ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію **Посікіри-Омельчук Наталії Миколаївни** «Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття», представлену до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво»

Дозвольте розпочати свій огляд зі слів, які відображають тему докторської дисертації з особливим поетичним відтінком. «Чи дозволялося колись на полотні співати більш примхливі мелодії, більш незвичайний акорд, сповнений нових, невідомих, тонких, захоплюючих тонів?» Шарль Бодлер. Друга цитата належить не поетові, а художникові: «Колір - це ключ, око - молоточок, а дух - багатогранне фортепіано». Василь Кандінський. Відомі митці – поет і художник, які у свій час кардинально змінили шляхи розвитку літератури та живопису, схиляють чоло перед музикою.

І все ж музика також вбирає у себе елементи живопису та отримує від цього користь, збагачуючи її так, як про це чудово висловилася дисертантка: «Це дозволило… збагатити музичну виразовість новими, привнесеними із суміжного мистецтва, рисами, що часовому мистецтву музики дали „простір”, „глибину”, „світло”, „повітря”» (с. 8).

Питання взаємних впливів, інспірацій та зв’язків між музикою та іншими видами мистецтва, зокрема поезією, але також живописом, архітектурою, графікою - через словесні тексти як програму або більш прихованим способом - інтуїтивно зрозумілі кольорові, просторові та інші ефекти «глибини», «світла», «повітря», які слухачі можуть розпізнати в музичних звуках, створюють захоплюючі мистецькі «інтермедіальні площини» і не раз стають предметом грунтовних досліджень музикознавців та представників інших гуманітарних наук.

Авторка наводить справді вражаючий компендіум досліджень з різних галузей, що висвітлюють взаємозв’язки різних видів мистецтва. З останніх

фундаментальних праць, присвячених цій темі, я насамперед згадав би дуже ґрунтовну та вичерпну монографію Яцека Шершеновича «Пластичні інспірації в музиці», опубліковану в Лодзі у 2012 році. Я радий, що львівська авторка знає цю працю і посилається на неї у своїх міркуваннях щодо живописних елементів у фортепіанній музиці.

Музика та живопис нерозривно пов'язані та надихають одне одного. І хоча ми знаємо багато праць, присвячених широко трактованим музично-художнім взаємозв'язкам, кожна нова дисертація додає нові підходи до цієї «вічної теми», тим більше, що взаємозв'язок між музикою та живописом змінюється в ході історичного розвитку. Прикладом є підхід до цієї тематики у другій половині 19 століття, в період імпресіонізму. Цей період - це час, коли обидва види творчості спрямовані на створення яскравих вражень і на те, щоб момент споглядання тривав якомога довше. Що стосується музики, то цей період приніс, наприклад, відому концепцію «світлової клавіатури» Олександра Скрябіна, а в образотворчому мистецтві експерименти цього типу досягли апогею в живописній колористиці та ліричної абстракції, а також вплинули на музичну образність у мові художньої критики. На додаток до сфери музичної іконографії та звукових асоціацій, образно «закодованих» на картинах, в образотворчому мистецтві склався синкретичний напрям, в якому візуальні враження доповнювались звуковими переживаннями.

Переходячи до рецензованої дисертації: робота складається із вступу, трьох основних розділів, висновків та бібліографічного списку. Робота містить 195 сторінок та 45 сторінок додатків, є посилання на 338 літературних джерел. Вона характеризується ретельним аналізом окремих фортепіанних п'єс (я нарахував понад 40 п'єс, в яких автор зауважує та вивчає перетворення елементів живопису у фортепіанній музиці). Я також загалом погоджуюся з концепцією твору, що полягає у взаємодії двох основних напрямків, за висловом самої пані Посікіри-Омельчук, «два взаємопереплетені шляхи формування звукописної фортепіанної моделі в музиці західноукраїнських композиторів XX століття, які у своїй взаємодії утворили цілісну сутність вказаної моделі: 1. «зображальна» традиція західноєвропейської фортепіанної

музики, яка у контексті пізнього романтизму та імпресіонізму-символізму…; 2. національно-зумовлена традиція, в якій трансформовано фольклорний пісенно-танцювальний матеріал, що розвиватиметься як у загальноукраїнському фольклорному полі, так і в регіональному, що у поєднанні із австрійською сецесійністю дасть яскравий художній феномен «галицької сецесії» (с. 59-60)

