

**ВІДГУК ТЕРЕЩЕНКО А.К. НА КАНДИДАТСЬКУ ДИСЕРТАЦІЮ ДЕДЮЛІ ЮЛІЇ  
МИХАЙЛІВНИ «ТВОРЧИСТЬ КРУПНОЇ ФОРМИ ДЛЯ АЛЬТА В УКРАЇНСЬКІЙ  
МУЗИЦІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ: ЖАНРОВО-  
СТИЛЬОВИЙ ПОШУК».**

Перелік захищених дисертаційних праць українських авторів, стосовних альтового мистецтва лише в період менше двох десятиліть ХХІ столітті, просто таки вражає. Здається, що вітчизняними науковцями розроблено найрізноманітніші аспекти проблематики, стосовної альтової та виконавства – і не лише в Україні, але та інших європейських країн. У практиці досліджень інструментальної творчості та виконавства цього часу альтове мистецтво випередили всі сольні інструменти, навіть традиційно «коронні», такі як фортепіано та скрипка. Не називатиму назви і прізвища авторів цих дисертаційних праць, оскільки вони згадуються не лише в тексті поданої на розгляд дисертації, але також у авторефераті. Зазначу лише спрямування їх проблематики, що охоплює різні аспекти альтової тематики: творчість, у її жанровому різноманітті; виконавство – сольне, камерно-ансамблеве та оркестрове; педагогіку, формування альтових шкіл тощо. У кожній з цих дисертаційних праць, зокрема в їх авторефератах, зустрічаємо певні повтори, що є природнім, оскільки, в підсумковій роботі, присвяченій дослідженню проблематики конкретних музичних жанрів, до того ж, коли їхнє коло обмежене творчістю для окремого інструменту, наукові спостереження не можуть оминати основні загальні проблеми - історію формування, еволюції, етапів розвитку, а також події, назви, імена, про які, із різною мірою деталізації, слід обов'язково згадати. Однак, у кожній із таких робіт є відчутним власний підхід до вирішення цих проблем, нерідко базований на власному досвіді – концертно-виконавському, або педагогічному. Врешті, у кожній з цих робіт, авторами яких, переважно, є альтисти – виконавці та педагоги вишів, є своя «родзинка» - власні спостереження, особиста позиція, пріоритетність ракурсу дослідження, навіть відкриття.

Є такі родзинки і в дисертаційній роботі Юлії Дедюлі, першою чергою спрямованій на дослідження великої форми для альт-соло, в творчості вітчизняних композиторів у напрочуд складному для України перехідному періоді, в якому

підсумувалися здобутки і втрати останніх трьох десятиліть минулого і перших двох десятиліть вже нового століття.

Науково визначена хронологічна періодизація є вкрай важливою в дослідженні процесуального становлення та розвитку мистецтва, оскільки сприяє виявленню характерних культурно-мистецьких ознак творчості, що дозволяє наочно вирізнити еволюційні процеси, завдяки яким усталені формально-структурні та виражальні елементи набувають цілісності і системності у вже іншому, новому вимірі.

Період, обраний дисертанткою розпочинають сімдесяті роки минулого століття визначені в мистецтвознавчій літературі ознаками кризового спаду, як занепад попередніх досягнень шістдесятників, «замерзання весняної відлиги». Чому дисертантка обирає для свого дослідження, приміром, не традиційно хронологічно визначену в сучасній українській культурі другу половину XX століття, коли, вже в нових, більш лояльних до мистецтва соціально-політичних умовах розпочалося формування кардинальних змін у літературно-мистецькій творчості радянських, у тому числі й українських авторів, що, врешті призвело до появи митців-шістдесятників і яскравих проявів так званої «другої хвилі українського авангарду». Зазначу, що дисертантка все ж не оминає мистецтва шістдесятників, в її роботі, постійно згадуються авангардні ознаки їхнього творчого стилю, оскільки, в подальшому, молоді композитори - представники української хвилі другого авангарду беруть активну участь в альтовому мистецтві, зокрема, створюючи розглянуті в роботі великі симфонічні форми.

Можливо, рубіжною могла б бути інша важлива дата - 1991 рік, якою розпочалася історія нашої самостійної і незалежної держави і яка рішуче вплинула на перебудову суспільної свідомості та визначила відчутні видозміни у жанрово-стильових пошуках українських митців. Однак, творчість цих років органічно входить до окресленого дисертанткою періоду і дисертантка доказово визначає її особливості та значення.

