

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **Сет'яна Г. Г.**
«Вокальне інтонування у фортепіанному мистецтві
(на прикладі творчості П. І. Чайковського)»
на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво

Сьогодні однією з найактуальніших проблем у виконавському мистецтві постає проблема особистості – при зростаючій технічній майстерності молодого покоління піаністів, все частіше лунають слова про однаковість та схожість виконавців, що не викликає глибинних емоцій та не залишає сліду у пам'яті слухачів. І коли ми звертаємось до видатних особистостей, перше, що вражає – їх інтонація і володіння художнім часом, а коли це стосується піаністів – особливе і незабутнє звучання роялю. Саме цю надзвичайно складну, важливу і актуальну проблему вокального інтонування у фортепіанному мистецтві досліджує Г. Сет'ян, спираючись на власний досвід і піаніста, й оперного співака.

Не дивлячись на те, що різноманітні питання фортепіанного виконавства досить активно досліджуються в різних галузях мистецтва, особливо в монографіях та статтях видатних піаністів-педагогів та виконавців, дисертанту вдається знайти особливий ракурс і підійти до фортепіанної гри з боку вокального інтонування і вокальних образів. Саме тому ключовими стають поняття «співоче фортепіано», «вокальний звукообраз», «вокальне інтонування», «звуковий образ», «образ фортепіано», «стиль фортепіано».

Для вирішення поставлених завдань дисертант вибудовує методологічну основу роботи, яка ґрунтується на використанні загальнонаукових і спеціальних музикознавчих підходах, серед яких: історичний, дедуктивний, жанрово-стильовий, фактурний, виконавський аналіз; особлива вагомість надана органологічному підходу, який сприяв об'єднанню технології інструмента, виконавства і композиторської творчості

в цілісну систему «образу» фортепіано, з виділенням принципу втілення вокальної інтонації.

Викликають інтерес роздуми дисертанта щодо специфіки фортепіано, «образу» та «стилю» в контексті історичного та органологічного підходів, що значно розширило межі вивчення його як універсального інструменту з необмеженими тембрально-звуковими можливостями (в опорі на дослідження Л. Гаккеля, Є. Назайкінського, Л. Ройзмана), що можуть бути реалізованими лише у грі музиканта-виконавця.

Органологічний підхід надав можливості не тільки вивести значення музичного інструменту на якісно новий рівень стосовно розвитку музичної культури, але й виявити взаємозалежність композитора та можливостей музичного інструменту, відповідно – потенціалу інструменту та композиторського (виконавського) мислення. Ми повністю погоджуємось з висновком дисертанта про те, що «в основі вивчення будь-якого рівня фортепіанного стилю – епохального, національного, індивідуального (композиторського або виконавського, змішаного) – повинна лежати органологічна база, яка характеризує всю сукупність властивостей інструменту в їх синхронії і діахронії, тобто в стильовій одночасності і послідовності» (с.35). «Образ» фортепіано постає як цілісний художньо-технологічний комплекс, зміст і форма якого визначаються завданнями актуального інтонування, що суттєво впливає на новизну дослідження.

Виділяючи метафоричне поняття «співоче фортепіано» як частину цілісного універсального комплексу, виявляючи глибокі історико-стильові корені вокального інтонування в інструментальних жанрах, дисертант саме на даному понятті зосереджує свою увагу. Так фактура стає тією основою, в якій виявляється єдність «вокального» і «інструментального» начал, висвітлюються глибокі історичні коріння принципів кантиленної гри на клавішних музичних інструментах (в творчості Й. Баха, Дж. Каччіні, Ф. Шопена, Р. Шумана та інших) та «мовної гри», взаємовплив вокального та інструментального типів інтонування. До провідних понять належать

«вокальна інтонація» і процес інтонування, в якому, в опорі на концепції Є. Назайкінського, в інструментальному інтонуванні виділяються три стилістичних нахили – *декламаційність, речитативність, оповідальність*.

Аналіз взаємовпливу вокального та інструментального інтонування та опора на власний виконавський (і фортепіанний, й вокальний) досвід, приводить дисертанта до визначення основ методики відображення образу «співочого фортепіано» і механізму втілення вокальної інтонації в фортепіанному мистецтві. Так, на нашу думку, запропоновані механізми мають певні передумови, але роль роботи діафрагми для процесу фортепіанної гри, на нашу думку, не виявлена з достатньою переконливістю (с. 46). До дискусійного висновку можна віднести і думку автора (с. 44), що «в області застосування «співочого» фортепіано і розробки методики його втілення пріоритет завжди належав слов'янської школі», або про Ф. Бузоні як про «прихильника» ударної природи фортепіано.

