

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертаційне дослідження
Лу До
«Жанровий феномен інтермецо
у фортепіанній творчості Р. Шумана та Й. Брамса»,
подане до захисту
на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Доба романтизму, позначена інтенсивними процесами пошуку нових жанрово-стильових моделей в мистецтві, суттєво збагатила жанрову палітру професійної композиторської творчості. Увагу автора представленої на захист дисертації Лу До привернуло інтермецо як окрема характерна фортепіанна п'єса – жанр, що в ХІХ ст. посідав особливе місце у різнобарвній панорамі жанрових знахідок в сфері інструментальної музики. Певний час він знаходився, сказати б, на маргінесі: адже крім Роберта Шумана, який першим став трактувати інтермецо саме в такому ключі, поміж помітних західноєвропейських композиторів-романтиків до нього звертався Йоганнес Брамс – митець, деякі творчі установки якого сформувалися під безпосереднім впливом Шумана, його старшого колеги і в певному сенсі наставника. Однак, такі обставини, як значущість мистецького результату, яскравість втілених у творах названих композиторів художніх образів, недостатність висвітлення їх особливостей (в тому числі в контексті творчості Шумана і Брамса в цілому), а також подальший розвиток жанру цілком підтверджують актуальність теми дисертаційного дослідження.

При всій конкретності й визначеності фокусу дослідницької уваги, висвітлення жанрового феномену інтермецо цілком органічно вписується до широкого проблемного поля, утвореного на перетині важливих і актуальних для сучасного мистецтвознавства комплексів питань, а саме: естетика і поетика музичного романтизму в усій різноманітності їх проявів у тогочасному мистецькому просторі; формування національних композиторських шкіл; співвідношення у визначених часових рамках національного, історичного, персонального стилів, індивідуальних та типізованих форм і можливостей мистецької самореалізації в музичних текстах; формування нових тенденцій у світовому піанізмі; функціонування мистецьких шедеврів романтичної доби у сучасному соціокультурному просторі тощо. Всі ці питання прямо чи опосередковано відображені в дисертації, що дає можливість здобувачеві зробити низку важливих спостережень і висновків, які стануть певним внеском до загального доробку науки про музику.

Попри відсутність окремого розділу, що був би призначений для огляду літератури, з тексту дисертації стає зрозумілим, що її автор не лише добре знайомий з більшістю існуючих наукових літературних джерел, які висвітлюють теоретичні й історичні аспекти заявленої в темі роботи проблеми, але й зумів виокремити та систематизувати головні напрацювання їх авторів, що виявляється у кожному з розділів роботи.

Достатньо виструнчена концепція Лу До послідовно розгортається в тексті дисертації. Автору видається важливим окреслити коло питань, пов'язаних із генезою жанру в тому варіанті, в якому він існує в творчості перших його головних репрезентантів, а також подати широку хронологічну панораму подальшого функціонування жанру в просторі музичної культури, що і реалізується в Розділі 1. Розділи 2 і 3 поєднують у собі теоретичні міркування й аналітичні спостереження, присвячені відтворенню двох музичних «портретів» інтермецо, що належать великим майстрам з усім багатством їх творчих особистостей, з опорою на естетичні настанови та стильові уподобання кожного з них. Лу До намагається при цьому виразно позначати певні константи, що постають як важливі характеристики персонального стилю кожного з митців та переконливі вияви їх композиторської індивідуальності.

У прагненні осягнути потаємний сенс предмету дослідження здобувач заглиблюється до характеристики споріднених художніх явищ, що належать до суміжних видів мистецтва. Як носій суттєвих і визначальних для майбутнього музичного жанру інтермецо функцій детально й послідовно розглядається театральна інтермедія, подана у рамках різних національно-культурних, жанрово-стильових та змістовних систем: від «розваги між стравами» (с. 20-21) на банкеті в аристократичному побуті XII ст. до репертуару кабаре. Так само ретельно відтворено особливості інтерлюдій.

Принцип звернення до різних видів мистецтва продовжує працювати і тоді, коли Лу До переходить до безпосереднього розгляду терміну «інтермецо»: на основі численних прикладів його функціонування в літературі й образотворчому мистецтві автор робить висновок про те, що, звертаючись до слова «інтермецо», поети й художники сприймали його «крізь призму саме музичного мистецтва» (с. 33), що, втім, видається цілком природним.

Міркування про «медіальність як певну функцію» (с. 43), що становить сутність явищ зі складовими «інтер» та «мецо», доповнюються спостереженнями про те, що жанр інтермецо, сформований в певний час і в конкретній художній ситуації, «виходить з самої естетики романтизму, розуміння кожної миті розвитку як самоцінної, що представляє інтерес і в окремому художньому відтворенні» (с. 44).

Спробуємо підхопити й продовжити цю думку. Романтичний митець усвідомлював себе не стільки як носій системи професійних навичок, скільки як втілювач унікальних ідей і, як наслідок, володар думок публіки.

Шляхи реалізації цих ідей потребували високої міри креативності й уникнення простих рішень. «Один з докорів на адресу романтизму стосується його складності», – стверджував А. Шенберг (див.: Шенберг А. Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль // Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль : статьи и материалы. Москва : Изд. Дом «Композитор», 2006. С. 69). У низці художніх відкриттів доби інтермецо постає як можливість втілення ще однієї яскравої грані романтичної образності.

Життєдайність жанру виявилася у численних зверненнях до нього у ХХ ст., що зокрема підтверджено в дисертації наведенням прикладів творів українських композиторів кількох поколінь для різних інструментальних складів. Додамо до цього ще один показовий факт: множинність можливостей тлумачення слова та його укоріненість у художній практиці романтизму знайшли відображення в творчості модерніста Ріхарда Штрауса, який дав саме таку назву одній зі своїх пізніх опер (цікаво, що більш виконуваною нині є не сама опера *«Інтермеццо»*, а оркестровий цикл, утворений чотирма *інтерлюдіями* з неї).

Інтермецо ор. 4 Шумана розглядається в дисертації в контексті фортепіанної творчості композитора в цілому як вельми показовий цикл. Автор стверджує, що у ньому «містяться риси, багато в чому характерні саме для шуманівських «малих романтичних жанрів», вільних варіацій і сюїт «наскрізної» будови» (с. 58). В аналізі творів, що входять до циклу, розгляді їх драматургічних і композиційних особливостей виразно поєднано підходи музикознавця-теоретика і виконавця, який розглядає багаточастинний твір під цілком визначеним кутом зору.

Й. Брамс – композитор, у творчості якого за загальним визнанням синтезовано ознаки класицизму і романтизму, привніс до композиторської інтерпретації жанру інтермецо нові риси. Розділ дисертації, присвячений його творчому доробку в означеній жанровій сфері, подає відомості про художньо-естетичні настанови творчості митця, його місце в німецькій музичній культурі, використовувану композитором сукупність виражальних засобів. Саме ці міркування (а також погляд на фортепіанну творчість в цілому) стають відправною точкою в аналізі брамсівських інтермецо. «Йоганн Брамс в своїх інтермецо знайшов тип ліричного висловлювання, глибоко співзвучного своїй індивідуальності», – слушно зазначає Лу До (с. 106), доповнюючи цю думку послідовним розглядом конкретних музичних текстів.

Маємо констатувати, що Лу До здійснив переконливу в цілому спробу виявити спільні для різних творів прояви жанрової специфіки, і представлений у двох аналітичних розділах дисертації матеріал є достатнім для відповідних висновків.

Ознайомлення з текстом дисертації спонукало до формулювання низки запитань.

1. У роботі наводиться думка Гуго Рімана про те, що Шуман, створюючи свої інтермецо, «вперше вжив це слово <...> без жодного

відношення до [його] змісту <...>» (с. 34 дисертації). Звісно, це лише версія видатного вченого. Чи має автор дисертації якісь доконані факти або припущення щодо того, чому жанр інтермецо як окремої фортепіанної п'єси виник саме у творчості Шумана (можливі причини – специфіка психотипу композитора, його естетичні настанови, комплекс різних обставин)? Які чинники могли мати для такого вибору вагомое значення: назва жанру зі складовою «інтер» як носій певного філософсько-психологічного сенсу, сформовані раніше функції інтермецо-інтермедій-інтерлюдій тощо?

2. Відомо, що однією з тенденцій розвитку фортепіанної музики доби романтизму було об'єднання в збірники (свого роду циклізація) інструментальних мініатюр в творчості багатьох європейських композиторів, починаючи від «Сентиментальних вальсів» та «Благородних вальсів» Франца Шуберта. Найчастіше єдиною підставою для об'єднання подібних творів у цикл була власне жанрова ознака (або зовсім випадкові, штучні мотиви, як це сталося із «Музичними моментами» того ж таки Шуберта, що отримали свою назву при виданні нотного збірника). У той же час Р. Шуман є автором кількох фортепіанних циклів, композиційно-драматургічні особливості яких дозволяють визначити їх як «цикли сюїтного типу» (переважно через наявність певних внутрішніх психологічно насичених квазісюжетних ліній) – саме такими є «Карнавал», «Метелики», «Танці давидсбюндлерів», «Крейслеріана»; всі вони мають програмний характер. Інтермецо ор. 4 Шумана в дисертації також названо «своєрідним сюїтним циклом» (с. 64). При цьому одним з чинників формоутворення сюїти є контраст між її частинами, у першу чергу жанровий. Якими є особливості сюїтності моножанрового (за класифікацією Лу До) циклу інтермецо Р. Шумана?

3. Лу До зазначає, що в циклі Інтермецо Шуман «досить чітко використовує композиційну техніку, застосовану в «давидсбюндлери». (с. 61). Просила б конкретизувати, який твір мається на увазі й у чому полягає сутність згаданої композиційної техніки.

Насамкінець дозволимо собі окремо висловити деякі зауваження.

1. Дисертант дещо зловживає довгими цитатами, особливо коли йдеться про термінологічні питання (Розділ 1).

2. Назва підрозділу 3.2 «До питання співвідношення жанрів інтермецо та балади на ранньому етапі творчості Й. Брамса» видається не вповні вдалою (словосполучення «до питання» могло би бути доречним хіба що у статті).

3. Текст потребував більш ретельного редагування, зокрема з огляду на такі фрази й словосполучення: «зберігач <...> класичних традицій» (с. 13, «зберігач» – фінансово-юридичний термін), «у складі яких входять інтермецо» (с. 15), «вичерпуючої характеристики» (с. 19), «феномен інтермецо як самостійної п'єси <...> є принадлею доби романтизму» тощо, – а також на численні пунктуаційні хиби.

Сформульовані у цьому відгуку питання й зауваження не применшують позитивних сторін роботи і не змінюють загального враження від дисертації як завершеного наукового дослідження, що висвітлює актуальну для сучасного мистецтвознавства проблему, має практичне значення з огляду на можливість використання її матеріалів у навчальних курсах (зокрема, історії музики, аналізу музичних творів тощо). Основні положення дисертації послідовно викладені в авторефераті, розкриті у восьми наукових публікаціях по темі дослідження (з них п'ять – у спеціалізованих фахових виданнях, три – у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз), апробовані через виступи на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях.

Вищевикладене дає необхідні підстави стверджувати, що дисертація «Жанровий феномен інтермецо у фортепіанній творчості Р. Шумана та Й. Брамса» відповідає вимогам, що висуваються до кваліфікаційних праць на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, а її автор Лу До заслуговує на присудження пошукуваного наукового ступеня.

Офіційний опонент –
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри театрознавства
Київського національного університету
театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого



M. Y. Rzhav'ska

М. Ю. Ржевська

27.04.2021 р.

Підпис М. Ю. Ржевської засвідчую
Проректор з наукової роботи

G. D. Milenka

Г. Д. Миленька