Підкреслю те головне, що вирізняє представлену роботу Юлії Дедюлі, альтистки за фахом, яка стала не лише першим публічним коментатором у вітчизняній пресі та наукових виданнях багатьох альтових прем'єр, але й першим дослідником такого важливого жанру сучасної української інструментальної



творчості, як велика форма для альту, з, переважно симфонічно-оркестровим супроводом.

Дисертація має традиційне жанрово-стильове спрямування, її матеріал охоплює альтові композиції великої форми українських композиторів півстолітнього періоду: численні різновиди, сонатних, концертних, симфонічних та варіаційних форм. У роботі авторка також акцентує увагу на пріоритетності жанрового та видового синтезу та інших новаторських тенденціях, притаманних українському мистецтву після 1991 року, звільненому від жорсткої ідеологічної державної опіки радянської держави. Йдеться не лише про авангардні ремінісценції в альтовій творчості українських композиторів цього періоду, у продовження мистецьких пошуків тоді ще молодих шістдесятників, але й про створення (на стадії завершення), саме в роках утвердження державної незалежності України, потужної національної альтової школи.

Досягнення цієї школи вимірюються, насамперед, творчістю яскравої плеяди альтистів-виконавців - солістів та ансамблістів, успіхи яких у концертній діяльності та численних Всеукраїнських та Міжнародних конкурсах та Фестивалях, одразу ж значно активізували увагу композиторів до цього інструменту. Серед доказів цьому дисертантка справедливо згадує також доленосне значення альтової сонати Дмитра Шостаковича, що у блискучому виконанні львів'янина Юрія Башмета, стала подією світового масштабу. Звертаю увагу також на особливо пієтетне ставлення дисертантки до теми становлення та розвитку українського альтового мистецтва та справедливе визначення особливої ролі у цьому процесі ректора львівської консерваторії З. Дашака - альтиста, ансамбліста, композитора, педагога. Львівська альтова школа дійсно, у ці роки, була альма матір'ю у розвитку і пропагуванні альтового мистецтва - і поява Ю. Башмета та інших відомих українських артистів на світовому горизонті є підтвердженням цьому.

Пієтетне ставлення українських композиторів та виконавців до альту в означеному періоді має ще одне пояснення. У ці роки, що, після розквіту мистецтва шістдесятників, були визначені, як період застою, стагнації, у протиставленні до посилення методів партійного керівництва творчим процесом, особливо активізуються пошуки композиторів нової тембральності, здатної, посилити переконливе відтворення сфери інтимних людських почувань, філософських роздумів, ліричних пейзажних замальовок тощо. І природний, теплий, наближений

до людського тембр альту якнайкраще підходив для цього. А надалі, вже в умовах розбудови самостійної державності, не менш органічним було також звернення до альтового тембру у творах сакрально-літургійної орієнтації, що у різножанровій творчості українських композиторів зайняли одне із провідних місць. Все вищезазначене певною мірою вияснює обраний дисертанткою вимір дослідження - не хронологічно традиційний - друга половина ХХ століття, а саме період, розпочатий сімдесятима роками минулого століття.

Серед значної кількості різноманітних жанрів альтової творчості, створеної українськими композиторами в означеному періоді, дисертантка обирає для свого дослідження велику симфонічну, або наближену до неї форму, здатну особливо переконливо втілювати як глибокі людські почуття, філософські роздуми, так і образність, пов'язану із історично-героїчною тематикою, конфліктними протистояннями і, водночас, жанровими замальовками тощо. Зазначимо, що деякі з цих творів згадуються у працях вітчизняних науковців, епізодично, або більш докладно, однак, в іншому контексті.

Юлія Дедюля вперше у вітчизняному музикознавстві не лише докладно аналізує у зазначеному періоді, досить тривалому і вельми показовому в процесі еволюції вітчизняної творчості для альту, тогочасні альтові новотвори великої форми, але й прослідковує їхнє сценічне концертне життя. Адже чимало створених українськими композиторами сонат, концертів, симфоній, варіаційних циклів тощо, за участю солюючого альту, мали неабиякий успіх у слухачів, як в Україні, так і поза її межами. Приклади цьому наведено в дисертації – авангардні композиції Сергія Пілютікова, що з успіхом виконувалися в концертних залах Швейцарії і Польщі; Симфонія для альту з симфонічним оркестром Євгенія Станковича, прем'єрний показ якої здійснив український музикант Андрій Війтович, який успішно працює в Лондоні; містерія Івана Тараненка «Сім ангелів із сурмами», за тематикою біблійних текстів, версія для альту та симфонічного оркестру, замовлена композитору іноземними виконавцями. Значний успіх супроводжував виконання Концертів для альту з симфонічним оркестром Генадія Ляшенка, присвячені дружині композитора, альтистці Жанні Скринник, а також альтовий концерт Жанни Колодуб та багато інших.