Проблема дихання та принципи звуковидобування дійсно, мають важливу роль в процесі гри на роялі, але вони іншої природи, аніж в вокалі (с. 46). Також досить спірним є вислів, що вокальне фразування більш гнучке за своєю природою, ніж фортепіанне. Хоча, безумовно, не можна порівняти силу енергетичного і психологічного впливу живого голосу та інструментальної гри. До дискусійних відносяться й позиція дисертанта щодо різниці темпо-ритмічної свободи у співака і у піаніста (с.46-47), його роздуми щодо специфіки виконання «subito», що, на нашу думку, повністю залежить від особистості.

Однією із найбільш складних і актуальних проблем є проблема мислення, і дисертант, висвітлюючи її специфіку, постійно балансує між фортепіанним і вокальним способами мислення. Заслуговує на увагу введення ідеї «театру» у фортепіанному мистецтві, яка, безумовно, має місце у фортепіанних творах, але не у такому «зовнішньому» вигляді: «театр – це сценічна взаємодія артистів, які створюють дійство, спектакль. Театр славен синхронністю виконання, імпровізаційністю і жвавистю акторської гри. Все

це «співаючий піаніст» переносить в свій фортепіанний виконавський стиль, де партнери по сцені – це оркестр, музиканти, що грають з ним, а також його руки, які ведуть діалог між собою, як в поліфонічній музиці» (с.49). Хоча ідея додавання до внутрішньої театральності (що присутня в композиторських творах, має свою специфіку та шляхи відтворення) ще й «зовнішньої», в якій приймає участь оперний співак, є цікавою та може сприяти більшій яскравості у виконанні «піаніста-співака».

Відмітимо, що запропоновані ідеї, хоча і потребують уточнення, мають основу у тому, що всі відомі музиканти-піаністи не тільки мали досвід у спілкуванні зі співаками (і це не лише дует С. Ріхтера – Н. Дорліак, але й творча співдружність С. Рахманінова – Ф. Шаляпіна, Г. Нейгауза – Н. Рождественської, М. Аркадьєва – Д. Хворостовського), але й були обізнані у специфіці вокального інтонування, тому визнаємо справедливість висновку Г. Сет'яна про те, що гармонічне поєднання в одному виконавцеві професійного піаніста й співака дійсно дає основу для більш глибокого проникнення до композиторського тексту, також для оволодіння широким колом виконавських засобів виразовості, а, можливо – це навіть народження виконавця нового типу.

Дослідження ключових понять «вокальний звукообраз» і «співоче фортепіано» здійснювалось в контексті міждисциплінарного підходу, що сприяло розширенню смислового поля даних понять. При опорі на праці Б. Асаф'єва, М. Друскіна, Л. Гаккеля, В. Медушевського, В. Холопової, особливої значущості набуває концепція А. Малінковської, яка обґрунтовує інструментальний чинник інтонування і вводить поняття «інструментально-інтонаційного комплексу».

Дисертант надає власні визначення «вокального звукообразу» в фортепіанному мистецтві (але, на нашу думку, є не зовсім зрозумілим, що мова йде саме про фортепіанне виконання) і метафоричного поняття «співоче фортепіано», беручи за основу вираз Г. Нейгауза «спів на фортепіано» і

розуміючи його як характеристику виконавської манери, в якій домінуючою є вокальна інтонація.

Ретельно висвітлюючи особливості інструментального і вокального звукообразу, дисертант влучно зауважує, що «вокальне інтонування на фортепіано і його основа – «горизонтальне мислення» – організовуються в виконуваному творі на базі наскрізного розвитку фактури» (с. 59), відмічаючи особливу важливість кантилени і штриха legato і те, що проявляється воно на двох рівнях: естетичному та технологічному.

Другий розділ дослідження присвячено виявленню вокального інтонування у фортепіанному стилі П. Чайковського. Дисертант підкреслює, з одного боку, складність і багатовимірність фортепіанних творів композитора; з іншого – особливу легкість, з якою вони створювались, особливий ліризм, «полімелодику» і мелодизм, що є властивими їх фактурі. Словами дисертанта, «фортепіанна музика П. Чайковського в цьому плані відображає навіть не стільки російську мову, що відрізняється відомою дискретністю і речитативною скоромовкою, скільки співуче мовне інтонування, властиве українським "солоспівам" як його "продукту"» (с. 75). В обраних для аналізу фортепіанних творах провідними визначаються жанрові початки, які входять до системи «співочого фортепіано»: кантиленність, декламаційність, речитативність, «темброве переінтонування», з іншого боку – концертність, камерність і плернерність (Є. Назайкінський), але і в віртуозно-театральному, концертному початку дисертант підкреслює внутрішній мелодизм, і ми з цим повністю погоджуємось.

Викликає інтерес підхід до фортепіанних творів в контексті симфонічного та оперного мислення з однієї сторони, і театральності («балетності») з іншої. На нашу думку, даний підхід дає можливість поглибити інтерпретацію піаніста, додавши до внутрішнього відчуття такого масштабу і політембральності, ще й зовнішні фактори. Дані риси підкреслюють складність та масштабність композиторського феномену

П. Чайковського, як зазначає дисертант, «за спогадами тих, хто його добре знав, поєднувалися і протиборствували два начала – "величезна вольова динаміка, грандіозність і мужня сила" (звідси – "підкреслено яскраві фарби і різкі звучності", а також "грубуватий гумор в його народних сценах") і "найтонші відтінки ліричних настроїв, ніжність, почуття радості і печалі" "ціломудра лірика", яку композитор так боявся "принизити чуттєвою і опошлюючою сентиментальністю"» (с. 80).

Підкреслюючи те, що саме фортепіанний стиль П. Чайковського став фундаментальним для розвитку двох складових нового фортепіанного стилю (що втілили С. Рахманінов і О. Скрябін), дисертант наголошує, що головна особливість фортепіанного стилю П. Чайковського в особливій «фортепіанній інструментовці», що втілює весь комплекс темброво-слухового мислення композитора через концертно-віртуозні і камерно-інтимні стильові риси. Висвітлення широкого кола вокальних витоків фортепіанного мислення композитора (російської пісенності, західноєвропейської опери, духовної музики), різноманітність жанрово-стильових складових мови, обумовило складність та полівекторність даного феномена, що розуміється як цілісний комплекс, в якому поєднані концертність, камерність і пленерність.

Важливим є те, що дисертантом запропоновано алгоритм виконавського аналізу фортепіанних творів та висвітлено систему єдиних засад, властивих інтерпретації музики П. Чайковського, що є стабільними у своїй основі і підкріплюються аналітичною частиною дисертаційної роботи. Таким чином, теоретичні позиції підкріплюються аналізами виконання видатних музикантів в Третьому розділі дисертації. Відмітимо бездоганний вибір дисертанта – це найкращі світові музиканти, інтерпретатори фортепіанних творів П. Чайковського: К. Ігумнов і С. Ріхтер, М. Плетньов (який розглядається і як інтерпретатор, і як автор транскрипції «Концертної сюїти з балету П. Чайковського»).

Треба зазначити, що дисертант дуже обережно ставиться до порівняльної характеристики їх виконавських стилів, виявляючи їх спільні та відмінні риси, але висвітлюючи глибину і змістовність, вокальну насиченість інтонаційної палітри і гнучкість фразування, поважне ставлення до авторського тексту, наголошуючи на відмінності їх трактувань, але, в цілому, ці виконавці не тільки складають золотий фонд виконавського мистецтва, але й є еталонами для створення молодими виконавцями власних інтерпретацій, тому, на наш погляд, даний розділ має особливу вагомість.

Складність та багатоаспектність досліджуваної проблеми викликали і деякі зауваження та питання. Важко погодитись зі словами дисертанта про те, що фактура фортепіанних творів П. Чайковського в існуючих на сьогоднішній день працях спеціально не вивчалась, тому що крім дисертаційних досліджень (Гі Хван Пак, Зазаренкова О. І., Ван Цзін, Ма Сінсін, Белаш О. В., Ян Веньян, О. Потоцька), всі дослідження видатних музикантів-педагогів та виконавців зосереджені саме на специфіці її розуміння та інтерпретації, інша справа, що у такому міждисциплінарному контексті вивчення поглибленого вокального інтонування, дійсно, ця проблема ще не розглядалось.

Друге. Не зовсім зрозумілим є висновок: «П. Чайковський (поряд з Е. Грігом) став творцем принципово нового стилю, що відрізняється яскравою самобутністю і міцними зв'язками з актуальними тенденціями музики епохи Романтизму. У цьому плані він був «шуманістом», творцем нового, спрямованого в майбутнє стилю фортепіанного письма, заснованого на нових типах поліфонії і «олюднення» (за Б. Асаф'євим) інструментальних звучань» (с. 112), хотілось би отримати пояснення, в чому саме Чайковський був «шуманістом».

Третє. У яких фортепіанних творах П. Чайковського можна виявити категорії декламації і речитації та застосувати ці виконавські прийоми?

У цілому, треба визнати, що дане дослідження є досить цілісним та сучасним за методологічними засадами, оновленим за предметними

ракурсами та аналітичним матеріалом, в якому не виявлено порушень академічної доброчесності, логічно витриманим; воно вирішує поставлені завдання, що відбито у висновках, тому досягає поставленої мети. Наукові публікації за темою роботи на достатньому рівні віддзеркалюють проблематику.

Враховуючи теоретичну і практичну вагомість результатів дослідження, вважаємо, що дисертація Сет'яна Гаррі Григоровича є оригінальною і завершеною науково-дослідною роботою, що відповідає вимогам МОН України до дисертацій на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Автор дисертації заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за означеною спеціальністю.

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства,
інструментальної та хореографічної
підготовки Криворізького державного
педагогічного університету