У кожному з трьох розділів твору автор зосереджується на певній групі питань, пов'язаних із обраною темою: спорідненості - синтезу - проникнення візуальних елементів у музичний вираз, крім того, пов'язаних із конкретним інструментом з оркестровою тембральною палітрою, а саме з фортепіано. У першому розділі «Концептуальні основи звукопису у фортепіанній музиці» розглядаються теорії, пов'язані з інтерпретацією мистецтва загалом та окремих його видів як знакових систем. Потім дослідниця акцентує увагу на явищі створення звукового образу як складного поєднання зорового та слухового сприйняття мистецтва на основі факторів психологічного та філософсько-естетичного характеру. Цікавим аспектом видається досить ґрунтовний огляд різних історичних та національних версій звукових образів, з особливим акцентом на французьку культуру, імпресіонізм та музику першої половини 20 століття та характерне для цього етапу розширення звукової палітри шляхом імітації звуків сучасної техніки.

У другому розділі «Звукописна модель західноукраїнської фортепіанної музики в контексті європейських стилістичних тенденцій 20 століття» авторка переходить безпосередньо до теми своєї дисертації - творів українських композиторів Галичини, представляючи процеси стилістичного синтезу, складовими яких є як більш традиційні пізньоромантичні, так і новіші імпресіоністичні елементи, а також неокласичні. Принцип взаємодії нових стилістичних течій із традицією народного мистецтва, вписаний у поезію, живопис та архітектуру Львова на початку XX століття, знаходить аналогії у творчості молодих музикантів. Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Микола Колесса, Станіслав Людкевич, Зиновій Лисько, Роман Сімович, Стефанія Туркевич - представники нового покоління української музичної культури, що досягло свого піку в міжвоєнні роки 20 століття. Також у творах

композиторів другої половини 20 - початку 21 століття Мирослава Скорика, Віктора Камінського, Анни Гаврилець, Віктора Тиможинського та інших авторка виділяє елементи звукового живопису, пов'язані з інноваційною композиторською технікою.

У третьому розділі «Фольклорний сегмент фортепіанної звукописної моделі в доробку західноукраїнських композиторів» розглядається спадщина композиторів, у творчості яких було виражено та розвинуто стиль гуцульської сецесії. Однією з провідних рис стилю львівських композиторів, які належать до цього стилю, є орнаментальність мелодичної лінії, барвиста гармонія та просторовість фортепіанної фактури. Ці особливості стосуються особливо музики представників т. зв «Празької школи» - випускників Празької консерваторії по класу професора Вітезслава Новака (який познайомив своїх учнів з новаторськими експериментами І. Стравінського, Б. Бартока та ін.). Так сформувалася гуцульська сецесія у музиці, а найважливіші принципи, такі як графіка та орнаментація, були переосмислені й перейняті з живописних елементів, які доповнюються багатим колоритом народного походження. Цей стилістичний напрям представлений в дисертації на прикладі вибраних творів В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, А. Рудницького, С. Туркевич, А. Кос-Анатольського.

В іншому стилістичному підході, пов'язаному із характерним для періоду «хрущовської відлиги» напрямком «нової фольклорної хвилі», національних шкіл СРСР, були представлені етнічно характерні барвисті прийоми фортепіанної творчості представників західноукраїнської школи останніх десятиліть 20 століття - М. Скорика, В. Камінського, Б. Фільц, А. Гаврилець, Б. Фроляк, М. Олійник та ін.

В результаті ретельного аналізу фортепіанних творів українських галицьких композиторів з точки зору трансформації живописних та графічних елементів, авторка у кінцевому висновку формулює наступне визначення: «Звукописна фортепіанна модель у творчості західноукраїнських композиторів сформувалася в результаті поєднання провідних європейських естетико-стильових тенденцій першої третини XX ст., традицій шопенівської львівської

фортепіанної школи Кароля Мікулі, здобутків європейської композиторської школи, специфіки особистого образно-художнього мислення мистців з рисами українського національного та регіонального музичного фольклору. Вона отримала свій розвиток у творчості представників західноукраїнської композиторської школи другої половини XX – початку XXI ст. завдяки розширенню тематичного спектру і збагаченню новітніми елементами музично-виразової системи, зокрема сонористики, алеаторики, пуантилізму, шумових ефектів тощо, проте зберегла основні конститутивні риси, органічно увібравши художні традиції попереднього етапу становлення» (с. 193). Хоча я вважаю дане визначення дещо інформаційно перевантаженим та аж занадто детальним, загалом сприймаю його як логічне узагальнення всіх попередніх міркувань дослідження.