У своїй роботі дисертантка доводить, що саме від початку сімдесятих років минулого століття спостерігаються суттєві видозміни у розвитку альтового



мистецтва - композиторського і виконавського. І ці видозміни визначені багатьма факторами – умовами конкретних історичних ситуацій, тогочасним рівнем розвитку культури та, відповідно, її музичної складової, умовами та наслідками професійного навчання, появою, талановитих митців – композиторів та виконавців, а також міжнародними зв'язками та імпрезами, конкретними впливами та, головне, високим виміром вимог до творчості, ознаки якого визначені предметом дисертації. Досконало подано матеріал щодо становлення та розвитку альтової освіти і формування національної альтової школи та поширення сольного альтового виконавства. Справедливо визначено значну роль в цьому процесі ректора львівської консерваторії З. Дашака.

Щодо запропонованої авторкою організації композиційної структури аналітичного викладу конкретного матеріалу дисертаційного дослідження. Це достатньо складне завдання і авторка вирішує його досить нетрадиційно. В роботі – п'ять розділів, в кожному кілька підрозділів, в кожному - розглядається один конкретний твір. Така структура роботи викликала в мене кілька питань. Приміром, побудова другого розділу, де починається аналітичний розгляд матеріалу. Авторка уникає хронологічного порядку, твори аналізуються, не за хронологією написання (або виконання) творів, що було б доречним, оскільки розглядається значний у часі період (50 років), навіть не за виявленими у докладно зроблених аналізах особливостей жанрових структур, специфічної виражальності, або форми – сольної, концертної, ансамблевої, вокально-симфонічної тощо, а переважно, за змістом, до того ж, оскільки йдеться про інструментальні форми, де що умовним, не вербальним змістом. При цьому, кожен заявлений твір детально аналізується в окремих підрозділах.

Отже, насамперед, питання: що об'єднує ці твори? Оскільки, поза увагою залишилися такі важливі складові, як характеристика конкретного часового періоду, а значить і умови написання, або виконання цих творів, створюються певні проблеми для виявлення заявленої в дисертації жанрово-стильової еволюції даної творчості, що визначається і конкретним часом і суттєвими змінами - тематизму, семантики, формально-композиційними, врешті, заявленими авторкою жанрово-стильовими ознаками. Розглянемо докладніше.

В першому підрозділі - неокласичний за стилем «Триптих» для альту соло, струнних та фортепіано В. Бібіка (1978 р.) Погоджуюсь із висновком авторського

аналізу цього твору, що підкреслює його спорідненість із жанровою формою інструментального концерту, однак, при цьому, зверну увагу на недостатність аргументів для залучення його до сфери сакральної музики.

У другому підрозділі – розглянуто створення І. Тараненком у 2001 році (через 22 роки після триптиху В. Бібіка) Симфонічної сакральної містерії, за духовними текстами Апокаліпсиса («Одкровення» Іоанна Богослова) та подано ретельний аналіз цього цікавого твору.

В третьому підрозділі аналізується, в часі зламу ХХ -ХХІ століть неоромантична Соната для дуету альту і фортепіано харківського композитора Д. Птушкіна, присвячена його Вчителю, композитору та альтисту Д. Клебанову. Орієнтуючись на поглиблений аналіз цього твору, за визначенням дисертантки, цілісний розвиток його дво-частинної сонатної форми наближено до траурної епітафії, оскільки в його першій частині переконливо відтворено трагічно-печальні настрої. Однак, все ж, тематично не менш важливою є його наступна, друга частина, що органічно завершується оспівуванням, славленням творчих здобутків талановитого митця. Це ставить під сумнів присутність цього твору в розділі, що об'єднує сакральні та меморіальні твори.

До цього ж розділу залучається також концерт для альту, камерного оркестру та фортепіано Ж. Колодуб, з присвятою матері, написаного із залученням ознак, властивих бароковому стилю та неофольклоризму (1995). За характером і музичною мовою цей, талановито написаний концерт, як і розглянутий у наступному заключному підрозділі другої частини Концерт-рапсодія для альту, голосу (меццо сопрано) та симфонічного оркестру Наталії Боевої (2004 р.), присвячений композитору Івану Карабицю, також не зовсім вписуються до контексту другого розділу, визначеного дисертанткою орієнтацією великої (крупної, за її визначенням) альтової форми українських композиторів на сакральність та меморіальність. Присвята твору – навіть драматично-трагічно-гозмісту, значним постатям, або близьким особам, не є тотожною жанру епітафії. Якщо твори не об'єднує визначена тематика, час написання, або жанрово-стильові ознаки, то на яких підставах авторка формує цілісність цього розділу?

