

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію

УШАКОВОЇ Маргарити Сергіївни

**«ТРАДИЦІЙНЕ ТА ІННОВАЦІЙНЕ У СТРАТЕГІЯХ МУЗИЧНОЇ
ТВОРЧОСТІ РОЗАЛІН ТЮРЕК»,**

подану на здобуття наукового ступеня

доктора філософії зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Актуальність, наукова новизна результатів дисертаційного дослідження. Проблематика взаємодії традиційного та інноваційного у музиці не втрачає своєї злободенності в умовах культурної поліфонії ХХІ століття, коли виконавець постає не лише як інтерпретатор, а й як посередник між культурними контекстами, здатний об'єднувати історичну пам'ять із актуальними формами музичного мислення. Саме дихотомія «традиційне / інноваційне», що розкрита у роботі як «продуктивна напруга», а не опозиція, набуває у дисертаційному дослідженні Маргарити Ушакової декількох вимірів – як основа виконавського вибору, вектор інтерпретаційної позиції, маркер естетичної та етичної відповідальності. У цьому контексті звернення до знакової постаті світового музичного мистецтва ХХ століття Розалін Тюрєк та її стратегій творчості є надзвичайно своєчасним і теоретично виправданим. Здобувачка переконливо демонструє, що Р. Тюрєк є не лише інтерпретаторкою музики Й.С. Баха. Вона формує нову парадигму інтерпретації, у якій раціональне не суперечить емоційному, а інтелектуалізм, поетика й філософська рефлексія інтегруються у цілісному художньому висловлюванні. Особливо значущим є те, що в українському музикознавстві постать Розалін Тюрєк донині залишалася на периферії академічного дискурсу, незважаючи на її ґрунтовний внесок у розвиток виконавської бахіани ХХ століття, педагогіки та концепції інтерпретаційного мислення як форми пізнання. Тому актуальність дисертаційного дослідження М. Ушакової не викликає сумнівів.

Наукова новизна дисертації полягає насамперед у системному висвітленні стратегій музичної творчості Р. Тюрєк крізь призму діалектики традиційного та інноваційного. М. Ушакова вперше в українському музикознавстві вводить у обіг низку теоретичних і публіцистичних текстів Р. Тюрєк, зокрема «переклад її тритомної праці “Вступ до виконання Баха”, а також вибраних статей про виконання спадщини Й.С. Баха та про фортепіанну інтерпретацію взагалі» (с.22). Крім того, у дисертації порівнюються виконавські версії Тюрєк із трактуваннями інших знакових

піаністів XX століття (Гульд, Аррау, Гілельс та ін.), що дає змогу виявити унікальність її підходу. Авторка дисертації досліджує репертуарну політику піаністки як прояв концептуального виконавського мислення, що долає дихотомію між історичною достовірністю та інтерпретаторською суб'єктивністю. У межах дослідження відбувається розширення поняття музичної інтерпретації, а саме – від інструментального втілення до форми інтелектуально-культурної діяльності, що має евристичний, пізнавальний і просвітницький потенціал. Відтак, дисертація Маргарити Ушакової не лише заповнює суттєву прогалину у вітчизняному музикознавстві, але й формує актуальний науковий дискурс навколо проблем взаємодії традиційного та інноваційного у виконавському мистецтві, пропонуючи нові орієнтири для подальших досліджень у сфері інтерпретології, виконавської педагогіки та музичної герменевтики.

Ступінь обґрунтованості наукових положень. Дисертація Маргарити Ушакової вирізняється використанням актуальних наукових підходів і методів, а також опертям на широку джерельну та теоретичну базу. Обрана методологія зумовлена специфікою теми дослідження та її міждисциплінарним характером.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського та відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії».

Результати дослідження мають як теоретичну, так і практичну цінність. Теоретичні положення роботи можуть бути застосовані у навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз та інтерпретація музики», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва». Практична цінність полягає у використанні матеріалів дослідження у «педагогічній, композиторській та виконавській практиці при вирішенні проблем художньої інтерпретації» (с. 23), що відкриває нові можливості у процесі вивчення фортепіанної спадщини.

Матеріалом дослідження є нотні тексти вибраних творів Й.С. Баха та їх виконавські версії; твори композиторів класико-романтичної доби та XX століття, теоретико-публіцистична спадщина Р. Тюрек (зокрема тритомна праця «An Introduction to the Performance of Bach»), телевізійні фільми за участі Р. Тюрек, а також аналітичний огляд аудіо- й відеозаписів виконань у зіставленні з інтерпретаційними концепціями інших виконавців. Розгляд ґрунтується на сучасній інтерпретаційній парадигмі з домінуванням

музикознавчого підходу, що передбачає глибоке занурення у структурно-смыслову організацію твору та інтерпретаційну практику.

