

ВІДГУК

офіційного опонента

на дисертаційне дослідження

ЗАГЛАДЬКО Аліни Олексіївни

«Фортепіанна компонента у концертному житті Києва 70-80 років XIX століття (за матеріалами періодики)»

представлене до захисту на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

У сьогоднішній музикознавчій науковій думці відбиті усі напрями і тенденції сучасного наукового знання в загальному, самому широкому розумінні, а саме: провідною тенденцією сучасної науки є не тільки розширення і проблемне розгалуження кола досліджень, а й поглиблення, занурення у мовби висвітлені, вивчені проблеми з іншого боку, з інших позицій, з новими поглядами на усталені явища та використанням новітніх інструментів дослідження.

Актуальність рецензованого дослідження безумовна. Актуальною є сконцентрованість дисертації на проблемі української культури, яка становить мейнстрім сучасного музикознавства. Актуальним і новим є сам ракурс дослідження – виокремлення *фортепіанної компоненти* в музичному житті Києва 1870-80х рр., яка зазвичай була розчиненою у загальному виконавському процесі або вивчалася з акцентом на окремій індивідуальності. Актуальним є й системний підхід до вивчення заявленої проблематики в усьому комплексі її складових: починаючи з фортепіанної школи і процесів її інтернаціонального формування в Києві і закінчуючи інтерпретаційним аспектом проблеми і контекстним вивченням фортепіанної компоненти у зв'язку з інфраструктурою.

Не менш важливим показником актуальності опонованої дисертації є її метод і методологія.

Головним інструментом дослідження виступає вивчення величезного за об'ємом поля інформативної хроніки, а методологією – раціонально-рефлексивне усвідомлення цієї інформації, спрямоване не тільки на вивчення усього розмаїття культурно-мистецького життя, але й на аналіз творчої тріади «композитор – виконавець – слухач» як підґрунтя інтерпретації, як основи творчого процесу й, відповідно, загального творчого результату.

Завдання, поставлені дисертанткою у дослідженні, допомагають не тільки усвідомити ключові особистості та специфіку загального соціокультурного життя м. Києва у 70–80-х роках XIX століття, зокрема, його фортепіанної компоненти, а й узагальнити та структурувати величезний

пласт оціночної літератури, якою виступають інформативні джерела періодики того часу. Спираючись на задану інформацію, дисертантці вдалося представити, так би мовити, загальний емоційно-фактологічний портрет міста як центру не тільки культурно-мистецького, але й просвітницького процесу, як фокусу поєднання педагогічних та виконавських шкіл, але і центру суперництва напрямів та концепцій культурного розвитку регіону.

Так, у **першому розділі** дослідження дисертантка пропонує загальний огляд соціально-художнього життя міста Києва у 70–80-х роках ХІХ століття, спираючись на матеріали преси: опуси критиків, спогади митців, оцінки пересічних представників тодішнього суспільства тощо.

Проблеми інтерпретації та виконавського стилю розглянуто та вивчено у багатьох наукових дослідженнях, але погляд на інтерпретацію з точки зору послідовного вивчення документальних свідчень творчого життя у періодиці, на наш погляд, виступає вельми новаторським підходом. Новаторським ми вважаємо його тому, що такий підхід має певну дуальність: матеріал періодики не можна у повній мірі оцінити як документальний. Таким він виступає тільки з точки зору датування та послідовності підбору та викладення. Періодика є суб'єктивним віддзеркаленням часу, таким собі емоційно-оцінюючим фактором загального контексту життя: відображенням особистісного погляду критиків, знавців мистецтва та просто пересічної публіки. Таким чином, усі газетні статті, зауваження та цитати, наведені у дослідженні, є не тільки відображенням думки їхніх авторів, але й емоційним портретом епохи. Саме в цьому, на наш погляд, полягають труднощі методології заявленої теми.

Але, незважаючи на присутність такого суб'єктивного фактору і небезпеку реферативного викладення джерельної бази, авторці вдалося витримати чистоту методології дослідження.

