «Міжнародного альтового товариства» щодо «підтримки науково-дослідницької роботи у сфері історії альта» (там само), націленість самих альтистів на утворення специфічної галузі «альтового музикознавства» (С. 57), або «"галузевого" альтового музикознавства» (С. 21), і т. ін.

Робота відрізняється структурною чіткістю, наскрізною логікою, пізнавальною цінністю, особливим музикознавчим смаком, читається легко, навіть із захопленням. Окремо слід відмітити оригінальність назв деяких підрозділів (зокрема: 1.3, 2.5, 3.2, 3.3), які багато в чому зумовили високу якість самого тексту дисертації (також і автореферату).

Авторське бачення проблеми в широкому спектрі, намагання досягти поставленої *мети*, а саме – «розглянути європейське альтове мистецтво першої половини ХХ ст. в аспекті взаємодії виконавської практики та

² Як відомо, історія повторюється. З середини ХХ ст. ті ж самі процеси відбувалися в баянно-акордеонному виконавстві (мистецтво «модерн-акордеону» за теоретичною концепцією І. Єргієва).

композиторської творчості» стимулювало дослідника до аналітики максимально можливої кількості опцій: «жанровий формат», образна сфера, оригінальність репертуару, композиторська, виконавська творчість, а також і феномен авторсько-артистичної творчої діяльності, діяльність альтових товариств, асоціацій, конкурси альтистів, галузь альтового музикознавства.

Заради досягнення мети, дисертант поступово вирішує певні завдання, серед яких є найважливіші з точки зору загальної стратегії дослідження: «послідовність наукової розробки питань альтової проблематики», характеристика «стану європейської альтової освіти», виявлення ступеню «впливу виконавської діяльності провідних альтистів Л. Тертіса та В. Прімроуза на творчість європейських композиторів-сучасників», аналіз «визначних творів за участю солюючого альтя», оцінка внеску європейських композиторів-альтистів С. Форсайта, Р. Кларк та П. Гіндеміта в розвиток сучасного альтового мистецтва», ін.

У Першому розділі своєї дисертаційної «трилогії» – **«Передумови і тенденції розвитку сучасного європейського альтового мистецтва»**, автором подано історичну панораму цього мистецького явища в хронологічних межах від другої половини ХІХ–ого і до початку ХХІ століття. Це своєрідні теоретичні пролегомени, які утворюють фундамент цілісної теоретичної конструкції. Автор наполегливо, крок за кроком через призму оркестрової і камерно-інструментальної музики, враховуючи органологічні і виконавські аспекти, особливості формування європейської альтової освіти, занурюючись у глибини альтової музикознавчої проблематики, поданий в історичній ретроспективі «віддвоєну» самотутній статус альтя.

Так у підрозділі 1.1 *«Альтова проблематика у зарубіжних та вітчизняних музикознавчих працях»* автор відштовхується від двотомної монографії сучасного американського дослідника альтового мистецтва М. Райлі («Історія альтя»), точніше орієнтується на установку дослідника щодо актуальності альтового музикознавства (див. цит. М. Райлі вище). Аналізуються роботи, статті, висловлювання В. Альтмана³, В. Борисовського, Ф. Цайрінгера, ін.

Подається максимально вичерпна інформація щодо наявності дисертаційних досліджень, монографій з альтової проблематики радянського (Б. Палшкова, С. Понятовського, А. Сандаджяна, В. Юзефовича) і пострадянського музикознавства, в т. числі й українського (Д. Гаврильця, М. Карапінки, Г. Косенко, О. Криси, С. Кулакова, Е. Купріяненка, ін.), в

³ Автор дисертації викладає також ідейну платформу «Альтового братства», складену В. Альтманом.

«яких розглянуто *різноманітні аспекти* минулого і сьогодення альтового мистецтва» (С. 3 автореф.)

Слід зазначити, що лінія музикознавчого дискурс-аналізу не закінчується у першому підрозділі. Забігаючи наперед і випереджаючи конструктивну критику, зверну увагу на цитату з роботи Д. Гаврильця, наведену дослідником на с. 33 дисертації: «Наріжна *функція* альта у європейській інструментальній традиції XIX – XX століть *екзистенційна*: саме його *темброві властивості* найчастіше використовуються у творах, задуми яких пов'язані з *філософським осмисленням буття*. У вельми складних за концептуальним та *психологічним* вмістом сучасних інструментальних концертах *голос альта* асоціюється з голосом *ліричного героя*, що рефлексує свій земний шлях <...>⁴.

