

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію Олійник Стефанії Федорівни
**«Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості
Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова)»**,
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Вивчення регіональної музичної спадщини є одним з важливих завдань музикознавства. Адже важко вивчати «чуже», не знаючи «свое». Тим більше, якщо «свое» – це рідне місто, яке має багату культуру та славетні європейські традиції. Вивчення регіональних надбань дозволяє ідентифікувати себе в царині сучасного світу, усвідомити найкраще, щоб зберегти свою унікальність. Саме такій *актуальній темі* присвячена дисертація Стефанії Федорівни Олійник **«Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова)»**.

Вже з теми дослідження стає ясно, що авторка вибирає новий ракурс розв'язання наукової проблеми через вияви суспільної рецепції до видатних постатей західноєвропейського романтизму. Це свідчить про безперечну *наукову новизну дослідження*. Запропонований кут зору дозволяє з іншого боку подивитись на культурні досягнення міста, перш за все, в сфері виконавства і педагогіки, адже виконання творів провідних композиторів-романтиків вимагає велими високого професійного рівня.

Звідси витікає ще один аспект *наукової новизни*, про який автор роботи навіть не заявляє, але він є дуже важливим. Розкриваючи прояви суспільної рецепції львів'ян на творчість всесвітньо відомих митців – ключових постатей епохи романтизму – дослідниця робить вагомий внесок у справу вивчення романтизму як явища. Оскільки письменник Ернст Теодор Амадей Гофман визначив музику «найромантичнішою з усіх мистецтв, <...> що має своїм

предметом лише нескінченне»¹, то й вивчення романтизму передбачає такого ж нескінченного дослідження, збору матеріалів, фактів, подій, їх перегляду в різні історичні епохи.

Дослідниця вдало застосовує метод реконструкції для культурно-історичної інтерпретації тих чи інших подій музичного життя Львова, де у всіх історичних джерелах, у всіх результатах людської діяльності, «прямо або опосередковано “закодована” інформація про цю діяльність, умови і передумови її реалізації. У кожному такому джерелі інформації представлені різні сторони музичної та духовної спадщини суспільства, тому вивчення таких пам'ятників може істотно розширити і збагатити уявлення про досліджувані музичні епохи в таких аспектах, які не відкривалися раніше»².

З цього приводу треба відзначити надзвичайну інформативну щільністю роботи, яка сприймається як наукове дослідження єнциклопедичного рівня, в наслідок великої кількості подій та представників мистецького середовища. Адже авторка детально розгортає картину музичного життя Львова впродовж майже двох століть та характеризує її різноманітні вияви: «виконання творів в салонному середовищі, на концертних естрадах, в педагогічному репертуарі та на сцені театрів; публікація статей, рецензій, монографій, перекладів праць, популярних місячних видань та брошур, присвячених постатям та творчості композиторів; переклади опер та лібрето; видання нот та перекладів творів для різних складів; зібрання музеїчних колекцій; рецепція у інших видах мистецтва (живопис, скульптура) та у поетичній творчості; проведення конкурсів, фестивалів та ювілейних акцій (до 100-ліття, 200-ліття з дня народження); суспільні вшанування (присвоєння ім'я композиторів міським вулицям, мистецьким установам) тощо» [с. 156 дис.].

Цілком зрозуміло, що таке бурхливе музичне життя та яскраві

¹ Гофман Э.Т.А. Инstrumentальная музыка Бетховена // Избранные произведения в 3-х томах, Т.3. – М., 1962. – С. 27.

² Чернявська М.С. До проблеми реконструкції виконавських стилів піаністів минулого // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Х, 2010. – Вип. 30. - С. 190.

