

ВІДГУК

на дисертаційне дослідження Кучми Наталії Андріївни

«Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть», подане на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Сучасні звукообразні моделі світу, сформовані на ґрунті концептуальних засад новітнього світосприйняття та світопізнання, в мистецьких проявах зумовлюються новими цивілізаційними викликами, що впливають на самосвідомість митців і актуалізують новітні парадигми теоретико-методологічного осмислення культурних явищ сучасності. Яскравою ілюстрацією трансформації в осмисленні звукового відображення сучасної картини світу стала історія фортепіанної культури, яка зародилася в епоху бароко і продовжує еволюціонувати в наш час. Активізацію диверсифікаційних тенденцій спостерігаємо з доби модерну, коли відбувається глобальна трансформація основних механізмів моделювання і відтворення звукового образу світу.

Вивчення еволюції звукового макро- і мікросередовища людини від звуків Всесвіту, природи до формування звукової культури окремого індивідуума є достатньо дослідженими темами наукового пізнання упродовж століть, а можливо, й тисячоліть (концепції Піфагора). Існує багато теорій походження звуку, організованого людською свідомістю в музичні тексти. Широко розповсюдженими є дослідження способів трансляції звукообразів в історичному часі, зокрема шляхом виконання музики на музичних інструментах. Вчені намагаються дослідити глибинну сутність походження звукотворчості за допомогою інтенціонального (О. Опанасюк), онто-сонологічного (Н. Рябуха) та інших наукових підходів.

Різні аспекти осмислення звукового образу фортепіано всебічно висвітлено в роботах, які стали теоретичним підґрунтям дисертації Н. Кучми. Приємно, що вагоме місце в теоретичній базі рецензованої дисертації посідають наукові праці авторитетних українських вчених Любові Кияновської, Віктора Москаленка, Олени Рощенко, Юрія Чекана, Людмили Шаповалової, Сергія Шипа та інших. Праці українських та іноземних музикознавців формують

теоретичну основу знань про природу та сферу функціонування музичних звукових образів, зокрема у фортепіанному виконавстві, адже, як слушно зазначає дисертантка, «весь історія фортепіанного мистецтва може бути представлена як зміна звукових образів інструменту: від класичного образу до сучасного плюралізму» (с.12).

У сучасному музикознавстві питання щодо природи художнього мислення, психології сприйняття музичного твору, феноменів композиторської та виконавської творчості та багато інших належать до категорії «вічних». Музична творчість продукує мистецькі цінності, що стають мистецьким надбанням людства. Музичний інструментарій, своєю чергою, ідентифікується суспільством як мистецький артефакт, який стає засобом виховання нової творчої свідомості.

Таким чином, п. Кучма Н. А. знаходить свій новий ракурс у науковому пізнанні дійсності, який акцентує увагу на вивченні еволюції звукового образу фортепіано – одного з найдовершеніших і найпрезентабельніших музичних інструментів трьох останніх століть – та зосереджується на дослідженні його виражальних (звукообразних) трансформацій крізь призму жанру етюд у творчості європейських та українських композиторів XIX – XX століть.

Робота Н. А. Кучми, найімовірніше, породжена практичним виконавським досвідом авторки, зокрема намаганням дати відповіді на питання, які виникають у практикуючого музиканта у процесі пошуків власних інтерпретаційних концепцій музичних творів різних епох і стилів.

Отже, актуальність теми зумовлено загальним спрямуванням сучасних музично-виконавських практик, потребами у дослідженні звукових світів композитора та виконавця, теоретичному обґрунтуванні їхньої співтворчості, змінами аксіологічних векторів професійної підготовки сучасних піаністів.

Поставивши за мету «простежити еволюцію звукового образу фортепіано у його впливах на формування композиторської концепції музичного твору та її виконавської реалізації» (с.13), дисертантка намічає два шляхи досягнення цієї мети: 1) виявлення механізмів формування звукового образу виконавця під

впливом внутрішніх та зовнішніх чинників; 2) виявлення зв'язку між технологією гри на інструменті та художніми завданнями виконавця.