У цьому посиланні важливим є наголос на екзистенційній функції інструмента, обумовленої специфікою його тембру.

У матеріалах, поданих в цьому підрозділі, вражає географія альтових товариств. Окрім європейських, це й такі «екзотичні», як: Нігерійське, Новозеландське, Південно-Африканське, Тайське.

У підрозділі 1.2 «*Альт в оркестровій та камерно-інструментальній музиці другої половини XIX – початку XX століть*» автор завдяки копіткій аналітиці не тільки простежує еволюцію альтових партій у зазначених жанрових сферах, а й, головне, – виокремлює найсуттєвіші властивості інструменту, його функції, що дозволили альту в подальшому затвердитися як повноцінному академічному сольному інструменту. Це зокрема: ускладнення альтових партій в оркестровій творчості композиторів (Р. Вагнера, Г. Малера, Р. Штрауса), «масштабна віртуозність» (С. 34 дис.), поява у альта нових образних сфер, наприклад, «гумористично-гротескного художнього начала» у «Дон Кіхоті» Р. Штрауса (с. 36), ін.

З самого початку підрозділу 1.3 «*Еволюція альта в першій половині XX століття: художній образ, освітні традиції, конструктивні новації*» автор висловлює важливу думку: «<...> затвердження будь-якого музичного інструменту у сфері *сольного виконавства* становить один із найголовніших етапів у його розвитку» (С. 42).

Саме ця думка і виражає, на мій погляд, приховану мету дисертанта, а саме: довести спроможність альта як сольного інструмента, остаточно подолати (в т. ч. завдяки дисертаційному дослідженню) залишки меншовартості у відношенні до альта, які можливо ще існують в глибинах суспільної свідомості, адже зі змісту цього підрозділу, наприклад, посилання

⁴ Опонент був експертом дисертації Д. Г. Гаврильця «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі».

на роман В. Орлова «Альтист Данилов», виходить, що однозначного сприйняття альтя не було і у 80-их роках ХХ століття.

З метою обґрунтування причин виникнення сольного альтового виконавства в досліджуваній період автор наводить численні аргументи: «нові творчі реалії», що сприяли «саморозвитку виконавця-альтиста як творчої особистості, набуття ним справжніх *артистичних* якостей» (С. 42–43), «суголосність новим слуховим очікуванням аудиторії, завдяки універсальності темброво-звукової палітри» (С. 45) інструмента; голос альтя як «жорстка мова суворой злободенності» (там само), навіть застосовує поняття музичного «ринку» («скрипковий ринок» – С. 43), «”ринок” альтового сольного виконавства» – С. 44); ін.

Центральна частина трилогії всеосяжно розкриває систематику взаємодії виконавської та композиторської практик на прикладі діяльності видатних альтистів Л. Тертиса і В. Прімуоза з одного боку і творчості європейських композиторів першої половини ХХ століття з іншого.

У *підрозділі 2.1* вперше в заголовках виникає поняття «альтова школа» як приклад діяльності англійця Лайонела Тертиса, яка, як з'ясовується, стала дієвим фактором розвитку не тільки європейського, а й всього світового альтового мистецтва. Звісно дослідник приділяє увагу аналізу манери гри музиканта, характеризуючи її як «потужну» і «благородну», і педагогічним методам роботи над звуковидобуванням, якістю «вібрато», ін.

У *підрозділі 2.3* йдеться вже про педагогічні принципи В. Прімуоза, характеризується його манера гри в аспектах технології звуковидобування, розвитку техніки роботи рук, без чого в подальшій кар'єрі альтиста (будь-якого музиканта-виконавця) унеможливлена художня якість самої гри на інструменті.

Підрозділи 2.2, 2.4 і 2.5 присвячені значущим творам в історії світового альтового мистецтва – В. Волтона, Б. Бартока, Б. Бріттена. Детальний розгляд альтового концерту В. Волтона як «першого із визначних зразків жанру ХХ століття», який підтверджує, що тільки оригінальна музика високої художньої якості для будь-якого інструмента, в якій присутні глибинні ідеї, смисли, потенційні резерви, що очікують свого відкриття в майбутньому, спроможні підняти сольне виконавство на новий мистецький рівень. Історія появи даного твору є зайвим підтвердженням детермінуючої ролі артиста у створенні новітнього репертуару⁵.