У наступному третьому розділі відповідно розглянуто твори різних жанрів композиторів різних поколінь: мі-мінорну сонату для альту і фортепіано Віталія



Кирейка (1997), якого названо «паладином національного українсько мистецтва». Соната зберігає класичну три частинну структуру, в ній є відчутні притаманні стилю композитора фольклорні ознаки, твір (далі цитую) «містить атрибутику української класичної композиторської школи і вирізняється традиційністю».

Відповідно, у підрозділі (3.2) розглянуто ще один твір В. Кирейка, один із перших в Україні одночастинний подвійний концерт для альту і фортепіано з оркестром (датований 2001 роком), позначений героїко-епічним змістом.

У наступних підрозділах (3.3) розглянуто фантазію М. Стецюна, для альту і камерного оркестру на тему М. Лонга (початок ХХІ століття), вирішену, як зазначає дисертантка, «взаємозв'язком атрибутики такі музичних форм, як сюїта, варіації, соната» і здатної до притаманного музиці другої половини ХХ століття синтезу ознак різних жанрів. А в 4 і 5 підрозділах – також твори наших сучасників: концерт за участю альту В. Пацери, який зробив значний внесок до альтового репертуару, а також, вже згадані авангардні Варіації для альту соло С. Пілютікова, у яких, за спостереженням дисертантки, «темою варіацій є сам «звук», його художній зміст та темброве варіювання».

Музичний матеріал четвертого розділу включає альтові твори великої форми корифеїв харківської композиторської школи- концерт для альту і камерного оркестру Д. та насичені авангардною семантикою два опуси його учня і послідовника В. Бібіка. В аналітичних розділах, присвячених цим творам, авторка наголошує на барочно-поліфонічному стилі вирішення композиції в опусі 53 В. Бібіка. Натомість, наступний твір композитора, Концерт-симфонію для скрипки і альту (оп.61) визначають традиції докласичних подвійних концертів, збагачені сучасною семантикою, зокрема елементами сонористики.

Врешті, своєрідне крещендо в аналізах розглянутих творів сягає свого кульмінаційного розвитку в п'ятому розділі, де детально й достатньо фахово розглянуто найбільш знані, масштабні твори для альту великої форми таких відомих сучасних композиторів, як Є. Станкович - Концерт для альту та Симфонія для альту та Г. Ляшенко - Концерт для альту.

Ще раз підкреслю, що майже всі аналітичні підрозділи, присвячені окремим альтовим творам, різноманітним за жанровим визначенням, змістом, формою та стильовим спрямуванням, здійснені авторкою-альтисткою із належним знанням

матеріалу - ретельно, професійно, більше того, часом навіть «з любов'ю». Однак, послідовність розгляду цих творів не завжди виправдана характером тематизму, програмним задумом, хронологією, жанровою формою, спільними стильовими ознаками тощо. На завершення кілька питань до дисертантки:

1. До традиційного в авторефераті формулювання, що визначає *предмет* дослідження, залучено таку категорію, як *концептуалізація музичного змісту*. Як ви розумієте, в даному контексті, це поняття? Чи різниться воно, приміром, від більш вживаних, таких, як «змістовний компонент» або, простіше, «зміст твору», або «концепція змісту твору»?

2. В роботі слушно порушено питання оркестрових інтерпретацій альтової творчості, названі імена знамих диригентів – І. Блажкова, В. Матюхіна, І. Пилатюка, В. Заранського, І. Андрієвського та інших. Які інтерпретації вам більше подобаються і, відповідно, які альтові твори великої форми ви рекомендуєте включити до репертуару колективів.

Завершуючи відгук, резюмую, що дисертація Юлії Михайлівни Дедюлі, присвячена значним досягненням сучасного українського альтового мистецтва, заслуговує позитивної оцінки. Текст автореферату відповідає змісту дисертації. Її основні положення оприлюднено в публікаціях. Отже, робота, подана на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, відповідає необхідним вимогам МОН України, а її автор вповні заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Доктор мистецтвознавства, професор,  
член-кореспондент НАМ України,  
професор кафедри музичного виховання  
Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого  
Терещенко Алла Костянтинівна

Підпис *Терещенко А.К.*  
**ЗАСВІДЧУЮ**

*Проректор  
з науково-методичної  
роботи*



*Р.В. Рєсєвск*