

ВІДГУК
офіційного опонента на дисертацію Н. О. Назарій
«Жанр балади в контексті еволюції жанру»,
поданої на здобуття наукового ступеня доктора філософії
(спеціальність 025 – Музичне мистецтво,
галузь знань 02 – Культура і мистецтво)

Фортепіанна балада – один із усталених світових музичних жанрів, доволі об'ємний і привабливий для дослідників матеріал. Та якщо зарубіжні досягнення краще представлені у відповідній науковій літературі, то українські фортепіанні балади досить довго чекали на наукове осмислення філогенезу та особливостей стилістики. Тим ціннішим є їх вивчення не лише в контексті еволюції жанру, а й у контексті соціокультурних умов і духовних процесів, у атмосфері яких вони створювалися, – як із урахуванням європейського досвіду різних часів і стилів, так і з погляду національних пріоритетів минулого й сьогодення.

Контекстуальний аналіз явищ мистецтва вже довів свої переваги. По-перше, він відповідає сучасним викликам мистецтвознавства, культурології, музичної антропології, музичної компаративістики. По-друге, в контекстуальному підході міститься можливість максимального включення мистецьких артефактів у систему взаємообумовлених зв'язків. І саме тут міждисциплінарність виступає тим важелем, що допомагає унаочнити й висвітлити їхні розмаїті аспекти, зокрема, інтертекстуальні та інтермедіальні.

Запропонована дисертаційна праця є прикладом контекстно-комплементарного дослідження, в якому перетинаються фольклористика, музикознавство та літературознавство задля висвітлення складних генологічних «перипетій» саме музичного жанру, що походить із середньовіччя, відгалузився з первісної синкретичності, розвивався у музично-поетичному фольклорі різних країн паралельно з літературними інваріантами, набув міжнаціональних етнічних ознак і продовжує

розвиватися досьогодні у вокально-інструментальному, інструментальному та музично-сценічному різновидах. До речі, не лише в оперному, як зазначено в дисертації (а тут можна було ще згадати оперу «У неділю рано зілля копала» В. Кирейка за повістю О. Кобилянської, інспірованою піснею-баладою «Ой не ходи, Грицю»), а також і в балетному, прикладом чого є перший український балет «Пан Каньовський» за мотивами народної балади про Бондарівну (1930 р.) Михайла Вериківського, 2-га редакція під назвою «Бондарівна» (1955-1956). Тому *актуальність дисертації* п. Н. Назарій є беззаперечною. Віднайдення, ґрунтовний аналіз і класифікація вагомого масиву зразків фортепіанних балад, у тому числі, сучасних (зарубіжних і українських), які досі не були відомими й не потрапляли в поле зору науковців, визначення фольклорних і літературних прототипів авторських творів складають *наукову новизну* дослідження.

Структура дисертації відобразила концептуально вивірену послідовність розкриття проблематики: від багатовекторності міжнародних теорій генези, типів, видів, сюжетів, етнохарактерності балад – до аналізів конкретних фортепіанних інтерпретацій. Втім, формулювання **I розділу («Баладність як художній принцип формотворення в романтичній музиці»)** дещо завужене. Натомість зміст його підрозділів ширший, він логічний, доцільний, теоретично вичерпний, адже охоплює і етимологічно-термінологічний дискурс, і виявлення основних джерел – фольклорних і літературних – у їх хронології, етнічній приналежності, періодизації, що впливали на формування жанру балади в академічній музиці (й розважальній, про яку теж цілком слушно згадує дисертантка згодом).

Цінними є наведення спостережень визначного фольклориста Григорія Нудьги щодо вирізнення української фольклорної балади серед доробків інших європейських народів завдяки тому, що вона позначена сильним ліричним струменем (с. 48). Дисертантка вдало доповнила цю констатацію властивою національній ментальності кордоцентричністю

мистецького вислову, що далі в дослідженні верифікується на жанрових зразках академічної музики українських авторів.

