

Рецензія

на дисертацію Диняк Т.І.

«СПЕЦИФІКА ТВОРІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ КОМПОЗИТОРІВ ІСПАНІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ»,

подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань
02 – «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»

Дисертація, що обговорюється, має об'єктивно-іманентні показники, що вирізняють її серед інших, подібних, підготовлених останнім часом в річищі *харківської школи інтерпретології*, яка за напрямом сродна з іншими українськими музичними закладами вищої освіти (хоча останні визначають цей напрям музичної науки інакше, як «виконавське музикознавство»).

Тематика кваліфікаційної праці Т.І.Диняк відповідає таким параметрам інтерпретативних теорій, як *феномен авторства* (хто мислить?):

1) автор – обізнаний фахівець, практично володіє музично-професійним напрямом музикування та пише про виконавську галузь, до якої дотичним є його особистісний досвід роботи як музиканта, артиста-концертанта, викладача; і, по-друге:

2) наявність обґрунтованих спеціальних методів і когнітивних операцій, спрямованих на моделювання в науково-вербальний спосіб мисленнєвих процесів свідомості митця, носія виконавської творчості (в нашому випадку – іспанські композитори та піаністи-інтерпретатори їх творів). *Методологічний чинник* – у який спосіб мислить і як саме (?) комунікує з іншими співтворцями музичного твору суб'єкт творчості – розкриває інтерпретувальний змістовний вимір дослідження. Це «третє вухо» дослідника виконавської спеціалізації відрізняє стиль написання від академічного музикознавця. Втім аналітизм мислення – універсальна вимога кваліфікаційних праць з напрямом «інтерпретологія».

Серед чеснот дисертації п.Диняк – актуальність теми і оригінальність її формулювання, яка містить в назві два концепти, досить складних в силу їх загальноновживаності, так би мовити «логічної прозорості» (за Г.В.Ф. Гегелем), апріорності: «специфіка твору» і «фортепіанно-оркестровий твір» – власне вибір матеріалу, зафіксований, що провокує масу додаткових питань для дискусії (що, на думку рецензента, не зменшує процент високовартісності пропонованої концепції). Розробка цих концептів спричинена вибором матеріалу – музичною культурою Іспанії, що постає в якості об'єкту дослідження та предметом, що увиразнює новаційний дискурс дослідження (с.90), та поставленої мети за рахунок специфічної сфери музикування – фортепіанних творів з симфонічним оркестром, причому не в жанрі сольного інструментального концерту, а «навколо» симфонічно-концертного

самовираження іспанських геніїв від музики (оркестрової сюїти, поеми, програмних циклів на кшталт «Ноктюрнів» тощо).

За рахунок теоретичних напрацювань концепція дисертантки набуває власного «авторського голосу», іншого, ніж у молодих науковців України, які помічені на теренах вітчизняної музичної «іспаністики» (зокрема, Н. Заєць, Одеса, 2018; А. Пилатюк, Харків, 2013). На цій підставі збагачено тезаурус феноменології виконавства, присвяченої загонові піаністів-інтерпретаторів, які є пропагандистами цієї музики і заслуговують, щоб потрапити в «пантеон» європейського мистецтва та культури кінця ХХ – ХХІ століть. Маю на увазі імена знаних іспанських піаністів (А. де Ларроча, М. Местре, Е. де Гусман, Х. Колом, А. Сорія), які стали «героями» аналітичних підрозділів обраних творів іспанської «Четвірки».