досягнення представників Львова стали можливими завдяки потужному впливу австрійської музичної культури. Треба відзначити, що й сьогодні Львів має перевагу завдяки територіально близькому розташуванню (в порівнянні з іншими культурними центрами України) до Європи. А тоді, в 70-ті-80-ті роки XVIII століття Віденський стійко «тримав позиції» найбільшого культурного центру Європи, де жили і творили геніальні композитори, народжувалася концертна виконавська культура, утворювалися численні професійні музичні товариства. Так, німецький композитор Йоганн Фрідріх Рейхардт писав про Віденський 1783 року: «Аристократія тут наймузикальніша за будь-яку; народ тут веселий і любить радісне мистецтво; а його легка вдача, його почуттєвий хтивий характер вимагає розмаїтості і музичних розваг»³.

А щодо професійного рівня віденських композиторів-піаністів, згадаємо лише вимоги, що висувалися до претендентів, які намагалися взяти участь у тодішніх Віденських академіях. В концертах піаністи виконували переважно свої власні твори. Виступ будувався за такою програмою: спочатку піаніст грав свій концерт з оркестром, потім – в ансамблі, і тільки після цього міг переходити до виконання власних сольних творів. Обов'язковою умовою програми була імпровізація, найчастіше на тему, задану слухачами. Існувало визначене коло виконавців – високих професіоналів, що постійно запрошувалися до цих концертів. Так, безперечним лідером Віденських академій був В.А. Моцарт, декілька разів виступав Л. Бетховен, а з 1816 по 1824 рік перше місце в музичному житті столиці займали І.Гуммель та І.Мошелес, які виступали з титулом камервіртуозів князя Естергазі⁴.

Тому цілком очевидно, що на такому плідному ґрунті, який склався у Львові з початку XIX століття, мистецтво Фридерика Шопена, Ріхарда Вагнера і Ференца Ліста не могло отримати інших проявів суспільної рецепції. Один тільки факт, що 1826 року перше культурно-просвітницьке товариство у

³ цит. по : Геника Р. Бетховен. Значение его творчества в области фортепианной композиции //РМГ, 1899.-№№ 1-10. – С. 78.

⁴ Чернявська М. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури: навчальний посібник. – Х., 2015. – С. 37-38.

Львові було засноване сином В. А. Моцарта – Францом Ксавером Моцартом, учнем І. Гуммеля, який більшість свого життя прожив у Галичині, не потребує ніяких коментарів.

Найбільший обсяг дослідження присвячено львівській шопеніані, то ж дозволю собі докладніше зупинитися на цьому розділі роботи. Якщо дивитися ширше, то можна сказати, що це – одна з граней світової шопеніані, дуже цінна для осягнення музики генія фортепіано. Мистецтво Шопена ми пізнаємо через його оточення, учнів, друзів, перших дослідників. Завдяки цьому творчість польського музиканта можна вивчати через рецепцію поезії, виконавської школи, редакційної діяльності його послідовників, перших дослідників творчості ще за життя композитора.

Так, загальноприйнятим є факт взаємозв'язку шопенівської музики з поезією його співвітчизника Адама Міцкевича. Але мало кому відомі паралелі музики композитора з поезією галичанина Корнеля Уєйського. Його поетичні збірки «Зів'яле листя» (видана в Парижі 1849 р.) та «Тлумачення Шопена (спроба поетичного перекладу музики)» (видана 1857 р. у Львові) стали яскравим прикладом синтезу мистецтв, без якого усвідомлення романтизму неможливе. Теж саме можна сказати і про поезію Степана Чарнецького, особливо про його шопенівський цикл із чотирьох віршів. А знайомство з поезією Богдана Лепкого «Ми йшли з тобою» та «Часом мені здається» взагалі дозволить ще глибше осягнути «природу особливої інтонаційної виразовості композитора» [с. 105 дис.]

Цінним внеском в історію виконавської шопеніані є сторінки дисертації, на яких з'являються імена славетних інтерпретаторів шопенівської музики Єжи Лялевича, Юзефа Слівінського, Артура Рубінштейна, Егона Петрі, Миколи Орлова, Лева Оборіна, Леопольда Мюнцера та ін. Розмаїття музичних барв відзначається великим розгалуженням різних виконавських нюансів: від «шопенівського *rubato*, породженого [...] властивою полякам надмірною мінливістю почуттів та настроїв» (у І. Падеревського) до «справжнього шопенівського *maestoso*» (у Л. Мюнцера).

