

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію Загладько Аліни Олексіївни
«Фортепіанна компонента у концертному житті Києва
70–80-х років XIX століття (за матеріалами періодики)»

Київська фортепіанна школа, яскрава та самобутня складова української музичної культури, на межі тисячоліть впевнено заявила про себе на міжнародному рівні та посіла гідне місце у світовому виконавському просторі. Своїм стрімким злетом та численними здобутками сучасна генерація київської піаністики зобов'язана зусиллям митців багатьох поколінь, які своєю щоденною копіткою працею зберігали, примножували та передавали наступникам традиції, закладені фундаторами школи В. Пухальським, М. Лисенком, Г. Мороз-Ходоровським, М. Тутковським, О. Штосс-Петровою та ін. 70-і–80-і рр. XIX ст. справедливо вважаються визначальними у формуванні та подальшому становленні київського фортепіанного виконавства, тож саме цей історичний період привернув наукову увагу Аліни Олексіївни Загладько та отримав висвітлення у її дисертаційній роботі «Фортепіанна компонента у концертному житті Києва 70–80-х років XIX століття (за матеріалами періодики)». Відсутність комплексного дослідження, яке б розглядало фортепіанне мистецтво означеного періоду крізь призму матеріалів газетної періодики, недостатність вивчення окремих епізодів музичного, зокрема, і фортепіанного життя Києва 1870–1880-х рр., зумовили актуальність та затребуваність даної праці.

Завдяки пошуковій роботі дослідниці вдалося ввести до наукового обігу ряд нових або забутих імен піаністів, творча доля яких була пов'язана з Києвом; документи, що вносять нові штрихи до біографії польського музиканта Ю. Зарембського (Додаток Г); вдалося встановити нові відомості стосовно концертної діяльності українських та зарубіжних митців — учасників фортепіанного життя міста. Вперше у дослідженні відтворено хронологію київських концертів, що відбувалися за участі піаністів упродовж 70-80-х рр. XIX ст. (додаток Е), укладено музичну бібліографію київської газетної

періодики, що відображає концерти, в яких були задіяні представники фортепіанного виконавства (Додаток В), запропоновано своєрідний довідник піаністів – учасників київського концертного життя (Додаток А). Серед зазначених у ньому бл. 100 персоналій неабияка кількість маловідомих або зовсім невідомих імен, і цей факт, безумовно, спонукає до подальших досліджень та архівних пошукув. Необхідно підкреслити, що додатки до роботи (А-Г), які вражают своїм обсягом (143 сторінки), розмаїттям та фактологічною насиченістю, цінні передусім як надзвичайно важливе музично-історичне та довідково-інформаційне джерело.

З метою більш предметного та методологічно чіткого розгляду фортепіанної складової Києва 70-х–80-х рр. XIX ст. А. Загладько пропонує власні визначення таких понять, як «піаністика», «фортепіанна компонента», «музична інфраструктура». Все це обумовлює новизну, актуальність та своєчасність даної роботи. Різновекторність окреслених дисертацією завдань визначили комплексний та багатоаспектний характер її дослідження.

Перш за все слід наголосити, що запропонована робота є суттєвим внеском у розвиток музично-історичного джерелознавства – однієї з найбільш вагомих, перспективних та затребуваних галузей українського музикознавства. «Відправною точкою» у вивченні фортепіанного феномену міста стали матеріали київської періодики, авторами яких були знані критики В. Чечотт, Л. Куперник, О. Юскевич-Красковський, Ф. Ромер, Б. Каульфус, та ін. Дослідниця опрацювала та систематизувала архівні матеріали Відділу формування та використання газетних фондів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (які є основою джерельної бази), матеріали численних суміжних архівів, в т.ч. музеїв. Важливою особливістю дисертації є її краснавча спрямованість, оскільки в ній висвітлюється не лише фортепіанна компонента Києва, а й історичний, мистецький та соціокультурний контексти існування і розвитку цього явища. Присутній у роботі культурознавчий вектор втілився у дослідженні міжнаціональних контактів на теренах фортепіанного простору Києва, з'ясуванні впливу видатних представників російської, західно-

європейської школі на формування та становлення українського фортепіанного мистецтва. Безумовно, результати дослідження сприятимуть розвитку вітчизняної школи виконавської інтерпретології та слугуватимуть новим зрушеннем у сфері музичної соціології.

Композиція дисертаційної роботи є досить чіткою та логічно структурованою. У першому розділі представлено Київ як важливий політичний, культурний та освітній центр Російської імперії, надано детальну характеристику тогочасних періодичних видань, проаналізовано жанрову структуру газетних публікацій. Слід зазначити, що здійснена авторкою характеристика «Киевлянина», однієї з найвпливовіших тогочасних газет, містить привід до полеміки, на чому хотілося б зупинитись. Деяко дисонантним відається наведений у дисертації переклад девізу газети «Край этот русский, русский, русский!» Вислів цей, сформульований у 1864 р. В. Я. Шульгіним, стосувався Південно-Західного краю Російської імперії; політика ж газети, як відомо, відзначалась консервативно-монархічним та відверто антиукраїнським спрямуванням. Запропонований у роботі варіант перекладу «Край цей руський, руський, руський» (с.63), на нашу думку, мав би містити прикметник не «руський», а «російський». Попри тривалі наукові дискусії та існуючі розбіжності у трактовці етноніму «Русь», прикметнику «руський» (можна згадати і безуспішну пропозицію Д. Ліхачова ввести до російської мови називу «руський»), треба визнати, що «Руссю» споконвічно називали територію сучасної України, а прикметник «руський» вживався як самоназивання українців. Цей же прикметник у XIX – I пол. ХХ ст. був присутній у назві деяких політичних, мистецьких об’єднань Західної України («Головна Руська Рада», «Руська Бесіда», «Руська трійця» та ін.).