Зверну увагу на наявність в рецензованій праці ґрунтовної дії системного підходу, завдяки якому авторці вдалося переформувувати величезний фактологічний історико-культурологічний матеріал (іноді відомий, як наприклад, біографії митців, а іноді абсолютно новий, як відомості про виконання конкретного твору та його інтерпретаторський «амбітус». Наприклад, віднайдення концерту для фортепіано з оркестром «Патетичний» Е. Гранадоса та його першовиконання в Україні, Львові, а не на батьківщині, завдяки зусиллям М. Местре). Тож системність мислення п. Диняк та текстологічного викладу ідей та спостережень не наголошується аргументами (наприклад, на с. 26 в запропонованій дефініції сказано, що специфіка музичного твору імпліцитно позначає усі рівні музичної творчості **як системи** (жанр, композиторське мислення, національна музична мова, національний стиль) – виокремлення має місце. Більш того, системність проявляється як метастиль наукового обґрунтування, охоплюючи виконавські параметри іспанського національного фортепіанного стилю і специфіку іспанської національної музичної мови як системи патернів. Цей методичний аспект виконавської аналітики дуже складний і потребує стилістичної справності та тонкого смаку в процесі вербалізації слухових уявлень.

Таким чином, хоча у Вступі перелік методів дослідження і не містить *системний метод*, однак він діє імпліцитно. І це є позитивним моментом дисертації Т.І. Диняк, зокрема, відповідності сучасним вимогам до методології гуманітарних розвідок, в яких предмет внаслідок духовно-символічної природи часто постає «невловимим», а інструментом його аналізу видається суб'єктивно-хибним.

Щодо «специфізації» авторської дефініції «специфіка музичного твору» (яку визначає «сукупність відмінних ознак на художньо-образному, жанрово-стильовому, композиційно-драматургічному рівнях, що увиразнюють закономірності композиторського мислення, задуму та ідеї твору», с.106), то можна стверджувати, що вона також діє не усамітнено, а функціонально, в широкому контексті й має усталену філософсько-естетичну пару – *універсалізм*¹. Це ножиці, що мають віддалені кінці, якщо розвести їх у різні боки. І навпаки, вони легко складають ціле, якщо знати «точку опори». Нею слугує національно-музична мова, однак кожна композиторська індивідуальність проявляється в жанрі фортепіанно-оркестрової музики настільки яскраво, що хочеться уточнити у авторки наукової концепції: а чи є підстави стверджувати думку саме про специфіку, якщо існує безліч інших характеристик, про що авторка пише на с. 105: «Показовим є вживання інших синонімічних виразів – «оригінальний», «властивий», «своєрідний», «унікальний» – споріднених за значенням до поняття “специфіка”, але не тотожних йому».

Я відношу поняття «специфіки» до музичних універсалій, за якою стоїть номінація, амбівалентна і невід’ємна від *універсалізації* музичної творчості (чого саме? маємо відповідь на сторінках та у висновках: музичних сегментів мови/мовлення, жанрових та стильових принципів смислотворення в іспанській музиці зазначеного періоду). Звідси питання: *1) як проявляється на сторінках Вашого дослідження амбівалентний (специфіці) принцип національної ідентифікації будь-якої культури – універсальність (універсалізація) в контексті проаналізованих Вами творчих процесів композиторів Іспанії часів Ренасим’єнто?*

Дисертантка справедливо посилається на думку І. М. Коханик про «стильові коливання, що спостерігались і в творчості іспанських композиторів, оскільки їх естетичні погляди формувались під впливом таких факторів, як загострення національної ідеї та переймання, засвоєння досвіду європейських колег» (с. 104). Виокремлена теза свідчить про те, що в фортепіанно-оркестрових творах відбувався реальний процес самоідентифікації національної культури: в кожному з них відчуваємо культурної рефлексії на архаїчне або романтичне Минуле в світлі майбутніх завдань становлення нової національної композиторської школи. Зазначене вказує на високий рівень самосвідомості носіїв музичної культури, яку

¹ Концепції існуючих музикознавчих джерел об’єднує розуміння «специфіка» в якості критерію інтонаційно-слухового виявлення особливостей того чи іншого музичного явища. Пані Диняк додала ще й когнітивно-аналітичний вимір осмислення природи музичного твору в оркестрово-фортепіанній сфері.

представляють чотири генії музики, такі несхожі за композиторським мисленням і світоглядом.