Підсумки підрозділу 2.2 (С. 85) відносно стилю концерту В. Волтона вважаю зразковими.

⁵ Опоненту як артисту добре знайомий процес захоплення своєю грою композиторів задля написання музичних творів саме для свого інструменту.

Концерт Б. Бартока (*підрозділ 2.4*) на думку автора є одним з найбільш репертуарних альтових творів. Окрім аналізу ідейно-інтонаційної драматургії із визначенням образно-змістовних пластів твору, його символіки, стильового рішення, дисертант ретельно, у всіх подробицях викладає непросту історію його написання, підкреслюючи роль творчої ініціативи В. Прімуоза як виконавця у його створенні, а також і альтиста Т. Шерлі у завершенні цього незакінченого опусу.

Насамкінець, «Lachrymae» Б. Бріттена, також «інспірований виконавською діяльністю Вільяма Прімуоза», дисертант подає як приклад психологізації альтового тембру, виходячи з сприйняття твору «як музичного підсумку <...> вагомого історичного рубежу⁶» (С. 109).

Дослідник називає твір «своєрідним психологічним “документом”», «прикладом надзвичайно майстерної у технічному плані та художньо-глибокої роботи з тембром солюючого альту» (С. 113) і робить суттєвий висновок: «Б. Бріттен започатковує традицію використання інструмента для зображення складної гами внутрішніх душевних (значною мірою навіть духовних) переживань сучасної людини» (С. 7 автореф.).

Третій розділ є апофеозним, вражає оригінальністю постановки проблеми. Обраний ракурс, а саме увага до творчості тих композиторів, «які самі володіли цим інструментом» (автори-артисти) на мій погляд на рівні узагальнення має велику методологічну перспективу для української музикології взагалі, а також може вважатися своєрідним маніфестом для сучасних українських альтистів, що закликає їх самих до написання нових творів для альту! А чому б і ні?

Тому «зонд» опонента був спрямований на авторсько-виконавську творчість С. Форсайта, Р. Кларк і П. Гіндеміта як на процес і результат двох різних видів творчої активності, співвіднесеності авторської заданості і авторсько-виконавської ініціативи в якості артистичної інтерпретації *власного твору*.

Так концерт С. Форсайта, який «підсумовує вершинні досягнення європейських композиторів у сфері романтичного інструментального концерту» (С. 119), стає своєрідним відкриттям в історії альтового мистецтва, і є, на думку дослідника, «органічним» не в останню чергу завдяки тому, що «С. Форсайт сам професійно володів альтом» (там само). Констатація того, що «композитору вдалося знайти таке теситурне та тембральне співвідношення супроводжуючих голосів, при якому сольна альтова партія завжди залишається на передньому акустичному плані та чудово

⁶ Мається на увазі середина ХХ століття.

визвученою» (С. 130) демонструє універсальні можливості цього музиканта як виконавця-автора-оркестровщика.

Серед композиторських (драматургічних) новацій С. Форсайта дисертант виділяє «новий різновид образно-драматургічного контрасту – співставлення інтенсивності й камерності, патетики і стриманості» (С. 124).

Надані рекомендації щодо «типових для музики романтизму, втім, доволі незручних для виконання на струнно-смічкових інструментах арпеджіато» (С. 126–127) демонструють важливий момент – практичну апробацію багатьох з аналізованих творів в концертній практиці самого дослідника.

Ребекка Кларк – композиторка-виконавиця, маючи переваги в знанні інструменту, в певних якостях особистої виконавської гри, у своїй «Колисковій» «майстерно використовує *темброві* можливості альту, представляючи інструмент у всіх регістрах» (С. 138).

Насамкінець, композитор П. Гіндеміт, виконавський рівень якого як скрипаля та альтиста «<...> був не просто високопрофесійним, але сягав найвищої, віртуозної “позначки”», робить «ключовий внесок у справу формування сольного альтового репертуару ХХ ст.» (С. 146).

На с. 150 читаємо: «<...> величезний виконавський досвід П. Гіндеміта мав неабиякий вплив на технологічний бік облаштування його альтових творів», тобто їх відрізняла зручність виконання.