У другому розділі дисертації відтворено динаміку розвитку фортепіанного виконавства, відзначається провідна роль Київського відділення ІРМТ, висвітлюється діяльність видавництв, книжкових і музичних магазинів у формуванні «піаністичного тонусу Києва» (с.127). Здійснено характеристику репертуарної палітри фортепіанних концертів, відтворено склад і рівень

слухацької аудиторії. Авторка висуває власну систему типології концертних заходів за участі піаністів, знайомить з розмаїттям поглядів київських критиків стосовно питань інтерпретації та зупиняється на основних тенденціях у тогочасному виконавстві.

Третій розділ дисертації «Виконавсько-стильові школи та їх головні представники на концертних майданчиках Києва» видається найбільш яскравим та таким, що вражає кількістю видатних митців, які долучились до творення музичної історії міста. У підрозділі 3.1. «Київська піаністика 1870–1880-х років: персоналії» висвітлюється діяльність музикантів, що стояли біля витоків київської фортепіанної школи, з'ясовується внесок кожного з них у формування її виконавської та педагогічної складових. Важливо, що на «авансцену» А. Загладько виводить постаті піаністів «другого ряду», які з різних причин на сьогоднішній день лишаються маловідомими або взагалі забутими — К. Бюхнера, Б. Каульфуса, Л. Зателя, А. Соколя, В. Лівера, Г. Кельсон та ін. Головними героями наступного підрозділу виступають брати Антон та Микола Рубінштейни, чия подвижницька діяльність відіграла величезну роль у розвитку музичної культури Києва, становленні та розвитку системи професійної освіти.

У структурі подальших підрозділів проглядається поділ на такі дві складові: характеристика виконавської манери, принципів педагогічної діяльності «велетнів» піанізму братів Рубінштейнів, Ф. Ліста, Т. Лешетицького та висвітлення гастрольних виступів їх учнів у Києві. З'ясовується, що саме привніс кожен із піаністів у розвиток фортепіанної культури міста. Цілком слушно дослідниця зазначає, що «...більшість педагогічних принципів М. Рубінштейна, Ф. Ліста, Т. Лешетицького вважаються альфою та омегою сучасного українського фортепіанного виконавства» (с.198-199).

Прикро, але слід визнати, що деякі наведені в роботі факти з музичного минулого Києва є актуальними і сьогодні, 150 років по тому. Це відсутність «...задовільної зали для великих концертів» (с.92), затребуваність класичної музики лише «квузыким, привілейованим класом слухачів» (с.123), занадто

високі ціни на квитки, маніпулятивні рекламні «трюки» організаторів концертів тощо.

Цікавими та корисними для сучасних музикантів виглядають наведені в роботі погляди тогочасних критиків на роль концертмейстера у виконавському процесі, їхнє бачення ідеального портрету виконавця. Що ж до інформації про дружні стосунки, творчу підтримку, які зберігали між собою випускники школи Т. Лешетицького, то вона має стати гідним прикладом для наслідування.

Безперечно, представлена робота, що є суттєвим внеском у вивчення історії вітчизняного фортепіанного виконавства, переконливо продемонструвала багатовекторність його основи. У дослідженні доведено, що фортепіанна складова слугувала вагомим чинником впливу не лише на музичний, а й на загальнокультурний розвиток міста, сприяла розширенню та зміцненню міжнаціональних культурних контактів. Тож загальна оцінка досліджуваного феномену, запропонована дисертанткою, не викликає жодних заперечень. Водночас варто зупинитись на деяких зауваженнях, частина яких носить рекомендаційний характер.

Недостатньо, на мою думку, висвітлена піаністична діяльність М. Лисенка, роль митця у створенні та популяризації українського фортепіанного репертуару. Адже саме завдяки його зусиллям кияни мали змогу з концертної естради почути обробки українських народних пісень, низку фортепіанних творів, просякнутих яскравим національним колоритом. Хочеться наголосити, що згадана у переліку виконаних М. Лисенком творів «Сюїта» (с.121) є «Українською сюїтою у формі старовинних танців на основі народних пісень» G-dur op.2, частини котрої (зокрема, «Куранта») звучали як окремі номери у київських концертах. Жодних відомостей немає про акомпаніаторську діяльність М. Лисенка та його активну участі у благодійних мистецьких заходах Києва. Дивує, що ім'я композитора – активного творця музичного, зокрема і фортепіанного життя міста, не звучить у Висновках дисертаційного дослідження.

