

РЕЦЕНЗІЯ

на дисертаційне дослідження

Гаркуші Марії Володимирівни

ВИКОНАВСЬКА ПОЕТИКА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX - ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ: КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА СКЛАДОВА

представленого на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 –
Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво

У сучасній виконавській практиці дедалі більшої ваги набуває багатофункціональність та аналітична глибина діяльності піаніста-концертмейстера. Розширення його ролі від акомпаніатора до повноцінного співтворця зумовлює потребу в нових теоретичних підходах до осмислення цього феномену. Особливої актуальності набуває дослідження виконавської поетики як складної, багаторівневої системи, що враховує жанрову специфіку, інтерпретаційну стратегію та комунікативну динаміку ансамблю. У фокусі рецензованого дослідження камерно-вокальний цикл – жанр, який вимагає від концертмейстера не лише технічної майстерності й психологічної компетенції, а й тонкого розуміння художньої структури, семантики тексту, та взаємодії зі співавтором-вокалістом. У цьому контексті аналіз поетики стає ключовим інструментом для осмислення виконавських стратегій у межах постнекласичної парадигми.

Подана на рецензію дисертація є інтелектуально багатим, амбітним і міждисциплінарно насиченим дослідженням, що претендує на розробку нової парадигми осмислення концертмейстерської діяльності в постнекласичному контексті. Авторка демонструє неабияку ерудицію, аналітичну глибину й бажання синтезувати гуманітарні підходи, що охоплюють філософію, герменевтику, музикознавство, когнітивістику.

До безперечних **переваг** дослідження слід віднести:

- введення і розробку нових понять як спробу створити новий словник опису творчої діяльності;
- глибоке осмислення ролі концертмейстера як співтворця, режисера інтерпретації, навігатора слухацького досвіду;
- влучну інтерпретацію постнекласичного контексту, де розмивається ієрархія соліст–акомпаніатор на користь діалогічного партнерства;
- широкий емпіричний матеріал – аналіз вокальних циклів І. Карабиця, В. Польової, В. Скуратовського, Ю. Іщенко, Л. Дичко та ін.

Один з найбільш інноваційних моментів – це поняття «виконавської топономіки» як уявної мапи шляху виконавця у процесі інтерпретації. Це дозволяє говорити про когнітивний план перекладу – структуровану систему мислення, яка спрямовує художній результат. Автор послідовно вибудовує теоретичну модель, що поєднує поняття художнього перекладу, музичного аналізу й когнітивної інтерпретації. Це перспективний напрямок, особливо для сучасної методології в музиці.

Однак рецензент змушений також окреслити низку **зауважень**, які, хоч і не нівелюють наукову цінність праці, все ж потребують уваги. Насамперед, це термінологічна перенасиченість. Дисертація оперує значною кількістю неологізмів та метафоричних понять, які не завжди отримують належне визначення. Теоретичні концепти часто не підкріплені прикладовим аналізом. Для такого рівня теоретизації варто було б навести більше нотних прикладів, схем, таблиць, аудіо чи відео фрагментів. Інакше зростає ризик втратити зв'язок із безпосередньою музичною практикою, яка, власне, і є предметом дослідження. У багатьох дефініціях авторка намагається охопити все – від мислення до інтерпретації, від жесту до емоції. Однак в академічному тексті це може мати зворотний ефект – замість ясності ми отримуємо термінологічний калейдоскоп.

Розберемо конкретні приклади:

1) Сторінка 6: *«Виконавський стиль сучасного піаніста-концертмейстера ґрунтується на піаністичній майстерності, що виступає результатом активності усіх параметрів діяльності концертмейстера та виявляється у формуванні такої якості виконання музичного твору, яка характеризується абсолютним співпадінням усіх виконавських засобів та художньо-змістового акценту».*

Фраза «піаністична майстерність, що виступає результатом активності усіх параметрів діяльності концертмейстера» є перевантаженою та малозрозумілою. Що мається на увазі під «активністю параметрів»? Це не є поширене формулювання в музикознавстві. Фраза «абсолютне співпадіння усіх виконавських засобів та художньо-змістового акценту» є стилістично нечіткою, бо незрозуміло із чим саме співпадіння: із задумом автора, із партією соліста, зі стилем епохи?

2) Сторінка 68: *«Таким чином, емоційність, невербальність, реалізована передусім через систему рухів та пластичного зчитування твору, трансформується у нелінійний діалогічний за природою проєктувальний процес вивчення, відбору та побудови інтерпретації».*

Мені подобається ідея, що інтерпретація має тілесну, емоційну основу і розгортається не лише як логічний аналіз. Але я не згодна із самим формулюванням, бо воно змішує онтологічні шари – емоцію не можна співставляти із процесом. Тобто не «емоційність трансформується в проєктування», а проєктування ґрунтується на емоційно-руховому досвіді. Емоційність і рух – це якості сприйняття, а не процеси самі по собі. Не вони трансформуються, а на їхній основі розгортається інтерпретаційна робота.

3) Сторінка 133: *«Поетична складова вокального циклу стимулює авторів до різних видів художнього перекладу, що у свою чергу допомагає концертмейстерові більш влучно вибудовувати власну виконавську поетику».*

Вираз сприймається так, ніби художній переклад «виправляє» або «вдосконалює» поетику концертмейстера. Доречніше сказати, що переклад

поетичного тексту формує інтерпретаційний простір, у якому діє концертмейстер.

В цілому, дисертаційна праця справляє враження масштабного дослідницького проєкту, зосередженого на реконструкції внутрішніх механізмів творчості піаніста-концертмейстера, особливо в аспекті його аналітичної, інтерпретаційної та креативної діяльності. Проте саме в цій зосередженості криється певна методологічна однобічність: комунікативна складова, хоч і задекларована, не отримала достатньо глибокого, системного аналізу. Її місце в структурі виконавської поетики розглянуто радше як один із параметрів, ніж як центральний, смислотворчий чинник камерного музикування.