І головне у композиторській спадщині майстра – це «застосування сольючого альту як власного артистичного «лейттембру», остаточне проявлення через нього свого музичного “я”» (С. 175).

Запропонований ретельний аналіз альтових творів композиторів-альтистів у цьому розділі проходить, так би мовити, через подвійну «альтову рефлексію»: альтиста А. Городецького, який «пропустив через свої руки» музику альтистів, які у свою чергу зіграли *самі своє ж*.

Підсумовуючи зазначу, що в цілому в методології дослідження, яка обумовлена метою – бажанням саме «розглянути» європейське альтове мистецтво певного періоду, цілком природньо присутні дескриптивний та історичний методи (історико-культурологічний, історико-біографічний).

Тим не менш, не дивлячись на труднощі, які зазвичай супроводжують виконавця-практика у науково-дослідницькій роботі історичної спрямованості, автору завдяки застосуванню класично дієвих методів (компаративного, структурно-аналітичного, деяких інших), а також інтонаційного аналізу вдалося дійти до певних знакових теоретичних узагальнень.

Це перш за все: виокремлення «особливого *персонального* феномену європейського альтового мистецтва першої половини ХХ ст., що сприяв

запровадженню на його теренах певних засад професійної інтеграції» (С. 181), яку забезпечувала саме постать *композитора-альтиста*; окреслення жанрової системи альтової музики, її осягнення у всій повноті; визначення виконавських манер гри альтистів; трактування альтового тембру (асоціювання із філософсько-смысловим началом в поєднанні з суб'єктивно-психологічними рефлексіями), виявлення основних образних сфер, підвладних альту, зокрема *ліричної* і *драматичної* як родових, ін.

Вражають деякі характеристики звучання інструмента, надані дослідником, що формують «художній образ» альта. Наприклад на с. 32 в аналізі партитури «Гарольд в Італії» Г. Берліоза читаємо: «меланхолійне, емоційно-глибоке, багате на різноманітні психологічні барви звучання альта ідеально відповідало задуму створення звукового портрету романтичного героя байронівського типу, загадкового і водночас експресивного». Або: «<...> голос альта, який у звучанні класичного струнного квартету балансує між голосами скрипки та віолончелі, неначе між Світлом і Темрявою, або між Небом і Землею, завжди залишається самим собою. Він неначе давньогрецька міфологічна річка Стікс, котра вічно розділяє світ живих та світ мертвих <...>» (С. 45).

Запропонований ретельний аналіз альтових творів композиторів-альтистів у цьому розділі проходить, так би мовити, через подвійну «альтову рефлексію»: альтиста А. Городецького, який «пропустив через свої руки» музику альтистів, які у свою чергу зіграли *самі своє*.

Вагомим внеском у музикознавчому дослідженні будь-якого виконавця є аналіз репертуарного фонду, в т. ч. маловідомих широкій аудиторії творів. Саме тому вважаю показовим і особливо цінним не тільки сам аналіз творів П. Гіндеміта «Kammermusik №5» та «Konzertmusik op. 48», а й встановлення «показових стилістичних зв'язків між альтовими творами різних європейських композиторів» (див. автореф., с. 3–4). Наприклад, аналізуючи образно-художні сфери, наприклад, гротескну у «Kammermusik №5» П. Гіндеміта, дослідник проводить широкі мистецтвознавчі паралелі з творчістю інших композиторів, зокрема Г. Малера і Д. Шостаковича. Така аналітична робота робить вкрай необхідний вклад у розробку курсу історії спеціальної (альтової) музичної літератури. Важливим наступним кроком дослідника може бути інтерпретаційний аналіз (порівняння виконавських інтерпретацій автора з іншими).

Оскільки опонент має право на «de omnibus dubitandum», виникають деякі побажання, зауваження та питання, націлені, перш за все, на продуктивну дискусію в процесі захисту.

Побажання:

1. Оскільки наукова новизна роботи беззаперечна як на концептуальному рівні, так і в окремих підрозділах (див., наприклад, 2.5, 3.1, 3.2), хоча б тому, що автор дослідження вперше представляє «європейське альтове мистецтво першої половини ХХ ст. <...> як системний історичний об'єкт» (С. 15 дис.), відкриває нові як для українського музикознавства імена митців (С. Форсайт), хотілося б її більш яскравій представленості в ряду ключових слів. Якщо вже автор включає в цей перелік «альтову революцію», то чому б не продовжити цей ряд словами: *артистичний лейттембр*, «голос альта», *психологізація альтового тембру*, *тембровий образ*, і т. д., які, на мій погляд, будучи спрямовані до будь-якого адресата, не залишаються лише словесними виразами, що мають відношення до знання, а ще й мають екзистенційне музично-творче наповнення.