Величезний об'єм інформації, яка не завжди є рівноцінною за своїм змістом та значенням, є правдивим підґрунтям для оцінки культурно-мистецького життя й потенціалу Києва не тільки з точки зору «високого» критичного бомонду, але й з точки зору уподобань та смаків демократичної публіки. Безперечно, обробка та висвітлення такого величезного пласту документальних матеріалів вражає. Дисертанткою проведено копітку та громіздку роботу по зібранню та узагальненню критичного матеріалу, глибинній сутності якого у процесі оцінки *суспільних тенденцій* традиційно не приділялося достатньо уваги. Між тим, корпус цих матеріалів, незважаючи на його сконцентрованість на специфіці мистецтва і культури минулого, свідчить ще й про те, чим жив соціум – не менш яскраво, ніж політичні процеси 1870-80-х рр. ХІХ ст.. До речі, показовими в цьому

контексті є наведені авторкою слова С. Аверинцева (стор. 76) про те, що музика виступає в якості «служби розуміння» часу. З цієї точки зору, матеріали першого розділу, на наш погляд, можуть бути використані не тільки мистецтвознавцями, але й соціологами й політологами.

У другому розділі представлено аналіз феномену фортепіанного виконавства у музичній інфраструктурі Києва. До речі, введення такого, на наш погляд, технічного терміну як «інфраструктура» в узагальненні музичного ландшафту міста є досить вдалою ідеєю: такий підхід дозволяє класифікувати, а відповідно, й аналізувати культурно-мистецькі явища за зовсім різними аспектами. Так, дисертантка пропонує типологію фортепіанних концертів диференціювати за п'ятьма критеріями: *склад учасників, місце проведення, жанрова специфіка, цільове призначення та репертуарне наповнення концерту*.

Такі критерії, що дозволяють охопити майже усі аспекти аналізу творчого заходу, від загально-організаційних до суто творчих, виводять репрезентовану типологію на загально-методологічний рівень, що дозволить використовувати її як інструмент дослідження будь-яких концертних заходів.

У подальшому викладенні роботи названі критерії проходять випробування матеріалами *київської періодики*, яку А.О. Загладько вважає ще однією складовою музичної інфраструктури Києва (с. 110). Таке розширення є доречним: саме київська періодика вносить у процес аналізу суб'єктивізм оцінки, що надає змогу значно яскравіше відчувати атмосферу музичного життя і притаманного часу творчого суперництва.

Специфіка критичного висловлення у матеріалах періодики, сама лексика оцінок виступів музикантів примушують більш ретельно зупинитись на роз'ясненні явища «музичної інтерпретації». З цією темою пов'язані принаймні два завдання, заявлені у дослідженні: виявити особливості виконавського стилю піаністів-виконавців, які виступали у Києві у 70-80 роках XIX століття, та висвітлити поняття «інтерпретація» і «виконавський стиль» відповідно до їх розуміння у заявлені часи, здійснивши паралелі з сучасними дослідженнями цієї тематики.

Дисертантка пропонує такі фактори інтерпретації – створення власної концепції виконання (с. 113-114):

- Індивідуальність виконавця: світогляд, рівень розвитку інтелекту, емоційний досвід, вольові якості та риси характеру, культурний розвиток і художній смак, професійна обдарованість, артистизм.
- Історична мінливість функціонування фортепіанного мистецтва, яку дисертантка визначає як «еволюцію музичних стилів та інструментів,

розвиток техніки гри і навіть психологію сприйняття, властиву певній епосі».

Запропоновані фактори мають переконливе пояснення та джерельне підґрунтя. Спираючись на матеріали періодики зазначеного часу, авторка робить висновок, що у фокусі уваги музичної критики перебуває творча індивідуальність артиста як «найважливіший об'єкт художнього пізнання» (с. 115). Вдало та докладно висвітлено проблему «конфлікту» і «балансу» між автором та виконавцем у втіленні музичного твору. Авторка наголошує, що «музичний твір є результатом співтворчості композитора і виконавця. Саме виконавець, проставляючи свої інтерпретаційні акценти і, стаючи співучасником творчого процесу, завершує процес матеріалізації твору» (с. 111). Отже, «музична інтерпретація» визначається дисертанткою як специфічна сфера діяльності професійного музиканта-виконавця, заснована на композиторському задумі і пов'язана із трактуванням музичного твору, яке передбачає можливість варіантного виконавського прочитання (с. 111).

Саме з позиції того, що виконавець є «завершувачем» процесу матеріалізації твору, розглянуто інтерпретаційні стратегії виконавців зазначеного періоду.

Зробивши висновки про головний предмет уваги критиків та глядачів, А. Загладько послідовно переходить до окреслення двох суперницьких виконавських стилів зазначеного періоду – за словами авторки, «двох типів піанізму»: об'єктивного – академічного та суб'єктивного – романтичного (с. 116-117), та наголошує, що публіка, особливо пересічна, віддавала перевагу суб'єктивному – романтичному творчому продукту. Це й не дивно, адже романтичне виконання передбачає велику міру індивідуалізації авторського тексту при його трактуванні – переломлення через відчуття виконавця.