Інше цитоване в роботі зауваження Г. Нудьги стосується композиційної будови українських балад. Це вказівка на відсутність постійності та канонічності з формального боку. Вчений додав: жанрові ознаки балади треба шукати не в формі, а в тематичному матеріалі, що вкладається в рамки сюжету, і способі поетичної інтерпретації (с. 52). Як видається, тут криються наступні важливі спонуки до визначення саме національних прикмет інструментальних балад: довільність форми та релевантність самої манери, стилю, технічних прийомів репрезентації-інтерпретації образного змісту до втілення семантики балади. Тут виникають **запитання**: 1) як корелюються українські фортепіанні балади з цими твердженнями фольклориста, чи можемо говорити про якісь риси формотворчої стабільності чи про повне підпорядкування форми концепту балади чи баладності? І ще одне – 2) у зв'язку з узагальненнями у висновку до цього розділу: чи є обов'язковою наявність «фіналу-катастрофи», що трактується як один із підсумкових елементів огляду фольклорних і літературних балад (с. 55), у фортепіанних проєкціях жанру українськими композиторами?

II розділ («Фортепіанна балада в музичному мистецтві Європи, як вираз естетичних постулатів романтизму») зосереджений вже власне на фортепіанних взірцях романтичної доби, ідейно-художні інтенції якої безпосередньо кореспондувалися з топосом баладності, як і поємності, казковості, елегійності, фантастики, героїки тощо. У цьому розділі вже детальніше розкриваються безпосередні зв'язки між різнонаціональними фольклорно-літературними прототипами та жанровими відгалуженнями фортепіанних балад (програмними й непрограмними, з фольклорною основою чи літературними імпульсами) європейських композиторів, починаючи від К. Вік, Ф. Шопена, Ф. Ліста, за ними йдуть твори Й. Брамса,

Е. Гріга, К. Мікулі, піаніста Л. Марека, І. Фрідмана, маловіломої у нас французької композиторки Жермен Тайєфер, Л. Ружицького, Б. Брітена та ін. Серед їхніх зразків також виокремлені «синтезовані жанри баладного типу» та «балади для фортепіано з оркестром». Слід відзначити глибину аналітичних міркувань, спрямованих на з'ясування специфіки задуму та інспірацій кожного композитора, образної символіки використаних виражальних інтерсеміотичних засобів і архітектонічних конструкцій творів.

Третій розділ «Фортепіанна балада як складова українського музичного мистецтва» складається з трьох підрозділів: «Етапність формування баладного жанру у фортепіанному доробку», «Різновиди формування баладного жанру в українському мистецтві», «Синтезовані жанрові моделі баладного типу». Тут необхідно ще раз зазначити про запровадження до наукового (та й виконавського, очевидно) обігу значної кількості розмаїтих балад багатьох українських композиторів. У першому підрозділі зроблено загальний огляд розвитку жанру у творах різних історичних періодів, а в другому і третьому дисертантка зупиняється детальніше на показових взірцях.

Композитор і піаніст Тимофій Безуглий вважається фундатором цього жанру в українській фортепіанній музиці. Однак, іще перед ним написав фортепіанні Варіації на тему пісні-балади «Не ходи, Грицю на вечорниці», згаданої у першому розділі дослідження, Олександр Лизогуб. Точна дата створення варіацій невідома, та Лизогуб помер 1939 року, а 1840-го вийшов збірник «Народні українські наспіви, покладені для фортепіано Миколою Маркевичем», куди він умістив цю ж пісню. М. Степаненко, як дослідник української фортепіанної «старовини» назвав збірник Маркевича цінним пам'ятником фольклористики ХІХ віку й водночас, завдяки відтворенню на інструменті характерних особливостей оригінального виконання українських пісень, «своєрідним циклом фортепіанних мініатюр, що

потребують від виконавця значного піаністичного оснащення, справжньої майстерності й артистизму»¹. Напрошується питання: 3) чи можна віднести ці композиції до фортепіанних балад у світлі того, що до них примикає «Епічний фрагмент» М. Лисенка з рисами баладності (с. 123), а саме, до жанрового різновиду «балади-транскрипції фольклорно-пісенного чи оперного зразка» (с. 155), класифікованого щодо фортепіанних балад західноєвропейських композиторів?