Зауваження:

1. Автор не оминув роботи багатьох українських музикознавців. Це стосується зокрема дисертацій Д. Гаврильця і Г. Косенко. Однак, на моє переконання, можливо треба було б поглибити дискурс-аналіз джерельної бази, особливо спеціальної наукової літератури, не обмежуючись переважно оглядово-екскурсним підходом⁷. Так, наприклад, на с. 31 дис. автор ставить під один тематичний «гриф» дослідження М. Карапінки, О. Криси, Д. Гаврильця та Г. Косенко («окремі альтові твори українських композиторів та актуальні питання історії вітчизняного альтового мистецтва»), що не є в повній мірі адекватним відбиттям сутності їх змісту. Зокрема головним теоретичним здобутком роботи Г. Косенко є вивчення *тембросемантики* альта як багаторівневого функціонального явища, складної комунікативної системи, до того ж вона містить в собі обґрунтування нової дефініції – «темброве амплуа інструмента», яке, на мій погляд є вельми продуктивним.

2. Потребують пояснення і уточнення поняття: «академічна музична культура» (С. 179 дис.), фраза: «показові *стилістичні зв'язки* (чому не *стильові*?) між альтовими творами різних європейських композиторів» (С. 4 автореф.).

3. «<... >» *космополітична* за характером вияву діяльність видатного віртуоза британського походження В. Прімуоза» (180).

4. В аналізі альтових концертів Б. Бартока, В. Волтона, П. Гіндеміта, С. Форсайта, творів Б. Бріттена, Р. Кларк чомусь не знаходимо нотних

⁷ Це стосується і зарубіжних авторів. Див. як приклад С. 121 – музикознавча спадщина С. Форсайта.

прикладів⁸. Наявність останніх, на мій погляд, підсилила б «звучність» тексту дисертації.

5. На С. 82 автор пише: «*зміст* цієї частини (2 ч. концерту В. Волтона) представляє собою *нотний текст* значної технічної складності <...>», що не є зовсім коректним, адже зміст будь-якого твору не може зводитися лише до тексту, тим більш у виконавському аналізі.

6. Автору не вдалося уникнути дрібних помилок в тексті: «толж» (замість «тож», «чвертками» замість «чвертями» (С. 143); в переносах слів, як то: за- вдання (С. 12), дире- ктор (С. 62 дис.), деяких стилістичних неточностей: замість «рухливість техніки» (С. 88), мабуть краще було б: віртуозна побіжність, моторність дій (велика і дрібна моторика), і т. п.

Питання:

1. В чому конкретно полягала наукова проблема (її актуальність саме сьогодні), яка послугувала фактором Вашого дослідження?

2. У зв'язку з критичним ставленням автора дисертації до висловлювання С. Понятовського: «*альт* більшою мірою є *оркестровим інструментом*» (робота видана у 2007 р.), виникає питання: Так коли ж на думку дисертанта альт остаточно підтвердив статус самодостатнього. повноцінного сольного інструмента в суспільній свідомості⁹, у переконанні музикантів і в теоретичних здобутках музикознавців?

3. Впродовж вивчення тексту дисертації мене весь час переслідувало питання: чи дійсно сам інструмент «альт» поступово відкривав нам свою внутрішню сутність через музику, чи це ми наділяємо його певними характеристиками, керуючись образно-змістовною сутністю альтової композиторської творчості?

4. Даючи огляд європейській альтовій освіті, Ви не торкаєтесь самої специфіки окремих шкіл, їх характеристик як системних явищ¹⁰. Чи могли б Ви охарактеризувати Київську альтову школу (в порівнянні, наприклад, з сучасною одеською), виокремити її специфічні ознаки, враховуючи типологічні, а також ідейно-естетичні підстави?

⁸ Єдиний нотний приклад – перша сторінка факсиміле рукопису Концерту для альту з оркестром Б. Бартока в Додатку С (С. 212).