Оцінка змісту дисертаційної роботи та її відповідність встановленим вимогам. Дисертаційне дослідження Маргарити Ушакової складається з анотацій (українською та англійською мовами), змісту, вступу, двох розділів з 6 підрозділами, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та одного додатку. Список літератури налічує 123 позиції, з яких переважна більшість (83) іноземними мовами. Наукова праця здобувачки визначається логікою та послідовністю викладення основних положень, чіткістю й аргументованістю суджень, ґрунтовністю висновків. Отримані результати дисертаційного дослідження розширюють горизонти українського музикознавства у вивченні дихотомії «традиційне – інноваційне», зокрема у стратегіях музичної творчості Розалін Тюрєк, та відкривають перспективи їх подальшої розробки.

У Вступі М. Ушакова переконливо обґрунтовує актуальність обраної теми, її зв'язок із науковими програмами, представлено мету, завдання, об'єкт та предмет дослідження, здобувачка презентує теоретично-методологічну базу, формулює новизну дослідження, теоретичну та практичну цінність, надає відомості про апробацію результатів та наявність публікацій. Всі поставлені здобувачкою завдання свідчать про актуальність роботи та наукову новизну дослідницького підходу.

Перший розділ має фундаментальне значення для структури дисертації, оскільки задає теоретичний горизонт, у якому пропонується понятійно-категоріальний апарат, необхідний для аналізу стратегій музичної життєтворчості Р. Тюрєк. Здобувачка обґрунтовує методологічну позицію, згідно з якою традиційне та інноваційне розглядаються як взаємопов'язані прояви виконавського мислення. Ретельний добір джерел, логічність викладу, аналітична глибина й міждисциплінарна інтеграція (музикознавство, філософія, соціологія музики) роблять цей розділ переконливим теоретичним підґрунтям усього дослідження.

У першому підрозділі здобувачка порушує ключове питання сучасного музикознавства – визначення статусу виконавської діяльності у контексті змін культурної парадигми ХХ–ХХІ століть. Йдеться не лише про уточнення дефініцій «виконавець» та «інтерпретатор», але й про зрушення у самій антропологічній моделі музиканта. Однією з провідних тез дисертантки є ідея неможливості отождолення понять «виконавець» та «інтерпретатор». Для М. Ушакової є важливим їх методологічне розмежування, адже не кожен виконавець є інтерпретатором, але кожен інтерпретатор діє у формі виконання. Спираючись на наукові праці В. Москаленка, О. Лисенко,

І. Полусмяк, О. Котляревської, здобувачка підкреслює, що інтерпретація є не лише виконавським актом, а й формою пізнання, аналітичного моделювання та духовної взаємодії зі смисловою структурою твору.

Дисертантка вдало зіставляє українські й західні підходи до трактування виконавства та інтерпретації. Зокрема, аналізуються положення Дж. Дансбі, який вводить ідею виконавця як «амбасадора композитора» та фігури соціального ринку (с. 26–27). Це бачення корелює з тезами Т. Адорно, на яких М. Ушакова зосереджується в соціологічному вимірі: виконавство стає частиною індустрії, втрачає автономію, підпадає під стандартизацію масової культури (с. 33). Важливим для дисертаційного дослідження є розгляд концепту «виконавської практики» (Aufführungspraxis) у німецькомовному дискурсі. Дисертантка слушно звертає увагу на зміну уявлень про можливість «об'єктивної» реконструкції музики та утвердження інтерпретації як гіпотетичного й варіативного процесу (с. 29–31). Також заслуговує на позитивну оцінку залучення праць А. Бери, яка підкреслює важливість аналітичної компоненти інтерпретації, а саме знання законів побудови музичного твору як запоруки виконавської свободи. Авторка демонструє спільну тенденцію до посилення когнітивного виміру в музичній інтерпретації (с. 40–41).

Особливого значення у підрозділі набуває тема виконавства як духовного досвіду. Ідея «гри» як культурної функції у Й. Гейзинги стає інструментом для виявлення глибинних аспектів виконавського акту, як способу відображення культури, її цінностей, соціального мислення. Цю думку продовжує О. Чеботаренко, трактуючи виконання як форму духовно-смиислового діалогу (с. 35–36). Цікавою видається концепція Л. Шаповалової, яка розглядає інтерпретацію як спосіб Богоспівкування, де інтенціональна свідомість виконавця є ядром смислової взаємодії з твором (с. 37). Авторка зосереджується на «рефлексивному» векторі, де виконавець синтезує історичний досвід із власними уявленнями про зміст твору.