Цілісність реалізації концепції дисертаційного дослідження та вирішення поставлених у вступі завдань досягаються завдяки ефективному використанню методологічної бази, яка охоплює загальнонаукові і суто музикознавчі методи, зокрема історичний, системний, жанровий, органологічний, стильовий та інтерпретаційний. Така поліметодологічна основа дозволяє поглянути на досліджуваний об'єкт – звуковий образ інструменту в еволюції фортепіанної культури XIX – XX століть – з різних ракурсів і залучити при цьому сучасні напрацювання суміжних із музикознавством наукових дисциплін. Щоправда, серед методів дослідження, перелік яких міститься на с. 14, метод, який розкриває параметри взаємодії у комунікаційній системі «виконавець – композитор» чомусь названий «жанровим», хоча насправді комунікацію в будь-яких проявах (у тому числі музичну) описують і досліджують за допомогою комунікативного методу. Принагідно відзначимо й прикру відсутність у цьому переліку компаративного методу, хоча він неодноразово використовується в дисертації. Зокрема, у другому розділі (п. 2.2) порівнюються спочатку цикли етюдів Ф. Ліста і Р. Шумана на теми капрісів Н. Паганіні, потім – виконавські версії окремих етюдів з обох циклів у записах піаністів Григорія Гінзбурга, Йорга Демуса та Євгена Кісіна. У третьому розділі (п. 3.1) «Етюди оптимізму» Валентина Борисова для фортепіано і струнного оркестру порівнюються з «Симфонічними етюдами» Р. Шумана; далі (п. 3.2) з'ясовуються стилістичні збіги «11 етюдів у формі старовинних танців» Віктора Косенка з фортепіанними творами Ф. Шопена, О. Скребіна, С. Рахманінова і пропонується аналіз циклу В. Косенка у виконавських версіях Марії Крушельницької та Наталії Шкоди; нарешті, в останньому параграфі 3.3 порівнюється авторська версія виконання 8 концертних етюдів ор. 40 Миколи Капустіна з інтерпретацією канадського піаніста М. Амлена. Отже, абсолютно очевидно, що компаративний метод активно застосовується й є методологічною основою аналітичних розділів рецензованої дисертації.

Ключовими поняттями роботи п. Н. Кучми є звуковий образ фортепіано та образ світу. Перше розглядається як акустичний і стильовий феномен, підкреслюється його фундаментальність для музичної культури в цілому. Поняття образ світу окреслено в еволюційному процесі від міфологічних і релігійних уявлень до соціокультурних трансформацій у часи наукових революцій. Актуалізація терміну образ світу в роботах сучасних музикознавців приводить дисертантку до закономірного висновку про зв'язок категорій «образ світу» і «музичне мислення», апеляції до праць Бориса Асаф'єва, Євгена Назайкінського, Віктора Москаленка, В'ячеслава Медушевського, Юрія Чекана та інших, в яких розроблялися ті чи інші аспекти поняття звуковий образ світу.

Дисертація містить цікаві фактологічні дані про етапи виникнення фортепіано, відмінності конструкцій інструментів та дослідження різних аспектів фортепіанної техніки від акустичних і психофізіологічних до естетичних. Особливий інтерес становить популяризація в українському музикознавстві фактів із робіт закордонних дослідників, які здійснювали вимірювання процесу звукоутворення на фортепіано з застосуванням різноманітних технічних приладів, вивчали типи рухів професіональних піаністів та аматорів, вплив процесу старіння людського організму на фортепіанну техніку тощо. Відповідно до заявленої теми, Н. А. Кучма заглиблюється в історію виникнення і розвитку жанру фортепіанного етюд, його типологію, міркує про таку важливу особливість виконавської техніки, як віртуозність. Виклад матеріалу дисертації супроводжується доречними цитатами з висловлювань піаністів різних епох і дослідників музичного мистецтва.