⁹ А. Городецький пише: «коли ми говоримо про еволюцію цього інструменту, то під словом «*еволюція*» маємо на увазі в першу чергу зміни у свідомості музичної спільноти щодо нього, які відбувалися протягом століть» (С. 41 дис.).

¹⁰ Так, наприклад у *розділі 2.1* в характеристиці фактично авторської альтової школи Л. Тертіса ми бачимо його біографічні дані, висвітлення окремих підходів в його педагогічній роботі, характерні ознаки його манери гри, відгуки сучасників на його концертну діяльність, його «репертуарну історію», але немає теоретичного аналізу його робіт (див. наданий список літератури), принципів методики, ідейно-естетичних уподобань, ін.

5. Дисертант чудово справляється з розглядом композиторських стилів і не дає характеристик виконавських стилів. Чи могли б Ви в процесі захисту надати характеристику *артистичних стилів* Л. Тертиса і В. Пріроуза з уточненням теоретичних підстав (музикознавчих теорій виконавських стилів)? Як варіант, можливо відштовхнувшись від фрази: «глибоко-філософська осмисленість інтерпретації» у В. Пріроуза (с. 88). Стосовно П. Гіндеміта. Хотілося б почути визначення його композиторського і виконавського стилів: в чому вони співпадають, а в чому відрізняються?

6. До якої школи Ви б віднесли відомого сучасного альтиста Андрія Війтовича – головного альтиста оркестру Британської Королівської Опери і за якими ознаками його гри?

Як і належить науковому дослідженню, робота А. Городецького відповідає на два головні питання: 1. «Що?» – це *європейське альтове мистецтво* і 2. «Чому?» – здійснилося так, що *«альт* нарешті здобуває *чільне* місце на європейській, частково і світовій музичній арені, виконавській та творчій, передусім як абсолютно *самодостатній* та актуальний сольний інструмент» (див. с. 11 дис.), перетворився з інструменту-«попелюшки» в інструмент-аристократ!

Ймовірна відповідь: завдяки синергії зусиль виконавців, композиторів, музикознавців – ентузіастів, об'єднаних однією метою – популяризація інструмента, його визнання як повноцінного мистецького знаряддя духовності.

Отже, повертаючись до емоційно-сміслових інтенцій автора, хочу зазначити, що я «почув» головний лейтмотив, який «звучить» крізь вербальний текст всієї дисертації. Це сам «голос альт», який гучно інтонує особистісні підтекстові смисли автора – відданість інструменту, пристрасну любов до альтової музики, переконаність в тому, що альт – найкращий з найкращих сольних (!) музичних інструментів у багатоголосі світового інструментально хору Людства.

Результатом опонентської аналітичної інтерпретації стала власне думка про те, що чи не головним здобутком А. Городецького – виконавця-музикознавця є його концептуальний підхід до музикознавчого дослідження як психологічного, живого, екзистенційного, артистичного, в епіцентрі якого Людина – альтист-митець, що створює Музику.

Всі формалізовані матеріали, які додаються до дисертації, знаходяться у повній відповідності до вимог щодо робіт такого рівня.


Автореферат відбиває загальну концепцію роботи, зміст та її основні положення в сконцентрованому вигляді в належній формі. Перелік ключових слів містить поняття, які відбивають наукову новизну роботи.

Наукові статті А. Городецького вирішують проблематику дисертації в окремих аспектах згідно обраної теми.

Матеріали дослідження в достатній мірі апробовані в концертній та педагогічній практиці дисертанта, на наукових конференціях.

Отже, керуючись вищевикладеним, враховуючи беззаперечну актуальність і наукову новизну отриманих результатів дослідження, його теоретичну і практичну вагомість, вважаю, що рецензована дисертація «ЄВРОПЕЙСЬКЕ АЛЬТОВЕ МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧИСТЬ», подана до захисту, є оригінальною і завершеною науково-дослідною роботою, відповідає за всіма своїми показниками і по суті вимогам МОН України до кандидатських дисертацій з мистецтвознавства, а її автор Городецький Антон Вікторович заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Народний артист України,
доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри
народних інструментів
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової



Єргієв І. Д.

Підпис *Єргієва І. Д.*
Засвідчую: *[Signature]*
Нач. відділу кадрів *Мельникова Т. М.*