Важливим теоретичним підґрунтям дослідження є праці В. Москаленка, у яких надається класифікація форм існування музичного твору: нотний запис, музичне звучання, музичні слухові уявлення (с. 38–39). Відзначається також широка варіативність виконавських стратегій: точне прочитання, редагування, обробка. Як підкреслює дослідниця, навіть у точному прочитанні виконавець привносить темброву, ритмічну, фактурну своєрідність. На основі наукових праць І. Сухленко авторка порушує питання тотожності музичного твору у різних виконаннях, зокрема того, що дозволяє його розпізнавати, попри зміни. Тут же актуалізується концепція «відкритого твору» У. Еко як основи сучасної парадигми інтерпретації. Порушуючи

проблеми індивідуального стилю та виконавської ідентичності, М. Ушакова звертається до праць О. Катрич, зокрема ідеї «музично-виконавської стильової концентричності», взаємозв'язку індивідуального, національного та історичного стилів (с. 42). При цьому, як слушно зазначається дисертанткою, дослідження індивідуального стилю є й досі відкритим питанням.

Видається доцільним порушення актуальних проблем девальвації академічного виконавства внаслідок комерціалізації музичної індустрії (Н. Лебрехт), що спричиняє викривлення критеріїв оцінки виконавського мистецтва (с. 34–35). Проте дисертантка не залишається у позиції культурного песимізму, вона, навпаки, підкреслює духовну місію виконавця як фігури, що синтезує традицію і новаторство, ремесло й інтелект, особистість і стиль. Таким чином, перший підрозділ не лише виконує теоретичну функцію, а й слугує підґрунтям для наступного аналізу творчості Розалін Тюрєк, як прикладу інтелектуалізованого й духовно вмотивованого інтерпретаторства.

Підрозділ 1.2 дисертації Маргарити Ушакової становить концептуально вагомий сегмент дослідження, у якому музична творчість розглядається крізь призму теорії комунікації, що особливо важливо у контексті сучасного уявлення про інтерпретацію як діалогічну практику. Дисертантка логічно продовжує проблематику, окреслену в попередньому підрозділі, акцентуючи на тому, що музика не є замкненою знаковою системою, а комунікація у сфері музичного виконавства – це не лише передача авторської інформації, а повноцінний смислотворчий процес, який передбачає взаємодію між композитором, виконавцем і слухачем.

Залучення до методології дисертації аналізу концепцій та ідей Ю. Ніколаєвської, І. Сухленко, О. Злотника, О. Берегової тощо, засвідчує високу обізнаність дисертантки з сучасним українським науковим дискурсом. Базовим теоретичним підґрунтям слугують ідеї Ю. Ніколаєвської, яка наголошує на інтерпретативній функції комунікації, що полягає у здатності виконавця «зчитувати» не лише текст, а й ціннісно-сміслові інтенції. Саме ця функція, на думку авторки, полягає не лише у зчитуванні чи трансляції, а у глибинному осмисленні культурного коду, який закладено в музичному тексті і дозволяє мислити музику як форму культурного діалогу, що виходить за межі безпосередньої авторської волі. Згідно цієї ідеї, М. Ушакова зазначає, що інтерпретація охоплює цілий спектр дій: від реконструкції авторського задуму до культурної адаптації твору в сучасних соціокультурних умовах. Важливо, що здобувачка не зупиняється на фіксації загальних тез, а демонструє, як комунікативна парадигма втілюється у

практиці Розалін Тюрєк. У наступних підрозділах дисертаційного дослідження М. Ушакова надає приклади, які засвідчують, що інтерпретація для мисткині є не лише виконавською реалізацією, а діалогом із часом, історією, традицією і сучасністю.

Важливим концептуальним внеском дисертаційної праці, яка поглиблює уявлення про масштабність музичних стратегій Розалін Тюрєк у контексті її життєтворчості, є введення до аналітичного інструментарію поняття «універсальна творча особистість» (за О. Комендою). У межах цього підходу особливо показовим є використання типології, що охоплює провідні вияви діяльності митця: універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог, класичний універсал. Тому важливим аспектом дослідження є розгляд творчості виконавців-інтерпретаторів крізь призму типів темпераменту, що надає додаткового виміру аналізу виконавської індивідуальності. У цьому зв'язку Маргарита Ушакова приділяє окрему увагу концепції К. Юнга, яка в межах дисертаційного дослідження набуває значення методологічної засади для осмислення виконавської інтерпретації як форми комунікації. Зокрема, авторка спирається на положення, відповідно до якого тип особистості визначається домінантним вектором комунікативної орієнтації – інтровертним або екстравертним. У такій аналітичній площині інтерпретатор постає не лише як медіатор між композитором і слухачем, а як суб'єкт із визначеною екзистенційною позицією щодо музичного твору, що, своєю чергою, формує його інтерпретаційний стиль. Відтак, психотип виконавця безпосередньо впливає на характер музичної комунікації, і саме це положення К. Юнга дисертантка обґрунтовано інтегрує у методологію аналізу інтерпретації, пропонуючи в якості прикладів розглянути постаті відомих митців – М. Аргерих та Г. Гульда як представників інтровертного типу, а також В. Ландовської та Н. Арнонкурта – екстравертного типу. Комплексне залучення концептів із суміжних галузей знання дає змогу здобувачці осмислити виконавську інтерпретацію як процес смислової комунікації, яка не лише репрезентує, а й трансформує художній зміст музичного твору.