Дослідниця підкреслює, що «поява музики Ф. Шопена у Львові, тобто своєрідне “відкриття Шопена” мешканцями міста, відбулося у 40-50-х роках XIX ст.» [с. 81]: 1847 року фортепіанні твори Ф. Шопена виконував Ф.Ліст. Це – ще за життя композитора! Крім того, у Львові сформувалася «унікальна виконавська школа, яка щонайкраще зберегла виконавську манеру самого композитора» [с. 88 дис.] завдяки діяльності його учня Кароля Мікулі.

Дуже цікаво спостерігати на сторінках роботи процес реконструкції та відродження львівської шопеніані в часи Незалежності України. Тільки дослідницький доробок висвітлення різних аспектів шопенівської творчості останніх двадцяти років вражає своєю масштабністю! Справжнім відкриттям стала інформація про каталог рідкісних видань творів Шопена, підготований Іриною Антонюк, та наявність понад 600 видань, що зберігаються у бібліотеці ЛНМА імені М. Лисенка. То ж, можемо з впевненістю сказати, що для українських дослідників творчості Шопена у своїй країні є унікальна наукова база.

Підсумовуючи наведені вище міркування стосовно змісту дисертації, можна зробити висновок, що отримані автором наукові результати є цінним внеском в сучасне українське та світове музикознавство, а розроблена наукова концепція має подальшу перспективу вивчення. В зв'язку з цим виникають запитання: який вплив мала рецепція творчості європейських митців, що склалася у культурі Львова, на інші культурні центри України? Чия творчість, окрім зазначених трьох композиторських постатей, мала або має активну рецепцію у музичному житті Львова?

Оскільки в роботі багато уваги приділяється виконавським школам Кароля Мікулі та Людвіга Марека, то в мене, як у піаністки, виникає ще одне запитання: в чому Ви бачите відмінність радянських поглядів на інтерпретацію творів Ф.Шопена та Ф.Ліста порівняно з львівськими традиціями виконання, започаткованими учнями геніальних музикантів? Адже музичний світогляд корифея радянської піаністичної школи Г.Нейгауза сформувався на засадах

європейському піанізму, а інтерпретатори творів Ф. Шопена (Л. Оборін, Я. Зак) та Ф.Ліста (Г. Гінзбург, Л.Берман) були визнані на світовому рівні.

Серед зауважень, що стосуються роботи, висловлюю подив на представлене дослідження, що репрезентує музичну культуру Харкова. Так, тільки з роботи пані Олійник на с. 29 я дізналася про дисертацію доцента Інституту мистецтв Київського університету ім.Бориса Грінченка Ірини Ян «Музична культура Харкова 20-х – початку 30-х років ХХ століття», яка була захищена у Київському національному університеті культури і мистецтв 2011 року. Хочу сказати, що Харків має достатню кількість грунтовних праць харківських дослідників (Д.Багалей, Д.Міллер, С.Богатирьов, І.Міклашевський, В.Кравець, О.Конопльова, Н.Піrogova, Г.Тюменєва, З.Юферова, Н.Очеретовська, М.Черкашина-Губаренко, О.Кононова, Л.Лисенко, Н.Смоляга, В.Осадча, Н.Зимогляд, А. Рум'янцева, Н.Костенко, М.Линник, С.Костогриз та багато інших), присвячених музичній культурі рідного міста та Слобожанщини.

На завершення відзначу, що автореферат і публікації передають основні положення дисертації. Було б дуже доречним видати в окремій монографії успішно віднайдений і опрацьований авторкою матеріал. Зважаючи на вищезазначене, можна з впевненістю констатувати, що дисертація Олійник Стефанії Федорівни **«Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова)»** відповідає вимогам, що висуваються МОН України до досліджень за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, а її автор заслуговує на присвоєння наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за вищеозначену спеціальністю.

Кандидат мистецтвознавства, професор
кафедри спеціального фортепіано
Харківського національного університету
мистецтв імені П.П.Котляревського



М.С.Чернявська