Слід зауважити, що поява Київського відділення ІПМТ не просто «...істотно пожвавила концертне життя міста...» (як це зазначено у Висновках, с.200), а відіграла ключову, визначальну роль в організації та розвитку всіх ланок музичного життя Києва, в т. ч. і концертної.

Оскільки відомості про окремих київських піаністів 1870–1880-х рр. доводиться збирати буквально «по крихтах», варто було б ретельніше ознайомитись із наявною фаховою літературою. Так, наприклад, збірка «Із архивов русских музыкантов» (М.,1962) містить лист П. Чайковського до О. Виноградського, з якого стає відомо, що на прохання останнього композитор написав два рекомендаційні листи французьким диригентам з клопотанням про сприяння О. Штосс-Петровій в організації її паризьких концертів. Відомості про піаністку містяться також у працях Г. Курковського, К. Шамасової та ін. У роботі О. Зінькевич «Концерт и парк на крутояре...» (К., 2003) наводяться цікаві факти київського буття В. Гартевельда та справді маловідомого піаніста К. Бюхнера.

Кілька питань викликає запропонована у роботі «типологія концертів за участі піаністів»: зокрема, формулювання «змішані концерти за участі різних учасників» (с. 99); причини розподілення концертів на сольні та камерно-інструментальні; розташування благодійних заходів (які за своїм змістовним наповненням можуть бути і просвітницькими, і розважальними) у групі концертів «за цільовим призначенням». Можливо, благодійні та бенефісні концертні заходи доцільно було б об'єднати в окрему категорію як такі, що переслідують певну фінансову мету.

На жаль, у дослідженні зустрічаються фактологічні неточності: рік смерті Л. Парашенко не 1930-й (с. 146), а 1945-й (про це свідчить у біографічній довідці племінниця М. Тутковського, здана бібліографка В. В. Шпілевич (ЦДАМЛМУ, ф. 129, оп. 1, №29); знайомство М. Лисенка з О. Вересаєм відбулося не у 1873 р. на засіданні Південно-Західного відділу Російського Географічного Товариства (с. 41), а децço раніше (на самому засіданні

М. Лисенко вже виголосив свою відому доповідь); перший в історії музики публічний концерт відбувся не в XIX ст. (с. 35), а у 1672 р. в Лондоні.

Вважаю також, що подвійне прізвище київської піаністки О. Штосс-Петрової має бути відтворене у роботі у повному обсязі.

Зазначені у роботі назви структурних підрозділів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського мають відповідати їхнім офіційним найменуванням.

З огляду на те, що у дослідженні неодноразово згадується про наявність у київських газетах афіш концертів, хотілося б зауважити, що афіша – це рекламне або довідкове аркушеве видання, як правило, великого розміру, призначене для розклейовання.

У додатку Б перелік концертних заходів доцільно було б розташувати у наскрізній хронологічній послідовності.

У процесі ознайомлення з роботою виникли наступні питання:

1. Яким чином засади фортепіанної педагогіки фундаторів київської виконавської школи позначаються на сучасному освітньо-виховному процесі?
2. Чому, на Вашу думку, в київській концертній практиці 70–80-х рр. XIX ст. майже не виконувалася музика Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта?

3. Чи вплинула поява експериментальних клавішних інструментів, які випускалися фабриками А. Стробля та Г. Мекленбурга, на розвиток київського фортепіанного виконавства?

4. На с. 108 та 164 дисертації Ю. Зарембський представлений як український виконавець, на с. 169 – як «житомирянин», на с. 171 – як «український піаніст, <...> житомирський піаніст польського походження»; польський піаніст О. Міхаловський фігурує у роботі як «український виконавець» (с. 108) та як «польський піаніст українського походження» (с. 166); В. Заремба значиться як «поляк» (с. 134) та як «український піаніст, композитор і педагог» (с. 143); його син З. Заремба – як «київський композитор, піаніст, віолончеліст, диригент і музичний критик» (с. 108), польського скрипаля С. Барцевича зараховано до списку «столичних гастролерів», а

польський живописець В. Котарбінський згадується у роботі як «місцевий талант» (с. 40). Значне число розбіжностей спонукає до питання: за якими критеріями Ви визначаєте приналежність митця до певної національної/регіональної виконавської школи та чи розділяєте Ви ці поняття?

Втім, висловлені зауваження та сформульовані питання не впливають на загальну позитивну оцінку роботи та не ставлять під сумнів вагомість отриманих наукових результатів. Представлене до розгляду дисертаційне дослідження А. О. Загладько «Фортепіанна компонента у концертному житті Києва 70–80-х років XIX століття (за матеріалами періодики)» є самостійною, завершеною, оригінальною науковою працею, виконаною з дотриманням усіх необхідних офіційних вимог ДАК МОН України. Актуальність, потужна джерелознавча складова роботи, методологічна оснащеність, багаторівневість розкриття теми, відповідність змісту дисертації публікаціям та автореферату дозволяють авторці претендувати на отримання наукового ступеню кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного виховання
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого

Т.В. Сітенко



Г.Д. Сітенко
03.12.2020