До найбільших і беззаперечних позитивів роботи Н. А. Кучми належать музикознавчі аналізи виконавських інтерпретацій етюдів зарубіжних і українських композиторів, яким присвячені відповідно другий і третій розділи дисертації. Дослідниця залучає в якості аналітичного матеріалу дослідження аудіо- та відеозаписи фортепіанних етюдів у виконанні як відомих, так і молодих піаністів, у т. ч. зарубіжних, сміливо висуває власні ідеї щодо виконавських версій та домінування в них тих чи інших звукових образів. Наприклад, аналізуючи виконавські інтерпретації молодим французьким піаністом Жаном-

Фредеріком Ньюбурже етюдів, які належать до різних музичних епох – №21 ор.740 К. Черні та №12 ор.25 Ф. Шопена, дисертантка відзначає, що обидва твори трактуються цим виконавцем як належні до однієї художньої естетики, а саме класицистичної, що, на її думку, «відповідає загальноєвропейським тенденціям переосмислення творчості Шопена у бік інтелектуалізації та відмови від зайвої сентиментальності» (с. 65). Подальші міркування в цьому напрямку приводять п. Н. А. Кучму до закономірного висновку про те, що «класичний звуковий образ суттєво впливав на розвиток фортепіанного мистецтва майже на всіх його етапах, що найбільш наочно сприймається під час дослідження рубіжних епох: меж XIX – XX та XX – XXI століть» (с. 68).

Характеризуючи романтичний звуковий образ фортепіано в проєкції на індивідуальну виконавську творчість, дисертантка звертається до аналізу циклів етюдів Ф. Ліста і Р. Шумана за каприсами Н. Паганіні. Аналітичний матеріал другого розділу ніби «підказав» дослідниці дворівневий метод дослідження, одним із яких є утілення композиторських звукових образів фортепіано, а другим – простір перетину світобачення Композитора і Виконавця. Хоча заради справедливості другий рівень мав би бути окреслений як простір перетину духовних світів Композитора, Іншого Композитора і тільки тоді вже Виконавця. Будь-які перекладення, аранжування, транскрипції, обробки, варіації на тему та інші різновиди взаємодії композитора з твором іншого композитора – це той унікальний випадок музичної комунікації, коли вже існуючий нотний текст продовжує життя в новому музичному творі, який поряд з оригіналом стає основою нових виконавських інтерпретацій.

Як свідчить дослідження Н. А. Кучми, найбільшою яскравістю, строкатістю і різновекторністю звукових образів світу є XX століття. Тут і «дзвоновість» етюдів-картин С. Рахманінова, і рафінована містичність етюдів О. Скрябіна, і стильовий дуалізм імпресіонізму, виявом якого є спрямованість одночасно до стильових моделей бароко і романтизму в циклі етюдів К. Дебюссі, і ударно-безпедальне розуміння фортепіано у творчості Б. Бартока та С. Прокоф'єва, хоча природа такого трактування була різною у кожного з них: у першого – пов'язаною з новим гармонічно-ладовим мисленням, різноманіттям

метро-ритмічних фігур і ладовим багатством угорської народної музики, у другого – з опертям на неокласичну стильову модель фортепіано. Вагоме місце в дослідженні Н. Кучми посідає музика українських композиторів, яку вписано в європейський контекст пошуків нового звукового образу фортепіано. Цінним є актуалізація в українському музикознавстві маловідомих на сьогодні творів композиторів, які були пов'язані з Харковом: «12 етюдів-новел» Сергія Борткевича, «Concert-etude» op.20 Альберта Бенша, «Етюд» В'ячеслава Барабашова, «Три етюди» Віталія Сечкіна, «Етюди оптимізму» Валентина Борисова, «8 концертних етюдів» op.40 Миколи Капустіна. Ці твори ілюструють еволюцію звукових образів фортепіано від класико-романтичних до джазових. Окремо в структурі дисертації виділено масштабний цикл «11 етюдів у формі старовинних танців» Віктора Косенка, який є унікальним зразком поєднання барокового, класичного і романтичного звукових образів.