Виходячи з цього, переконливо обґрунтовано стратегію фортепіанного репертуару виконавців. Так, авторка узагальнює, що академічні концерти все більш стають театралізованими діями, а публіка віддає перевагу не академічному виконанню інструментальної музики, а індивідуалізованому, неочікуваному, особистісно перевтіленому. Одним з безумовних плюсів дослідження вважаємо обґрунтування репертуарної стратегії піаністів через аналіз соціокультурної та навіть економічної складової публіки (с. 122-125). Така позиція дисертантки «науково-виховано» підкріплюється матеріалами періодики та висловами відомих авторитетів у зазначеній галузі. Подібна подача матеріалу заслуговує на повагу та виводить дослідження на рівень не тільки музикознавчого, але й міждисциплінарного аналізу явища.

Отже, спираючись на послідовно викладені аргументи, домінуючою тенденцією концертного піанізму в Києві досліджуваного періоду на всіх рівнях інтерпретаційної стратегії дисертантка стверджує *ідею романтичного виконавства* (с. 126).

Метафоричним підтвердженням ідеї романтичного виконавства як уособлення в музиці індивідуальності, значення її неповторних рис та чуттів у втіленні музичного твору, виступає один з критичних відгуків, наведений у дослідженні, в якому зазначено, що прийоми вираженого *portamento* виступають як *домінантна виконавська манера досліджуваної епохи* (с. 118). Як виконавиця, я цілком погоджуюсь з таким яскравим метафоричним висловом, що дає об'ємне метафізичне розуміння явища музичної інтерпретації взагалі. Суголосно цій думці, можна навіть сказати, що *portamento* є, у певному розумінні, звуковим відображенням чуттєвості музиканта у музиці, а в якості домінантної виконавської манери воно загострює природне сприйняття музичного матеріалу не когнітивними, а чуттєвими механізмами, що є актуальним у будь-яку епоху.

З цих позицій переконливою виступає основна тема **третього розділу** «Виконавсько-стильові школи та їх головні представники на концертних майданчиках Києва», в якому запропонований головний термін дослідження «*піаністика*»: «системно-динамічне поняття у музичній культурі, що характеризує піанізм як конкретний історичний феномен, який реалізується у виконавській діяльності та включає комплекс соціокультурних, інфраструктурних, інтерпретаційних, просвітницьких аспектів концертної практики» (с. 143). Важливим та доречним з огляду на методологію дослідження є те, що запропоноване авторкою поняття «*піаністика*» допомагає висвітлити напрями вивчення творчо-музичних ознак часу:

- соціокультурної складової – як відображення пристрастей публіки у самому широкому розумінні: від політичних до смакових уподобань;
- інфраструктурного підґрунтя концертно-творчого життя міста – як відбитку загально-культурної та соціальної готовності населення та суспільства взагалі до сприйняття творчого продукту самого різного походження та спрямування;
- інтерпретаційної складової фортепіанного виконавського мистецтва – як віддзеркалення розмаїття, барвистості часу, і в той же час – як готовності до сприйняття специфіки національних музично-виконавських шкіл – сприйняття, переплавлення та, як наслідок, утворення власного мистецького обличчя міста;

- нарешті, як просвітницької складової концертної практики, яка виступає не тільки як інструмент розвитку музичної освіченості публіки, але й як підґрунтя формування професійної музикантської освіти.

Детально та шанобливо представлено огляд основних пластів київського виконавства того часу: це київська піаністика, виконавці-послідовники Ф. Ліста, вихованці Т. Лешетицького, продовжувачі виконавської традиції Антона і Миколи Рубінштейнів. Через неймовірно цікаві свідоцтва періодики та архівні матеріали представлені постаті Ю. Зарембського й культрегертська діяльність братів Рубінштейнів, які зіграли надважливу роль не тільки у вихованні глядацького смаку київської публіки, але й здійснили грандіозну роботу з організації професійної музичної освіти міста.

У дослідженні представлені критичні свідоцтва про діяльність, рівень виконавської майстерності багатьох музикантів, які унікальним чином вплинули на формування не тільки київської піаністики зазначеного періоду, але й стали підґрунтям визнаної київської фортепіанної школи.