Справедливо констатується множинність авторських рішень баладного жанру, як у жанрових дефініціях, так і в естетико-стильових тяжіннях. Не менш різмаїто, як зарубіжні, українські композитори представили: окремі непрограмні п'єси (С. Борткевич, Б. Лятошинський, А. Солтис), програмні балади (О. Бобикевич, балада «Спомин», а не балада-рапсодія), баладу з меморіальним нахилом (М. Степаненко «Балада пам'яті Ф. Ліста», стосовно якої дисертанткою спостережено застосування прийому «стильового діалогу»), цикли балад (Безуглий і В. Сіренко), балади як частини циклів п'єс (С. Борткевич, К. Кукловський), баладу для фортепіано з оркестром (І. Шамо), балади з додатковим жанровим окресленням (соната-балада Б. Лятошинського, балада-токата В. Красотова, балада-фантазія «З глибини віків» І. Тилика, що вирізняється цілим ореолом музичних і позамузичних образних конотацій), балади у варіаційній формі (М. Вілінський, С. Людкевич). Людкевич, як знаємо, любив творити в жанрах елегії, балади, поеми. Крім названої дисертанткою на тему української народної пісні «А із ночі і з вечора» для різних виконавських складів, тобто, хорової та фортепіанної версій, звертався ще й до «Балади про Бондарівну», результатом чого став чудовий хоровий твір-опрацювання старовинного фольклорного зразка. Питомість балад для української мистецької

¹ М. Степаненко. Фортепіанное искусство Украины в долысенковский период: Автореф. ... дисс. канд. иск. Киев, 1989, с. 18.

ментальності підтвердив «Вечір балад», організований Людкевичем і іншими львівськими композиторами в 1930-х роках.

До речі, погоджуюся з думкою дисертантки, що «жанр інструментальної балади є одним із знакових в інструментальній музиці доби романтизму» (с. 14), тож оскільки в українській музичній культурі романтизм затримався довше, ніж у Європі, можна констатувати, що цей жанр завоював у нас усталені позиції, а стосовно його рецепції можна ствердити, що він став одним із найбільш «сугестивних» жанрів української музики.

Щодо Балади М. Вілінського, докладний аналіз контрастних інтражанрових трансформацій теми якої поданий п. Н. Назарій, виникло **запитання**: 4) як можна розтлумачити мажорну коду цього твору з огляду на превалювання трагічних кінцівок чи фіналів у баладах загалом (фольклорних чи літературних, а також академічних), тим паче, що в основі цієї балади лежить козацька пісня про війну і смерть?

У **Висновках** підсумовано провідні ознаки жанру на основі проаналізованих фортепіанних балад і їхні стильові орієнтири – від «раннього романтизму до постмодерну: бідермаєр, романтизм, експресіонізм, неофольклоризм, неоромантизм та ін.» (с. 156).

Дисертаційна праця має безсумнівне **теоретичне та практичне значення**. Теоретичні здобутки полягають у концептуалізації дисертанткою еволюції жанру фортепіанної балади, її фольклорних і літературних витоків, а також у спробах класифікацій зарубіжних і українських надбань. Практичне значення роботи пов'язане з можливістю використання її ідей у наступних дослідженнях проблематики балад у академічній музиці (не лише фортепіанній, а й для інших інструментів), у лекційних курсах з історії музики, як світової, так і української. Основні результати дисертації викладені у достатній кількості наукових публікацій.

Окрім супровідних до тексту дисертаційної праці запитань, є таке **зауваження**: шкода, що і в тексті роботи, і в списку літератури присутній російський компонент. Хоча, наскільки відомо, немає офіційних заборон його використання дослідниками у кваліфікаційних працях, проте навіть у вимогах до оформлення статей більшості музикознавчих видань є таке застереження. І ми, кожний на своєму місці, повинні бути частиною опору російській агресії.

Виходячи з усього вищевказаного, можна констатувати, що рецензоване дослідження виконано на належному теоретичному й методологічному рівнях, містить актуальні та перспективні для сучасної науки ідеї. Їхня новизна, теоретичне і практичне значення - вагомі.

Подана до захисту дисертація Наталії Орестівни Назарій «Фортепіанна балада в контексті еволюції жанру» відповідає пп. 6–9 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України № 44 від 12.01.2022 р. (зі змінами), наказу Міністерства освіти і науки України № 40 «Про затвердження Вимог до оформлення дисертацій» від 12.01.2017 р., затвердженого Міністерством юстиції України 03.02.2017 р. за № 155/30023, а її авторка заслуговує на присудження їй ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.

Оксана Фрайт,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри музично-теоретичних дисциплін та
інструментальної підготовки ДДПУ імені Івана Франка