Однак при всьому пафосному патріотизмі (не націоналізмі, як іноді «червоніє» наскрізною ниткою думка радянських вчених) складається хибне враження (питання № 2): *чи не пов'язуєте Ви своє розуміння специфіки «мови-стилю-твору» лише з географічним чинником музичного стилю* (коли Іспанія є майже «периферією» Європи на той час), а не іманентно-трансцендентним виявленням «духу нації», або «покликом землі», як процитовано на с.69: «L'appel de la terre», за Анрі Колле (Henri Collet)?

Якщо додати до дискусії про національний стиль та мову дискурс універсальності, що інтегрує індивідуально-естетичні засади творчості представників «іспанської Четвірки» в обраних оркестрово-фортепіанних творах, то вимальовується когнітивний знаменник в понятійній системі, напрацьованій п.Диняк («національна музична мова – іспанський національний фортепіанний стиль – специфіка фортепіанно-оркестрового твору»).

Структура дисертаційної роботи виважена і підкоряється внутрішньому алгоритму, який я вбачаю в черговості поставлених завдань: від історії фольклору, вивчення історичних передумов явища Ренасим'єнто, теоретичної розробки нових концептів музикології, порівняльного аналізу патернів музичного втілення звукообразних ідей до сучасної виконавської прагматики із залученням «зіркових» імен виконавців-інтерпретаторів обраних творів фортепіанно-оркестрової музики нової національної композиторської школи Іспанії.

Текст дисертації написаний виваженою літературною мовою, не переобтяжений зайвими термінологічними конструкціями. Втім можу погодитися з вітчизняними музикознавцями-ортодоксами, які наполягають не цитувати джерела радянської доби. Чому? Тому що такі «кальковані» тексти дають привід до тиражування застарілих штампів і надають небажаний глянець «чужого мовлення». Наприклад: «с. 70: *У прагненні збагатити вітчизняне мистецтво великими музичними жанрами М. де Фалья досяг більшого, ніж його попередники: він розширив рамки іспанської музики*». Музика – не картина, щоб «мати рамки». Або незрозуміла метафора на : с.76 *«Тріо № 1, ор. 35 варіації якого проливають повітря»*.

Так само незрозуміло: що таке schotis – центральноевропейський соціальний танець (див. посилання 31, с.76)? Мабуть, невірний переклад слова «загальний». Хоча в цілому слід визнати, що текстологічних та технічних вад тексту вкрай мало, що свідчить про ретельну роботу авторки дисертації як піаністки над численними рівнями наукової когнації.

(Рецензент, отримуючи користь – а іноді і задоволення від читання тексту, все ж таки не утримався від рахування похибок прискіпливо їх порахував у кількості аж 15)².

Тим не менш, вищезазначені недоліки тексту не впливають на інші чесноти дисертаційної праці. В їх числі – музикальність наукового мислення Т. І. Диняк та стилістики викладу в цілому; помітним є також тяжіння до концепційності у викладі аналітичних спостережень. Читаючи, відчуваєш потребу відкрити партитуру, ще раз переслухати твори під кутом зору «авторської оптики» (сприймання та інтерпретації), що буває не завжди.

Зважаючи на високий рівень виконаних завдань дослідження, досягнення його мети на ґрунті безперечних результатів наукової та практичної значущості дисертації Т.І.Диняк, можна зробити остаточне слово про її відповідність сучасним вимогам МОН України та присвоєння **Таїсії Іванівні Диняк** наукового ступеня «доктор філософії» з галузі знань 02 – «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства, професор
завідувач кафедри інтерпретології
та аналізу музики Харківського
національного університету мистецтв
імені І.П.Котляревського

Л.В.ШАПОВАЛОВА

ПІДПИС *Л.В. Шаповалова*

ЗАСВІДЧУЮ

Нач. загального відділу ХНУМ

16.08 2022 р. Підпис *А*



² Передані авторці та виправлені, вони додадуть текстові дисертації бажаної редакційної вправності, завдяки чому легко будуть «трансформовані» в монографію або методичні рекомендації для магістрів та аспірантів вищих музичних вишів України в якості матеріалів для ведення семінарів, майстер-класів з виконавської аналітики, інтерпретологічних студій з практичної музикології тощо. Зазначене підкреслює практичну значущість отриманих результатів рецензованої праці.