Підрозділ 1.3 присвячений власне базовим стратегіям творчості Розалін Тюрєк у контексті музичної практики ХХ – початку ХХІ століть. Маргарита Ушакова окреслює стратегії творчої діяльності Розалін Тюрєк як цілісну систему, у якій усі напрямки – виконавська практика, педагогічна робота, редакторська, лекторська та просвітницька активність – об'єднані спільним принципом: глибоко осмисленим, структурно-філософським підходом до музики, особливо до спадщини Й. С. Баха. На переконання М. Ушакової, ці

стратегії мають не лише художній вимір, а й глибоко ціннісну основу, що виявляється у відповідальному ставленні до музичного тексту, авторського задуму, культурної традиції та самої сутності музики як мистецтва. Здобувачка неодноразово підкреслює, що особливе місце в творчій діяльності Р. Тюрек займає «популяризація творчого доробку Й.С. Баха» (с. 57) та «нових шляхів виконання музики часів бароко» (там само), адже саме цей напрямок діяльності мисткині стає визначальним. У цьому контексті особливо показовим є підхід здобувачки, яка за допомогою методу складання генеалогічного древа простежує формування виконавської індивідуальності Р. Тюрек під впливом її педагогів, ідейних попередників і творчого оточення. Такий аналітичний крок дозволяє М. Ушаковій не лише окреслити витoki виконавської методології, але й виявити послідовність у реалізації Тюрек принципів історично поінформованого виконавства. Саме ця методологічна спадковість, що поєднує академічну школу з особистісною інтерпретаційною інтуїцією, лягає в основу того комплексного стилю, який реалізується у творчій діяльності Р. Тюрек. Заснування нею «Інституту Баха» (згодом – «Бахівського товариства»), ініціатива створення «Дослідницького фонду Баха», активна концертна, лекційна та організаційна робота – все це постає як органічне продовження її виконавської концепції, в якій популяризація творчості Й.С. Баха поєднується з відкритістю до сучасної музики. Таким чином, індивідуальний стиль Тюрек виявляється не лише естетичним вибором, а й результатом усвідомленої, системно обґрунтованої стратегії художнього та науково-просвітницького характеру.

Здобувачка акцентує увагу на педагогічній діяльності Р. Тюрек, розглядаючи її як органічне продовження інтерпретаційного процесу. Підкреслено, що викладацький підхід мисткині базувався на принципі індивідуального наставництва та формуванні в учнів відповідального ставлення до музичного тексту й стилістичних особливостей композиторського задуму. Окремо проаналізовано редакторську діяльність Тюрек, зокрема вже згадану тритомну працю «An Introduction to the Performance of Bach», яка вперше вводиться до українського наукового обігу. Ця редакторська стратегія вирізняється реконструктивним підходом до першоджерел (використання уртекстів, фрагментів автографів), увагою до стилістично обґрунтованої артикуляції, аплікатури й орнаментики, а також коментарями, що спрямовують інтерпретацію, не підмінюючи її директивними вказівками.

Також варто відзначити інноваційні аспекти діяльності Розалін Тюрек, на яких акцентує увагу дисертантка. Зокрема, йдеться про плідну співпрацю з провідними звукозаписними компаніями, результатом якої стала широка

дискографічна спадщина, що суттєво сприяла популяризації інтерпретаційного підходу піаністки у світовому музичному просторі. Як пише М. Ушакова: «Її виконання транслювалися у теле- і радіоефірах, записувалися на платівки, що, безумовно, розширювало межі її аудиторії та впливало на інших виконавців» (с. 50). Знаковим є й прогресивне ставлення Тюрєк до розвитку музичних технологій: вона однією з перших інтегрувала у свою концертну практику сучасні електронні інструменти, зокрема, терменвокс і різні моделі синтезаторів Moog. Цей інтерес до технологічного новаторства втілювався також в участі у теле- та кінопроєктах (Bach on the Frontier of the Future, The Joy of Bach, 1978), а також у співпраці з Г. Беніоффом у процесі створення першого зразка електронного фортепіано як важливої віхи в історії музичного інструментарію. Йдеться про прагнення до досягнення нових акустичних можливостей інструмента та розширення меж звичного інтерпретаторського мислення, прагнення знайти нові шляхи комунікації з сучасною аудиторією, не втрачаючи сутнісного зв'язку з історичним контекстом. Відтак М. Ушакова вкотре підкреслює, що Розалін Тюрєк не була догматичним традиціоналістом. Навпаки, вона сприймала інтерпретацію як динамічну форму музичного мислення, де навіть радикальні, на перший погляд, рішення можуть служити глибшому розумінню музики. Враховуючи весь величезний спектр стратегій музичної творчості Р. Тюрєк, дисертантка говорить про неї як універсальну творчу особистість, інтенції якої формувалися у динамічному полі взаємодії традиційного й інноваційного.

Другий розділ дисертації Маргарити Ушакової присвячено вивченню діалектики традиційного та інноваційного у музичній творчості Розалін Тюрєк. У ньому авторка аналізує принципи інтерпретації музики різних за стилями епох – від бароко до сучасності – крізь призму концептуальних установок піаністки. У підрозділі 2.1. «Принципи роботи Р. Тюрєк з кодами барокового мистецтва», Маргарита Ушакова не лише розглядає загальні риси інтерпретаційного стилю піаністки, а й подає аналітичні зіставлення, які суттєво поглиблюють розуміння її стратегії роботи з текстами Й.С. Баха. Зокрема, надзвичайно показовим є порівняння редакцій Р. Тюрєк і Б. Бартока «Нотного зошита Анни Магдалени Бах», що репрезентують два протилежні підходи до розв'язання проблеми барокової спадщини у ХХ столітті. Редакція Бартока вибраних п'єс з «Нотного зошита» демонструє функціонально орієнтований підхід: з метою зручності для сучасного піаніста композитор здійснює помітні авторські втручання, що часом змінюють первісний текст. Такий підхід відображає модерністське бачення нотного тексту як матеріалу для нової творчості. Усвідомлення ним цінності

угорської музичної традиції та дослідницька робота з фольклором формують ґрунт його композиторської й виконавської концепції, що, зокрема, вплинула і на трактування творів Баха.

На противагу Б. Бартоку, редакція Р. Тюрєк, за спостереженням М. Ушакової, вирізняється інтелектуальною точністю, глибинною повагою до авторського задуму та тяжінням до уртексту. Її підхід не нав'язує готових рішень, а веде виконавця до внутрішнього розуміння музичної мови Баха. Американська інтерпретаторка показує, як «перекладається» барокова мова для сучасної аудиторії, зберігаючи історичну глибину, але без механістичної реконструкції. Підготувавши редакцію циклу, раніше майже не зафіксованого у професійній інтерпретаційній традиції, та здійснивши його повний студійний запис (1956–1960), Тюрєк утвердила концептуальну ідею, згідно з якою навіть «навчальний» репертуар може містити високий художній потенціал. Як слушно зазначає дисертантка, подальший інтерес до цього циклу наприкінці ХХ – початку ХХІ століття засвідчує сталу актуальність запропонованого Тюрєк підходу.

Особливу увагу приділено аналізу другої частини тритомника «Вступ до виконання Баха», що є методологічним дороговказом у сфері контрапунктного мислення. Дисертантка здійснює глибокий аналіз методологічних та інтерпретаційних підходів видатної піаністки до поліфонічного письма композитора. Йдеться про перехід від базового рівня інтерпретації до осмислення контрапункту як вищої форми фортепіанного мислення, що, на переконання Р. Тюрєк, є необхідною сходинкою в артистичному розвитку музиканта. Значна увага приділяється трактуванню контрапункту як принципу мислення, що формує підґрунтя для інтерпретаційного аналізу фразування, орнаментики, динаміки й аплікатури. Саме з такої позиції піаністка підходить до аналізу трьох творів у порядку зростання складності (двоголосся, триголосся, чотириголосся). Суттєвого значення набуває детальний розбір двоголосної інвенції C-dur BWV 722, де редакторська діяльність Тюрєк є показовою. Увага до деталей фразування, орнаментики, аплікатури, редакторських втручань у твори (зокрема BWV 722 і BWV 917) вказує на усвідомлений синтез історичного знання та сучасного фортепіанного виконавства і розглядається як цілеспрямована стратегія розкодування тексту, відповідно до музикознавчих поглядів В. Москаленка. Дисертантка також звертає увагу на те, що Тюрєк поєднує автентичні стилістичні риси (артикуляційна диференціація голосів, «барокові» каденції) зі звуковим ідеалом, що підкреслює пластичність фортепіанного звучання.

Важливою складовою аналітичного дискурсу дисертантки є розгляд інтерпретаційного підходу Розалін Тюрєк до Фантазії соль мінор BWV 917,

яку вона включає до другого тому праці «Вступ до виконання Баха» і трактує як цінний дидактичний матеріал для розвитку поліфонічного мислення та фразувальної гнучкості. Детальний порівняльний аналіз виконань Р. Тюрєк та Г. Гульда «Фантазії» засвідчує різні підходи до стилістики: якщо Тюрєк дотримується редакційної точності та прагне зберегти барокову артикуляцію у межах фортепіанного стилю, то Гульд, навпаки, орієнтований на індивідуалізовану концепцію, де орнамент перетворюється на повноцінний мелодичний жест, темп – на засіб драматургії, а артикуляція – на засіб посиленого інтонаційного рельєфу. Такі підходи, хоча й різні, однаково демонструють високу ступінь осмислення музичного тексту.

Подальший аналіз «Прелюдії та фуги» a-moll BWV 895 й «Арії з варіаціями в італійському стилі» BWV 989 дозволяє авторці дисертації простежити еволюцію інтерпретаційних стратегій Тюрєк від ретельної уваги до фактури, аплікатури й динаміки до гнучкої інтонаційної драматургії, що поєднує історичну поінформованість із сучасними виконавськими засобами. Власне виконавство Р. Тюрєк тлумачиться як приклад балансу між реконструктивним підходом та творчою інтуїцією, що виявляється у виборі варіантів орнаментики, нюансах повторів, варіюванні артикуляцій. Порівняння з інтерпретацією Г. Гульда акцентує на її індивідуалізованому характері, що тяжіє до риторичної декламаційності та стислості форми. Натомість трактування Р. Тюрєк вирізняється структурною вивершеністю й стилістичною стриманістю. У свою чергу, виконання Е. Гілельса, представника романтичної традиції, позначене ширшими динамічними хвилями, активним *rubato* й насиченням варіаційної драматургії бароково-постромантичними інтонаційними моделями.

Особливого значення в дисертації набуває виявлення інтерпретаційних «кодів» епохи Бароко: образ інструмента, тип арії, природа варіацій, риторичні фігури, орнаментика, теорія афектів, як у творах самого Й. С. Баха, так і в трактуванні Р. Тюрєк. Авторка дисертації обґрунтовує, що Тюрєк усвідомлює ці коди не як систему обмежень, а як інструмент виконавського мислення. Зокрема, піаністка виступає проти сліпого копіювання автентичності, натомість відстоюючи ідею вільної інтерпретації з урахуванням історичного контексту, але на основі сучасної виконавської практики.

Серед найбільш значущих інтерпретацій Розалін Тюрєк у дисертації слушно акцентовано увагу на «Гольдберг-варіаціях» Й.С. Баха – творі, що став визначним маркером її виконавської ідентичності. Аналізуючи низку записів піаністки, дисертантка демонструє еволюцію інтерпретаційної стратегії: від інтимної, педалізовано-пластичної версії 1957 року до більш

стислої, динамічно контрастної трактовки 1988 року. Увага до штрихової диференціації, обережне ставлення до орнаментики та постійна робота з динамічними градаціями виявляють у Тюрек не лише послідовну концептуальність, а й тонке відчуття контрапункту як живої комунікативної структури. Дисертантка вдало інтегрує порівняльний аспект, розглядаючи варіанти трактування цього ж твору у виконанні Г. Гульда та К. Аррау. Якщо у Гульда «Гольдберг-варіації» постають як інтелектуальний експеримент з формою, фразуванням і структурою, що не раз межує із полемікою зі звичними канонами (особливо у першій версії 1955 року), то у трактуванні Аррау вбачається більш романтичний, тембрально-співочий підхід, який тяжіє до традицій інтерпретації бахівської музики першої половини ХХ століття. У такому зіставленні концепція Тюрек вирізняється гармонійним балансом між глибиною поліфонічного аналізу та інструментальною виразністю, що дозволяє осмислити її версію як приклад методологічної послідовності у поєднанні з інтерпретаційною оригінальністю. Таким чином, у дослідженні М. Ушакової концепція «традиційного» та «інноваційного» виявляється не як опозиція, а як взаємодоповнюючий дуалізм. Барокові коди – це традиція, спосіб, у який Тюрек їх інтерпретує – інновація. Саме у цій точці перетину й виникає головна цінність її творчості, яку дисертантка успішно розкриває.

У підрозділі 2.2 обґрунтовано важливість звернення Розалін Тюрек до спадщини композиторів класико-романтичної доби, що дозволяє побачити її не лише як інтерпретаторку бахівського репертуару, а як багатогранну піаністку, здатну досягати різні стилістичні світи. Увагу дослідниці зосереджено на виконавській концепції Р. Тюрек у трактуванні Концерту №5 Es-dur op. 73 Л. ван Бетховена, представленому в двох записах 1940 та 1955 років. Аналіз цих версій показує зміну стильової манери піаністки: від героїко-драматичного підходу з акцентом на віртуозність і масштабність (1940) до більш виваженого, класично врівноваженого, структурно прозорого інтерпретаційного варіанта (1955). У фокусі розгляду також здатність Тюрек адаптувати свою виконавську мову до духу епохи, що засвідчує її гнучкість як інтерпретаторки.

Цінним є й порівняльний аспект, запропонований дисертанткою виконання «Імператорського» концерту у версіях Г. Гульда та В. Горовиця. Якщо у Гульда спостерігається інтелектуалізоване трактування з активним застосуванням барокової артикуляції та темпоритмічної гнучкості (що особливо відчутно у записі 1966 року зі Л. Стоковським), то Горовиць, навпаки, постає як виразник романтичної традиції з характерним емоційним розмаїттям, блиском та тонким *rubato*. У цьому контексті Тюрек постає як

послідовна й стильово свідома виконавиця, для якої важливою є відповідність історичному контексту твору, без втрати інтерпретаційної глибини. Таким чином, авторка обґрунтовано розкриває не лише фактографічний, але й концептуальний вимір репертуарної стратегії Р. Тюрєк, позиціонуючи її як виконавицю, що тяжіє до стилістичної автентичності, але не цурається глибоко особистісного звучання. Порівняння з виконавцями інших естетичних орієнтацій (Гульдом і Горовицем) підсилює аргументацію й дозволяє розкрити методологічну вивіреність дослідження.

У дисертації продемонстровано ґрунтовне аналітичне осмислення виконавських концепцій Розалін Тюрєк у трактуванні двох знакових творів фортепіанного репертуару, а саме «Чакони» BWV 1004 Й.С. Баха у транскрипції Ф. Бузоні та Етюд №6 а-moll за Паганіні Ф. Ліста. Звернення до першого з них відкриває надзвичайно багатий інтерпретаційний контекст: дослідниця обґрунтовано пов'язує драматургічну потужність Чакони з обставинами її створення, зокрема темами смерті й воскресіння, закладеними у музичну тканину твору. М. Ушакова слушно зазначає, що цей твір за своєю природою вимагає від виконавця не лише технічної досконалості, а й здатності до філософського діалогу з текстом, що в інтерпретації Тюрєк звучить не як віртуозна демонстрація, а філософське розгортання форми, яке ґрунтується на глибокому розумінні барокового коду. Аналіз виконавської версії Тюрєк 1992 року виявляє її орієнтацію на оригінальний скрипковий текст, що зумовлює стриману педалізацію, аскетизм і фокус на внутрішній зосередженості звучання, контрастний до більш романтично забарвленої, оркестрово насиченої трактовки Шури Черкаського. Порівняльний аналіз виконання «Чакони» в транскрипції для фортепіано у версіях Р. Тюрєк та Ш. Черкаського є надзвичайно репрезентативним для виявлення глибинних відмінностей інтерпретаційних стратегій піаністів ХХ століття. Цей аналіз дозволяє дисертантці не лише чітко окреслити естетичну позицію Р. Тюрєк, а й простежити вплив історично вмотивованих виконавських практик на формування її інтерпретаційної концепції.

Аналіз Етюд №6 за Паганіні у виконанні Тюрєк (1945) демонструє іншу сторону її інтерпретаторської майстерності. Це віртуозність, технічна експансія та поривчаста романтична енергія, яка контрастує з більш виваженою, структурно обґрунтованою виконавською версією К. Аррау. Дисертантка глибоко занурюється у виконавські деталі (педалізацію, темп, артикуляційні рішення), виявляючи зв'язок між інтерпретаційною еволюцією Тюрєк та зміною її художнього світогляду впродовж десятиліть.

Підрозділ 2.3 дисертації Маргарити Ушакової посідає важливе місце в загальній структурі дослідження, адже висвітлює унікальну рецепцію Розалін

Тюрек сучасної музики ХХ століття, яка нерідко осмислювалася в музикознавстві як розрив із традицією. Дослідниця переконливо доводить, що для Р. Тюрек новітній музичний репертуар не суперечив її інтерпретаційним принципам, а навпаки, сприяв розширенню виконавської палітри, поглиблюючи діалог між епохами. Мисткиня не лише відтворює стильову мову композиторів ХХ століття, а й виявляє в ній смислову тяглість музичного мислення як ознаку справжнього творчого новаторства. Такий підхід є концептуально значущим для всієї дисертації, адже демонструє, як у виконавській практиці Тюрек відбувається синтез традиційного та інноваційного – двох провідних парадигм музичного виконавства ХХ століття. При цьому традиційність у її трактуванні не є механічним відтворенням історичного стилю, а інноваційність не зводиться до технічного експерименту. Йдеться радше про інтелектуальну рефлексію над стилістичними шарами минулого з метою їх переозвучення в сучасному культурному контексті.

Маргарита Ушакова послідовно аналізує низку знакових творів сучасного репертуару, інтерпретованих і популяризованих Розалін Тюрек. Особливу увагу дисертантка приділяє смисловій точності інтерпретації, підкреслюючи, що й у сучасній музиці Тюрек зберігає аналітичну глибину та принципи інтерпретаційної строгості, сформовані в роботі з бахівським репертуаром. Це, зокрема, проявляється у ритмічній артикуляції та логіці інтонаційної побудови Сонати Д. Даймонда, де піаністка уникає зайвої емоційної екзальтації на користь структурної цілісності. Контекстуалізований підхід Тюрек простежується й у виконанні Двох етюдів для скрипки та фортепіано Л. Даллапінколи та Концерту для фортепіано з малим оркестром В. Шумана, де піаністка інтегрує культурний контекст і національно-стильові маркери у власну інтерпретацію. Для здобувачки є важливим, що для Тюрек нова музика – не лише експериментальний простір, а насамперед сфера змістового розширення традиції. Саме тому навіть твори з елементами додекафонії або модерного письма (у Л. Даллапінколи) трактуються не як виклик або заперечення традиції, а її органічне продовження та розширення.