У розділі дано аналіз не тільки виконавських шкіл і виконавсько-стильових напрямів, але й взято до уваги такий значний аспект як *представництво поколінь*, відповідно, – й різні пріоритети та характерні риси виконання. Важливим досягненням дисертаційного дослідження вважаємо широкий аналіз діяльності як відомих музикантів на теренах Київських концертних майданчиків, так й висвітлення маловідомої (а у певних випадках *не відомої зовсім*) плеяди піаністів, які зробили внесок у багатобарвну картину музичного Києва.

Заслуговує на повагу ретельне та неупереджене подання матеріалу про значні постаті піаністів-виконавців та викладачів – представників різних національностей та виконавських шкіл, що ще раз підкреслює велику істину про інтернаціональність музичної культури, мови та загальносвітове побратимство талановитих музикантів.

Наукова інтенсивність роботи зростає завдяки чотирьом *Додаткам*, які репрезентують систематизовану, лаконічну і в той же час ємну інформацію. Тут представлено:

- більше ніж 100 прізвищ піаністів, виведених з «безіменного простору», які брали участь у концертному житті Києва 70–80-х років XIX століття, біографічні відомості про кожного з них (*Додаток А. Біографічні відомості про віднайдені персоналії піаністів, які виступали в Києві у 70–80-х роках XIX століття*);

- дати, місця проведення, програми всіх концертів за участю піаністів (**Додаток Б.** Хронологія концертів за участю піаністів, що відбувалися у Києві протягом 70–80-х років XIX століття);
- перелік газетних та журнальних публікацій про музичне мистецтво за 1868–1889 роки (**Додаток В.** Музична бібліографія київської газетної періодики).
- останній **Додаток Г.** демонструє віднайдені А.О. Загладько архівні та музейні документи, що допомогли отримати нові відомості про українське фортепіанно-виконавське мистецтво та його персоналії.

Весь цей об'єм даних формує потужну інформаційну базу роботи.

Незважаючи на повноту та майже вичерпність представленого матеріалу дослідження, все ж таки виникають певні питання, а саме:

1. Справедливо помічено, що характерна риса київської фортепіанної школи – багатовекторність задіяних у навчальному процесі педагогічних засад найповажніших виконавських шкіл: петербурзької, московської, лейпцизької, варшавської, чеської та ін. Ця багатовекторність існувала у період «народження» київської фортепіанної школи, яка протягом усього XX століття мала серйозну музикантську репутацію. На Ваш погляд, риси якої школи найбільш проявлені зараз? Що характеризує репертуарну політику Київської піаністики сьогодення?
2. Одним із завдань дослідження заявлено висвітлення поняття «інтерпретація» і «виконавський стиль», відповідно до їх розуміння у заявлені часи. Поняття «інтерпретація» розглянуто та представлено досить ретельно, навіть із пропозицією авторської структури; поняття ж «виконавський стиль» представлено дещо побіжно, у зв'язку з оцінками критиками певних виконавців. З огляду на те, що дисертантка є за фахом піаністкою-виконавицею, хотілося б почути її особисте розуміння складових такого важливого явища музикального мистецтва як «виконавський стиль».

Надані питання жодною мірою не знижують значення роботи та переконливого враження від стилістики викладення та структурування матеріалу.

Отож, дослідження Загладько Аліни Олексіївни, в якому переконливо представлено результати величезної роботи з бібліографічними матеріалами та періодикою зазначеного періоду, служить ґрунтовною базою для

осмислення та узагальнення фортепіанної компоненти концертного життя Києва у 70-80 роки XIX століття, а також певною мірою виступає як основа для розуміння джерел визнаної київської фортепіанної школи. Дослідження витримано на високому методологічному рівні, завдання дослідження можна вважати повністю виконаними.

Тому не маємо жодних сумнівів у повній відповідності даної ґрунтовної, актуальної та інноваційної праці вимогам МОН України до музикознавчих кандидатських досліджень. Усі публікації А.О. Загладько, у тому числі у провідних наукових журналах і збірках України та інших держав, виступи з доповідями на Міжнародних, Всеукраїнських і вузівських наукових і науково-творчих конференціях відповідають обраній темі, підтверджуючи відповідну апробацію її результатів. Текст автореферату повною мірою відтворює положення дисертації.

Отже, Аліна Олексіївна Загладько, безумовно, заслуговує присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,
проректорка з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської
національної музичної академії імені А.В. Нежданової,
професорка кафедри сольного співу,

Народна артистка України
Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна

