

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **Дікаре́ва Сергі́я Григо́ровича**
**«РОЛЬ КОНТРАБАСА У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ:
ВІД ОРКЕСТРОВОГО ДО СОЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТА»,**
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

ХХ століття, яке, на жаль, стало століттям глобальних воєн, революцій та політичних катаклізмів, відоме також і як доба великих відкриттів, проривів у нові сфери наукового знання, як вік небачених досягнень техніки та зміни мистецької парадигми. Такі радикальні усунення кордонів по усіх сферах і рівнях життя (географічних, економічних, політичних, культурних, естетичних) спонукали й мистецтво, зокрема музичне, до відображення подібних закономірностей. Контрабасове мистецтво можна вважати одним з яскравих прикладів такого творчого відображення світоглядних і мовних засад професійної музичної творчості ХХ століття.

Як це часто відбувається з інструментальними культурами, що наслідували входження до «родини» академічного мистецтва, вслід за «корифеями» сольного виконавства (фортепіано, скрипкою, віолончеллю, духовими), контрабасу довелося доказувати свою ідейно-образну та інструментально-технологічну спроможність сольного мистецтва, не зважаючи на багатий і різноманітний досвід оркестрової гри (поруч з тими «корифеями»). Втім, з таким завданням контрабас, з його специфічною «басовою» органологією, а також виконавці на ньому і композитори, що зверталися до цього інструмента, впорались блискуче, доводячи зайвий раз, що ХХ століття ініціювало небувалу вибуховість тембрально-інструментального, фактурного, музично-мовного та музично-мисленнєвого оновлення. Слід зазначити, що «вибух» у ХХ столітті сольного й камерно-ансамблевого репертуару для контрабасу, поруч з трансформацією його задіяння у традиційному для інструмента оркестровому жанрі, поки що не викликав симетричного відгуку у музикознавчо-дослідницькій сфері – даний «пробіл» органічно компенсує рецензоване дисертаційне дослідження п. С. Дікаре́ва. Справді, серйозні науково-теоретичні узагальнення у галузі контрабасового мистецтва, що називається, «на перелік» (в Україні це практично єдина дисертація Олега Лучанка щодо жанру контрабасового концерту, захищена у Львові 2008 року; частково торкається питань контрабасових прийомів гри та акустичної структури їх звукоутворення дисертація Віктора Мужчи́ля, захист якої відбувся 2012 року у Харкові).

Запорукою активного розвитку сольного інструментального виконавства традиційно стають кілька об'єктивних і взаємопов'язаних чинників – це інструмент (його тембральні художньо-технічні можливості як готовність до втілення різноманітних художніх ідей, передусім, естетичних вимог свого часу), виконавство (достатній розвиток віртуозності у вузькому та широкому сенсах й готовність, точніше, прагнення оновлених, поглиблених шляхів розвитку), освіта (методологічно оснащена або прагнуча такої оснащеності, з урахуванням вказаного інструментально-органологічного та виконавського потенціалів, інструментальної специфіки та досвіду інших інструментальних культур) і наразі – розвиток спеціально створеного, оригінального репертуару, який би не тільки враховував ресурси й перспективи попередньо вказаних факторів, а й стимулював розвиток даного виду мистецтва у бік сталих, традиційних і новітніх, актуальних інтенцій. Власне кажучи, поза цим (репертуарним) фактором, без музики, яка спеціально призначена для даного інструмента, неможливо ставити питання про розвиток конкретної інструментальної культури. Залучення, навіть спонукання композиторів-сучасників до написання контрабасової музики стає у XX столітті першочерговим завданням багатьох контрабасистів-сolistів.

Саме до вказаного, практично не вивченого у вітчизняній да і в іноземній музикознавчій науці, феномена – репертуару сучасного контрабасового мистецтва – звернено дисертаційне дослідження п. Дікарева. Даний феномен розглядається дисертантом з урахуванням діалектики історико-культурних, ідейно-образних естетичних, музично-мовних, інтерпретативних процесів, які щільно пов'язані як з традиціями європейської, американської та української музичних культур у цілому, так і в узгодженні зі специфічними властивостями контрабасового мистецтва. Тому не випадково і обґрунтовано обрані дисертантом хронологічні межі дослідження, адже саме XX століття постало часом «вибуху» контрабасового мистецтва у його новому статусі – сольного та камерно-ансамблевого форматів, а також зміною оркестрової парадигми контрабаса.

Дисертаційну роботу С. Дікарева відзначає багатоаспектний, багатопроблемний характер. Автор накреслює і опрацьовує декілька дослідницьких ракурсів, що надає дисертації необхідної глибини та дослідницької об'ємності в освітленні обраної теми. Серед них, зокрема, виділю лінію історичного розвитку композиторської творчості для або за участю контрабаса в Європі, Америці та Україні, яка розглядається з точки зору динаміки функціонально-звукової парадигми контрабаса. До наукової проблематики дослідження вперше введений аспект виявлення ролі контрабаса у функціонуванні жанрово-видових форм музики – симфонічної,

камерно-ансамблевої, сольоно-концертної (з фортепіано та з оркестром), що дозволяє вибудувати цілісну картину жанрово-стильових, мовно-інструментальних, образно-семантичних, специфічно-універсальних засад контрабасової поезики практично від початку його використання до сьогодення. Дисертант вибірково, але обґрунтовано і досконало опрацьовує персоналістичний аспект контрабасової творчості, який актуалізується в рамках сучасної авторології та семантичних засад музики. Наразі (і за це окрема подяка від опонента) цілий розділ роботи (фактично її половина) присвячений аналізу розвитку контрабасового мистецтва – його композиторській, виконавській, національно-культурній специфіці – в Україні. Цей матеріал і роздуми автора роботи є надзвичайно цінними, адже, напевно, стали результатом кропіткої аналітичної виконавсько-музикознавчої праці музиканта-практика. А такі узагальнення завжди є важливими у науці і творчості.

Таким чином, актуальність та новизна обраного ракурсу дисертаційного дослідження С. Дікарева є безперечними. А синтез у цьому ракурсі музикознавчих та виконавських складових сприяє системній цілісності та теоретичній і практичній цінності даної роботи. Її матеріал дозволяє автору співвідносити індивідуальні композиторські вектори контрабасової музики з загальною жанрово-стильовою і музично-мовною траєкторіями еволюції даного виду музичної творчості, з предметною опорою на конкретні твори обраних композиторів, авторські інструментальні музично-мовні засоби виразовості та стилетворчі прийоми. Плідне суміщення жанрово-стильового типологічного та персонологічно-стильового підходів до об'єкту та суб'єктів дослідження, органічне злиття композиторського та виконавського ракурсів оцінки та аналізу, інформативна насиченість щодо історико-культурних, національно-мовних музичних, інструментальних технологічних та музикознавчо-дискурсівних аспектів роботи дозволяють авторові досягти потрібного заключного синтезу провідних положень дисертації.

Наукова новизна дисертації зумовлена її основними складовими та методологічною базою, чому сприяють і вирішення поставлених завдань, які вказують на точки зору щодо критеріїв оцінки жанрово-стильових параметрів творів та на можливості індивідуально-стильових вимірів контрабасової творчості з їх взаємообміном та «проростанням» до світового музичного мистецтва. Усі ключові завдання дисертації є повністю виконаними та логічно узагальненими в заключних Висновках роботи, що завжди свідчить про стрункність та методичну грамотність дослідження. А новий щабель таких узагальнень у Заключенні дисертації є, на погляд опонента, суттєвим достоїнством роботи.

Одним з важливих, методологічного рівню, завдань, яке послідовно вирішується на шляху усього дослідження п. Дікарева, слід вважати виявлення причин та параметрів зміни парадигми контрабасового виконавства ХХ століття. Дійсно, яскрава, сміливо оригінальна, строкато-різнобарвна і суперечлива музична культура ХХ століття створює надзвичайно сприятливі умови для творчого самовираження індивідуально-авторської екзистенції композиторів, виконавців та – нової інструментально-звукової поетики. І якщо музично-звукова концепція ХХ століття «притягнула» до академічної родини «свіжі» тембрально-органологічні якості, наприклад, народних інструментів (баяна, акордеона, домри, бандури), які отримали швидке сходження протягом небагатьох десятиліть, то контрабас (контрабасисти), вже будучи членами академічної інструментальної «родини» (хоч і в обмеженій функціональності), спромоглися винайти «внутрішні ресурси» свого інструментального потенціалу, що є насправді не менш складним завданням долання сталої традиції сприйняття інструменту. Важливим тут є запліднення «звичної» інструментальної культури новими прийомами гри – специфічними або запозиченими на основі взаємообміну між інструментальними здобутками різних інструментів. Як, наприклад, гра за підставкою – як в аналізованому в дисертації Тріо Л. Грабовського для скрипки, контрабасу та фортепіано (адже невеликий відрізок струни за підставкою є «збідненим» у порівнянні з тембрально наповненим струнно-смічковим звуком, і на цьому шляху, саме на великих інструментах – контрабасі або віолончелі – композитори ХХ століття домагаються цікавих колористичних звучань, які органічно вписуються у загальний тембровий контекст музичного твору) та інші. Подібним прийомам контрабасової гри дисертант справедливо приділяє належну увагу, виявляючи їх місце та значення у створенні мовно-композиторських, звукообразних та виконавсько-інтерпретативних засобів, де «великий смичковий» опинився у полі композиторської зацікавленості, доводячи, що контрабас «може все».

Усе сказане дисертант послідовно і переконливо відтворює в структурі роботи, спрямованої до потрібного, наступного, рівня узагальнень в заключних висновках. Розділ 1 дисертації висвітлює причини й шляхи зміни контрабасової парадигми на рубежі ХІХ-ХХ століть, а також у самому ХХ, виявляючи семантичні, функціональні, музично-мовні композиторські і виконавські їх аспекти. Аргументовано виглядає вибір індивідуально-композиторських концепцій для аналітичної апробації даного парадигмального зсуву. Дуже вдалим є єдність музикознавчих та виконавських підходів; спокійність і логіка викладення матеріалу, що характеризується читабельністю, науковістю і авторською зацікавленістю.

Справжньою гордістю автора роботи можна вважати її Другий розділ, в якому досліджується, аналізується, класифікується, узагальнюється творчість для контрабаса українських композиторів в усіх її можливих ракурсах. Автору вдалося вибудувати і узагальнити цілісну картину української контрабасової творчості сучасності у її системному форматі. Тут п. Дікарев продемонстрував володіння як науково-методичним апаратом, так і виконавською – репертуарною та технологічною – ситуацією в обраній предметній сфері. Охоплена чимала кількість українських творів, представлені цікаві аналізи концептуального, інструментально-технологічного, мовно-композиторського, жанрово-стильового та виконавського планів майже енциклопедичного порядку.

Ще раз підкреслимо, що теоретичний і практичний ракурси дисертації врівноважені. Адже ті образні, жанрово-стильові та інструментально-технологічні спостереження й рекомендації, які пропонує автор в аналітичних розділах дослідження, містяться в полі практичної роботи контрабасиста-виконавця або викладача. У свою чергу, виконавська аналітика, спрямована на розуміння музично-мовних і, відтак, образно-семантичних засад творів, справедливо доповнюється можливостями та досвідом живого звучання, його актуалізацією. Автор послідовно досліджує історичний, жанровий, семантичний, індивідуально та художньо-стильовий, національний, виконавський виміри контрабасової творчості у різних ракурсах, виявляючи їх взаємозв'язки. І це надає роботі п. Дікарева необхідної авторської та музикознавчої цільності.

Як будь-яка масштабна робота, що охоплює широкий музичний та дискурсивний матеріал, розгалужені узагальнення, дисертація С. Дікарева викликає деякі роздуми та запитання, відповідь на які опоненту хотілося б отримати у ході живої наукової дискусії:

- 1) Одним з ключових завдань (успішно вирішених у дослідженні) і важливою позицією наукової новизни роботи є аргументація причин та параметрів зміни парадигми контрабасового виконавства ХХ століття. Найчастіше в тексті дисертації Ви його позначаєте як еволюцію. Означає це, що даний процес за типом класифікується Вами як еволюційний або Ви знаходите в ньому революційні риси?
- 2) Поняття «сонору», надзвичайно важливе для композиторської поетики ХХ століття (а саме такі хронологічні межі заявлені у назві дисертації, хоча автор залучає й музику та процеси ХХІ) зустрічається на сторінках роботи усього двічі: у цитаті з автореферату І. Ракунова стосовно характеристики Тріо Л. Грабовського для скрипки, контрабаса та фортепіано і в аналізі специфіки музики Г. Ляшенка у цілому. То ж наскільки явище (і поняття) сонору (сонористики), як суттєвого засобу музичної виразності

охоплюваного періоду, є значимим для сучасного контрабасового репертуару?

3) Пов'язане з попереднім і наступне запитання: оскільки новітні прийоми інструментальної гри є важливим маркером інструментально-музичної мови музики XX-XXI століть (вона, що називається, не може без таких обійтися) – чи не замислювалися Ви піддати їх якійсь класифікації стосовно музики для контрабаса, або це справа подальшого наукового опрацювання чинників контрабасової музичної мови?

4) Дисертант докладно аналізує шлях розвитку контрабасової творчості від його початку (тобто, оркестрового втілення) до повноцінної, художньо конкурентної сольної та камерної форм. Чи можливо, на основі Ваших численних аналізів, знання контрабасового репертуару «з середини», виявити певну статистику найбільшої активності (продуктивності) задіяння контрабасу у такій якості в якійсь з національних композиторських шкіл? А якщо подібна «статистика» може бути виявленою (навіть емпірично), то з чим це пов'язано?

5) Відомо, що контрабасисти можуть використовувати різні моделі смичків – німецьку і французьку, які хоч і не так сильно, все ж відрізняються одна від одної, мають свої властивості, що впливають на якість звуку (цієї «альфи і омеги» музичної творчості XX століття). Якій моделі, Ви віддасте перевагу, як виконавець? Або якими користуєтесь аргументами на користь тої чи іншої з них? Чи взагалі це має значення сьогодні або треба орієнтуватись на загальну якість (вартість) смичка?

6) На 4-5 стор. роботи автор вказує про ставлення Гіндемита до контрабаса як до «інструмента домашнього музикування», що пов'язане з важливістю для даного композитора «неформального музичного спілкування» та уможливило «різноманітні експерименти» аж до «рис інструментального театру» в оригінальній музиці для контрабаса. Відомо, що саме такий спосіб творчо-особистісного спілкування найчастіше спонукає до «народження» інструментально-композиторських звукообразних та музично-мовних новацій. Які відомі сталі творчі «тандеми» композитор – виконавець у контрабасовій сольній та камерно-ансамблевій творчості стали вирішальними для зміни контрабасової парадигми? Хто з учасників таких мистецьких «коаліцій» є більшою мірою ініціатором створення нових інструментально-контрабасових прийомів гри – виконавець, композитор або... сам інструмент? Яким чином, на Ваш погляд, останній може поставати учасником (або спонукачем) організації музично-мовних прийомів контрабасової музики («підказує», «заперечує», «спрямовує»)?

7) Велика частина роботи присвячена дослідженню української контрабасової творчості, зокрема, систематизації сучасного контрабасового

репертуару, представленого у творчості українських композиторів (і це, як вже вказувалося, опонент відносить до суттєвих позицій наукової новизни та цінності даного дисертаційного дослідження). Запитання стосується репертуарної поширеності, популярності музики українських композиторів для контрабаса (у сольному та камерному форматах, передусім) в конкурсному та концертному житті світового рівня у даній інструментальній сфері, наскільки ця музики є затребуваною в різних національних виконавських школах?

8) На сторінках роботи неодноразово вказується на важливість вибору редакції виконуваного твору, що «часто є визначальним для формування інтерпретаційної версії того чи іншого виконавця» (с. 70). Хотілося б почути від автора дисертації як практикуючого виконавця, наскільки розповсюдженими («обов'язковими») є такі виконавські редакції композиторських текстів для (або за участю) контрабаса, у порівнянні, наприклад, зі скрипковими або віолончельними, а також – які допустимі, на погляд дисертанта, моделюючи можливості є на цей рахунок? Чи доводилось автору дисертації самому здійснювати таку творчу роботу?

Означені запитання ніяк не впливають на позитивну оцінку дисертації п. С. Дікарєва. Даній праці притаманні належний рівень професіоналізму, новизна наукових ідей, глибока методологічна обґрунтованість та самостійність суджень. Наукові публікації за темою дослідження достатньо віддзеркалюють проблематику дослідження. В роботі не виявлені порушення академічної доброчесності.

Дисертація Дікарєва Сергія Григоровича «Роль контрабаса у творчості композиторів ХХ століття: від оркестрового до сольного інструмента» повністю відповідає вимогам МОН України щодо наукових досліджень зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво», які претендують на присвоєння їх автору ступеня доктора філософії. Таким чином автор роботи – Дікарєв С.Г. – заслуговує на присудження йому відповідного ступеня.

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової

А. Д. Черноіваненко

А. Д. Черноіваненко

Підпис *Черноіваненко*
Засвідчую: *ст. інспектор*
Нач. відділу кадрів *[підпис]*