М. Ушакова справедливо зазначає, що універсалізм Тюрек полягає не у зовнішній жанровій багатогранності, а у здатності адаптувати єдину інтелектуально-поетичну матрицю інтерпретації до різних музичних мов. Підхід Р. Тюрек до сучасного репертуару не заперечує її зв'язку з бароковою традицією, навпаки, він ґрунтується на універсальних концептах музичного змісту: симетрії, діалогу, напруженості, драматургії. Здобувачка справедливо акцентує на відсутності у Тюрек кон'юнктурного підходу, адже, на відміну

від багатьох сучасників, які розглядали нову музику як засіб самореклами або як модний виконавський капітал, піаністка зберігає цілісність як виконавської мови, так і художньої ідентичності. Вона не «імітує» модерн, а осмислює його крізь призму історичної логіки розвитку музичного мистецтва. М. Ушакова також підкреслює синтез традиційного й інноваційного на рівні фактурної інтерпретації. У трактуванні Р. Тюрек сучасні твори зберігають прозорість і поліфонічну виразність, характерну для виконання музики Й. С. Баха, тоді як історичний репертуар набуває актуального звучання, демонструючи енергію та смислову багатозначність.

Високо оцінюючи науково-дослідницький потенціал авторки дисертаційної роботи Маргарити Сергіївни Ушакової, реалізований в дослідженні «Традиційне та інноваційне у стратегіях музичної творчості Розалін Тюрек», варто відмітити, що аргументовані узагальнення, результати безперечно відкривають перспективу подальшого збагачення в дослідницькому обігу інноваційного словника музикології. Водночас, як кожне новаторське дослідження, дана розвідка викликає не скільки дискусійні, а швидше, уточнюючі питання.

1. Чи можна говорити про «інтерпретаційну етику» як невід'ємну компоненту комунікативної дії? Якою мірою інтерпретація є відповідальністю, а не свободою?
2. У Вашому дисертаційному дослідженні використовується поняття «стратегія». Яким чином Ви визначаєте це поняття у контексті виконавської діяльності? Чи є воно синонімічним до понять «стиль», «позиція» або «концепція»?
3. Чи свідчить широкий стильовий діапазон Розалін Тюрек про формування особливого типу інтерпретатора-універсаліста, який не «зливається» зі стилем, а віднаходить в ньому власну філософію? Яку роль у цьому відіграє інтелектуалізм як виконавська категорія?
4. І, виходячи з попереднього питання, виникає наступне. З Вашого дослідження абсолютно логічно можна зробити висновок, що для Розалін Тюрек вирішальним є не певний стиль, у якому написано музичний твір, а рівень смислової організації, що дозволяє їй мислити музичну форму як діалог. Тобто, американська мисткиня реалізує не стільки «стильову універсальність», скільки «універсальність мислення», а саме здатність розкривати структурно-сміслову організацію незалежно від стильової або жанрової належності музичного матеріалу. Наскільки ця інтерпретаційна стратегія є методологічним стрижнем Вашого дослідження?

Всі вищезазначені питання мають уточнюючий, рекомендаційний характер і не впливають на високу оцінку дисертаційного дослідження

Маргарити Сергіївни Ушакової. Анотація стисло і сконцентровано передає основні положення роботи. Наукові результати дослідження здобувачки, висвітлені у 3 наукових публікаціях у спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України. У роботі не виявлені порушення академічної доброчесності.

Загальний висновок щодо відповідності дисертаційного дослідження встановленим вимогам. Підсумовуючи все вищезазначене, доходимо висновку, що дисертаційне дослідження Маргарити Сергіївни Ушакової «Традиційне та інноваційне у стратегіях музичної творчості Розалін Тюрєк», подане на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», є завершеним та ґрунтовним дослідженням, містить наукову новизну, теоретичну і практичну цінність. Зміст і структура дисертації повністю відповідають вимогам МОН України, які висуваються до кваліфікаційних робіт такого рангу за нормативними документами, що викладені у Постанові Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. за №44 «Про затвердження Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії» (із змінами, внесеними згідно з Постановою КМ №341 від 21.03.2022 р.). За виконання дисертаційного дослідження Маргарита Сергіївна Ушакова цілковито заслуговує на присудження пошукуваного наукового ступеня доктора філософії в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри
теорії та історії культури
НМАУ імені П.І. Чайковського
Северінова М.Ю.