Послідовно розгортаючи науковий дискурс дослідження, авторка вводить новий ключовий концепт «фортепіанний образ світу», під яким розуміє «певний тип світосприйняття, що формується у музичній цілісності суб'єкта та обумовлений, крім іншого, специфічним розумінням звукового образу фортепіано» (с. 103). Серед компонентів фортепіанного образу світу дисертантка називає власне інструменти та уявлення про їхні звукозображальні можливості, нотну та науково-методичну літературу, звукозаписи, які презентують індивідуальні виконавські стилі, усну музично-педагогічну традицію, що містить інформацію щодо особливостей трактування окремих творів тощо. Вітаючи ініціативу здобувачки щодо вдосконалення наукової термінології для адекватного опису музично-виконавських практик у міждисциплінарних дослідженнях, зауважимо, що практично всі перераховані п. Н. А. Кучмою компоненти входять до таких категорій, як фортепіанна культура та піанізм, які вже закріпилися в науковому тезаурусі сучасних музикознавців.

В цілому, позитивне сприйняття роботи залишає простір для дискусійних міркувань, зауважень і запитань.

Перша група зауважень традиційно стосується джерельної бази дослідження. На с.41 вперше і далі неодноразово в тексті дисертації

використовується термін «виконавське музикознавство», який Н. А. Кучма справедливо вважає однією з найбільш продуктивних моделей інтерпретаційного підходу в сучасному музикознавстві. Однак не можливо не відзначити факт відсутності у списку використаних джерел праць основоположника цього наукового напрямку, доктора мистецтвознавства, професора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Миколи Андрійовича Давидова, котрий почав розробляти його ще в 80-х роках ХХ століття. Натомість, дисертантка ретельно простудіювала свіжі англомовні джерела з питань виконавського музикознавства вже нового ХХІ століття (праці Н. Кука, Дж. Рінка та ін.). Також вважаємо недоліком джерельної бази дисертації відсутність у ній праць відомого філософа, культуролога, літературознавця Георгія Гачева про національні образи світу, які могли б суттєво збагатити методологічне і смислове поле роботи Н. А. Кучми. Загалом обсяг опрацьованих джерел має досить солідний вигляд і нараховує 354 позиції, в т.ч. 54 джерела іноземними мовами. Водночас простий статистичний аналіз цих джерел показав, що половина з них не використовується і не згадується в тексті дисертації, що змушує констатувати зайву гіперболізацію списку літератури.

Друге зауваження віднесемо до тих місць дисертації Н. А. Кучми, які «грішать» описовістю й уведенням інформації ненаукового характеру до основного тексту. Так, у підрозділі 2.2, де аналізуються виконавські інтерпретації етюдів Ф. Мендельсона піаністами Констанс Кін і Даніелем Адні, подано біографічні відомості про цих маловідомих в Україні виконавців (сторінки 89-90). Подібна вада притаманна й п.3.2, де описується творча діяльність піаністки Наталії Шкоди (с. 132), диригента Сергія Лихоманенка та діяльність очолюваного ним молодіжного симфонічного оркестру «Слобожанський» (с.138-139), і п. 3.3, де знову ж таки наведено біографічні факти з життя композитора і піаніста Миколи Капустіна (с. 149-150), а на с. 120-121 взагалі викладено загальновідомі хрестоматійні факти біографії Віктора Косенка. Внесення цієї довідково-допоміжної інформації, яку неважко знайти у відкритих джерелах, випадає з наукового дискурсу і порушує загальний виклад матеріалу дисертації. Доцільніше було б подати цю інформацію у виносках,

примітках або коментарях, які утворили б змістовний та інформативний «другий план» роботи.

Дивує факт повної відсутності нотних прикладів у роботі. Вважаємо, що вони могли б збагатити уявлення про еволюцію фортепіанної техніки та трансформацію звукових образів фортепіано в різні історичні періоди. Особливо цінними і доречними були б бодай невеликі фрагменти маловідомих творів харківських композиторів А. Бенша, С. Борткевича, В. Барабашова, В. Сечкіна, В. Борисова та ін., які розглядаються в дисертації.

У третьому розділі дисертації, де здійснюється історичний екскурс у розвиток музичної культури українських земель у XVIII – XIX століттях як перехідний етап від аматорства до професіоналізму, справедливо підкреслюється особлива роль Миколи Лисенка в цьому процесі. При цьому Н. А. Кучма пише: «...блискуче закінчивши Лейпцизьку консерваторію по класу фортепіано, М. Лисенко багато й охоче викладав» (с. 110). У цій фразі насторожує слово «охоче», адже з епістолярію самого Миколи Віталійовича та спогадів його сучасників ми знаємо, що викладацька діяльність і численні приватні учні були для нього скоріше тягарем, аніж задоволенням. Сам Лисенко вважав пріоритетною для себе композиторську працю, багато часу віддавав і артистичній діяльності. Що ж до викладацької справи, то вона була для нього радше засобом матеріального статку, адже він змушений був утримувати велику родину, а після смерті дружини Ольги Антонівни в 1900 році став єдиним опікуном своїх дітей.

Ще одне принципове зауваження пов'язане з коректністю застосування компаративного методу в дисертації п. Н. А. Кучми. У п. 3.2 порівнюються оркестрові версії «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка з фортепіанним оригіналом у виконанні відомої української піаністки М. Крушельницької. На нашу думку, це категорично неприйнятна модель аналізу! Згідно з методологією компаративістики, порівнюються, як правило, однопорядкові, споріднені або подібні явища. Наприклад, припустимим є порівняння фортепіанного оригіналу твору у виконавських версіях двох різних піаністів (що, власне, і зроблено в дисертації). Що стосується оркестрових

перекладень «11 етюдів» В. Косенка, здійснених у різні роки Леонідом Бильчинським та Євгеном Жаку, то краще було б порівняти їх між собою, а не з фортепіанним першоджерелом у виконанні Марії Крушельницької.

Недосконалість редакційної коректури потягла за собою низку прикрих, а іноді й кумедних «новотворів» у вигляді «палацової техніки» (замість «пальцевої» – с. 89, 121), невдалого перекладу терміну «полу-педаль» (с. 95, хоча краще б звучало українською «напівпедаль»), але в цілому відзначимо досить грамотну мову роботи Н. А. Кучми і володіння легким, доступним для сприйняття науковим стилем.

I, нарешті, кілька уточнюючих запитань.

1. У параграфі 1.3 п. Н. А. Кучма констатує: «Під впливом природної зміни художньо-естетичних настанов поступово сформувалися кілька звукових образів фортепіано: класичний, романтичний, імпресіоністичний, неокласичний, авангардний тощо» (с. 40). Однак, намагаючись здійснити власну типологію або класифікацію звукових образів фортепіано, Н. А. Кучма пропонує давно відому з історії розвитку музичного мистецтва типологію стилів, тому замість звукового образу фортепіано у неї вийшов стильовий образ фортепіано. Семантика терміну «звуковий образ» стосовно фортепіано виявилася не до кінця розкритою. Можливо, у побудові типології звукових образів варто було би відштовхуватися саме від звукової природи фортепіано, якостей звучання фортепіанного твору і самого звуку та його властивостей? Чи можливі, на погляд дисертантки, інші класифікації звукових образів фортепіано, крім стильової? Взагалі, по прочитанні дисертації п. Н. А. Кучми здалося, що поняття звуковий образ світу – це не що інше, як абстракція або красива опоетизована метафора, яка завдяки частому використанню в роботах перетворилася на науковий термін. Саме явище, яке описує дисертантка, має іншу назву і, відповідно, іншу термінологію. Маються на увазі реальна форма існування музичного твору і загалом музичне виконавство як сфера актуалізації музичного твору в досвіді виконавця (на відміну від потенціальної форми, якою є

нотний текст). Про це писали Олександра Самойленко, Сергій Шип та багато інших дослідників.