Позитивно оцінюючи дисертацію пані Посікіри-Омельчук, виконану докладно, ретельно, що представляє логічну наукову концепцію, дозвольте відкрити дискусію. Мета подальшого обговорення полягає у потребі розширити уявлення у вибраній галузі та пояснити деякі визначення рецензованої дисертації.

Перше питання стосується фортепіанних творів польських композиторів, що діяли у Львові у 20 столітті, - Мечислава та Адама Солтиса, Тадеуша Маєрського, Анджея Нікодемовича та деяких інших. Чи спостерігаємо ми також таке багатство звукописних ефектів у їхніх творах, і наскільки їх пошуки в галузі фортепіанної музики кореспондують з творами українських композиторів, проаналізованими авторкою? Чи можна говорити про те, що існувала в цьому сенсі більш-менш цілісна галицька регіональна композиторська школа?

Наступне запитання стосувалося творчого феномену «композитора-живописця» в одній особі. Ми знаємо такі приклади в історії музики, зокрема, мабуть, найвідоміший з них – це Миколай Костянтин Чурльоніс. Богуслав Шеффер, який народився у Львові, також є одним із таких багатогранних митців. Він відомий своєю експериментальною музикою та музикознавчими дослідженнями, але менш знаним є той факт, що він же є автором ряду

графічних робіт, образно пов'язаних з музикою: крім графіки, яка втілена в його музичних творах (типовий приклад: «Модель IV» - саме для фортепіано!), важливу роль в його спадщині відіграють абстрактні картини з незвичними, витонченими барвами та концептуальною графікою. Моє запитання, пов'язане з вищевикладеним: чи серед українських музикантів, чиї твори проаналізовано в дисертації, були ті, хто займався живописом професійно або на аматорському рівні, і наскільки це було пов'язано з їх музичною творчістю?

Третє питання було викликане багаторічною практикою організації концертів кафедрою музики Природничо-гуманітарного університету Яна Длугоша в Ченстохові. У нас існує багаторічна традиція організації концертів, що мають назву «Академічні камерні концерти», і супроводжуються виставками картин місцевих художників, такі акції проводяться раз на місяць у Ченстоховській філармонії ім. Б. Губермана. Чи була / або існує зараз у Львові така традиція, бо я вважаю, що це великий творчий стимул як для музикантів, так і для художників-живописців?

Заключне запитання пов'язане з моєю власною практикою концертного піаніста. Кілька років тому ми разом із колегою Якубом Браватою стали першими виконавцями твору Віктора Камінського «Сувенір із Львова» для двох фортепіано, оркестру та перкусії. Авторка в дисертації аналізує кілька його творів як зразки звукозображальності, але чомусь не бере до уваги саме цей цікавий артефакт. Я вважаю, що ця музика містить багато ефектів, що викликають візуальні асоціації, в тому числі і живописні. Можливо, варто було би взяти його до уваги?

Загалом же усі висловлені зауваження та запитання носять, як неважко помітити, виключно рекомендаційний та уточнюючий характер, не ставлять під сумнів наукової самостійності та вартості для гуманітарної науки об'ємної і ретельно аргументованої праці пані Наталії Посікіри-Омельчук. Дуже ретельно опрацьований автореферат, який повністю відображає основні положення дисертації, так само, як і публікації до теми.

Вищенаведені положення опонентського відгуку свідчать про те, що рецензована дисертація Посікіри-Омельчук Н. М. «Трансформація засад

живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XX століття», представлена на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво» цілком відповідає вимогам МОН України до наукових досліджень за пошукуваною спеціальністю.

доктор габ. Роберт Гавронський, професор УЯД, Заступник голови Ради з дисципліни музичного мистецтва Природничо-гуманітарного Університету Яна Длугоша у Ченстохові

10.03.2021

Robert Gawroński

UNIWERSYTET HUMANISTYCZNO-PRZYRODNICZY IM. JANA DŁUGOSZA W CZĘSTOCHOWIE * 3 *