У сучасному музикознавстві, особливо в парадигмі постнекласичної гуманітаристики, ансамблева взаємодія постає не лише як технічна узгодженість, а як естетичний жест, як художній простір співтворення. Саме ця комунікація і є тим, що формує поетику камерного виконавства. Її тональність, ритм, пластика, мовчазні паузи, обміни ініціативою – усе це визначає естетику ансамблю, його драматургічний рельєф. Авторка ж, попри згадки про діалогічність і взаємодію, схильна до героїзації фігури концертмейстера, що, безумовно, має під собою підстави. Та в захопленні «внутрішньою кухнею» піаніста, його «топономіками», «креативними комплексами» й «нелінійним мисленням» втрачається головне: поетика комунікації, яка і робить камерне виконавство живим мистецтвом, а не лише рефлексією над текстом.

З огляду на це, ґрунтовне розгортання комунікативної складової як феномену не лише в аспекті функціональної взаємодії, але як естетичного процесу, стало б логічним і змістовно багатим доповненням до дисертаційної моделі. Це дозволило б не лише збалансувати піаністоцентричний акцент, а й у повній мірі розкрити ансамблеву природу виконавської поетики у камерно-вокальному жанрі. Тож, оскільки камерне музикування є не лише технічним процесом синхронного виконавства, а справжньою естетичною подією, що

народжується в міжособистісному просторі, плекаючи схильність дисертантки на генерацію нової термінології, пропоную звернути увагу на доцільність наступного кроку, а саме **поетики комунікації**.

В контексті рецензованого дослідження, поетика комунікації – це художній вимір того, як саме звучить діалог між виконавцями. Якщо традиційно ми говоримо про музичну мову, фразування, стиль, то тут ідеться про тональність стосунків, спосіб взаємодії, розподіл ініціативи, дихання ансамблю, його спільний ритм і сенс. Оскільки йдеться не про механіку співпраці, а про естетику й стиль діалогу, його висловлювальну манеру, то у ансамблевому виконанні це стає **поетикою**, а не просто **взаємодією**. І далі, поетика комунікації охоплює не лише внутрішню взаємодію виконавців, а й те, як ця взаємодія презентується слухачеві через комунікативний код, за яким слухач «зчитує» стосунки: чи це конфлікт, єдність, чи обережне пізнання одне одного.

Попри всі зауваження і міркування рецензента, дослідження є важливим кроком у розвитку осмислення концертмейстерської творчості. Марія Володимирівна переконливо демонструє, що піаніст-концертмейстер – не технічний супроводжувач, а мислитель-співтворець, що працює у межах складної інтерпретаційної матриці. Рецензент, як практикуючий піаніст-концертмейстер, висловлює надію, що усвідомлення багатогранності професії піаніста-концертмейстера в майбутньому знайде відображення не тільки в теоретичних моделях, а й в достойній оплаті цієї «непростої» праці.

Питання до авторки:

1) У вашій роботі камерно-вокальна музика є основним об'єктом аналізу, і саме завдяки наявності поетичного тексту такі поняття, як «виконавська поетика» та «художнє перекладення», набувають додаткової глибини. Але якщо вийти за межі вокального жанру до камерно-інструментальної музики, де немає слова як семантичного орієнтира, як, на

вашу думку, трансформуються ці концепти? І якими будуть джерела виконавської поетики в такому випадку?

2) Обґрунтуйте вживання слова «комплекс» у запропонованому понятті «креативний комплекс», а також у визначенні виконавської поетики, як «комплексу когнітивних, діяльнісних, стратегічних та практичних дій»? Чим нововведене поняття «креативний комплекс» відрізняється від близьких термінів, таких як «креативний потенціал» чи «творчий ресурс»? Та чому виконавська поетика розглядається саме як комплекс дій, а не як їх сукупність, набір або поєднання?

3) Вокаліст мислить голосом, дихає музикою, орієнтується на поетичний текст і вокальний жест. Піаніст працює з фортепіанною фактурою, глибше відчуває гармонію, тембр, драматургію. У них різна «точка входу» в музику. Їхні виконавські поетики можуть суттєво відрізнитися і в плані відчуття форми, і в темпових уявленнях, і в динамічній логіці. Чи можлива гармонійна, компромісна виконавська поетика у вокально-фортепіанному ансамблі, і як саме вона народжується в точці перетину різних інтерпретаційних стратегій?

Висновок рецензента:

Текст дисертації має високий теоретичний потенціал, поєднує філософію, лінгвістику, музику і когнітивістику. Закладені в ньому ідеї дуже глибокі, естетично влучні й варті подальшого розгортання. Претензія на сучасний міждисциплінарний підхід дуже доречна в контексті постнекласичної парадигми.

Зміст та обсяг опублікованих за темою праць повністю відповідають вимогам МОН України та адекватно відображають основні положення дисертації. Дослідження є науково вагомим, методологічно амбітним і перспективним для подальших розробок у царині сучасного музикознавства.

Робота «Виконавська поетика вокального циклу українських композиторів останньої третини ХХ– початку ХХІ століть: концертмейстерська складова» заслуговує на схвалення, а її авторка Гаркуша Марія Володимирівна – на присудження наукового ступеня доктора філософіїу галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Кандидат мистецтвознавства,
провідний концертмейстер
кафедри оркестрових
духових та ударних інструментів,
викладач кафедри аналізу
та інтерпретології музики
ХНУМ імені І. П. Котляревського

М. М. Оболенська