2. З усіх засобів музичної виразності, які моделюють звуковий образ світу, Н. А. Кучма особливо виділяє фактуру, яка, на її думку, «стає своєрідною точкою перетину інтонаційних образів світу окремих митців, мистецьких шкіл, історичних періодів. Водночас, саме фактура твору композитора є базою для побудови виконавської концепції» (с. 48). Це твердження видається дивним, адже загальновідомо, що основою виконавської концепції є інтонаційна форма твору, а фактура – це лише окрема її складова. Можливо, дисертантка мала на увазі дослідження фактури як конструктивну модель розподілу сил піаніста при виконанні технічно складних концертних етюдів? Прохання уточнити.
3. Розвиваючи ідеї відомого українського музикознавця Віктора Москаленка щодо фактури, п. Н. А. Кучма стверджує, що «звуковий образ фортепіано – це не уявний феномен, а художня цілісність, окремі елементи якої можуть бути проаналізовані за допомогою традиційних музикознавчих інструментів (с. 40). Водночас дисертантка не вказує, які саме традиційні музикознавчі інструменти мають на увазі? І чому лише окремі елементи цієї художньої цілісності можуть бути проаналізовані? Чи можливий цілісний аналіз звукового образу фортепіано, який би дав можливість охопити (усвідомити, уявити) цей образ саме як художню цілісність?

Підсумовуючи, зауважу, що робота п. Кучми Н. А. є вагомим і цінним для сучасного мистецтвознавства дослідженням, у якому глибоко і аргументовано осмислюється науково-теоретичний матеріал рівня доктора філософії.

Робота вміщує ґрунтовний виклад теоретичних положень за обраною темою, масштабну презентацію наукових і мистецтвознавчих наративів, опрацювання оригінальних джерел, що й дозволило автору ввести в науковий обіг значний пласт маловідомої літератури з мистецтвознавства та суміжних наукових дисциплін з питань формування наукового уявлення про звуковий

образ світу сучасної історико-культурної доби, що відображає онтологічний зв'язок між звукожиттям людини, соціуму та Всесвіту.

Наведена в дисертації апробація результатів дослідження здобувачки свідчить, що всі винесені на захист положення та висновки дисертаційного дослідження одержані самостійно. Основні положення дисертації відображені в 5-и одноосібних публікаціях – у т.ч. 3 – у наукових фахових виданнях України, 1 – у закордонному науковому періодичному виданні, яке входить до міжнародних наукометричних баз даних.

Отже, дисертація Кучми Н. А. є концептуально і логічно продуманою, високоінформативною, продукує нові ідеї, запрошує до полеміки навколо порушених проблем і отриманих результатів, що цілком природно в умовах зміни парадигм у сучасній гуманітаристиці. Необхідно також відзначити високий рівень дослідницької культури здобувачки, самостійність суджень, ґрунтовність аргументації тих положень, які пропонуються до захисту.

Таким чином, дисертаційне дослідження Кучми Наталії Андріївни «Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть» повною мірою відповідає вимогам Міністерства освіти і науки України щодо дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво, а її авторка – Наталія Андріївна Кучма заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Офіційний опонент:

доктор мистецтвознавства,
професор, провідний науковий
співробітник відділу теорії та історії
культури Інституту культурології
Національної академії мистецтв України



О. М. БЕРЕГОВА

