

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію Олександра Сергійовича Дубки
**«Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських
композиторів ХХ – початку ХХІ століть»**,
подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.
Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Дисертаційна проблематика, сформульована та досліджена О.С. Дубкою, безсумнівно, актуальна і важлива для сучасного виконавського музикознавства. Обираючи об'єктом наукового пошуку жанр сонати для тромбона, а предметом – його втілення у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть, пошукувач обґрунтовує специфічні особливості сонати для тромбона і визначає основні моделі жанру. Аналітичні розділи дисертації охоплюють цілу низку творів зарубіжних композиторів (П. Хіндеміт, Й. Матей, К. Сероцький, Б. Чайлдс) і українських, зокрема, Ю. Іщенка, О. Похило та О. Гнатовської. Такий широкий спектр представлених опусів при глибокому їх аналізі дозволяє проникнути в «просторову конфігурацію музичної тканини» кожного з них і одночасно розкрити широку панораму розмаїття стильових і жанрових втілень тромбонової сонати.

В структурному відношенні дисертація відзначається чіткістю і логічністю викладу, включає методологічні засади вивчення жанру сонати для тромбона і аналіз творів зарубіжних і вітчизняних авторів для інструмента.

Дещо дискусійним виглядає запропонована дисертантом дефініція «стиль тромбона», згідно якої інструменти виступають як детермінанти творчого стилю особистостей [с. 17]. Тут доречно навести відоме визначення Є. Назайкінського, який вважав стиль «особливою властивістю або ... якістю музичних явищ», котрі безпосередньо відчуються через сприйняття за музикою індивідуальності композитора, виконавця, інтерпретатора». Саме через індивідуальність в поєднанні із інструментом, на наш погляд, визначення стилю є більш логічним. До того ж, і сам дисертант стверджує, що сукупний «образ» інструмента віддзеркалюється «перш за все в особистості музиканта, причому, в трьох його можливих іпостасях – композитора, виконавця-інтерпретатора і кваліфікованого слухача» [с. 25]. Тому більш точним, на наш погляд, виглядало б визначення «тромбоновий стиль» на кшталт фортепіанного, альтового, гітарного та ін.

Одночасно не всі твердження, на які посилається пошукувач, є беззаперечними з урахуванням стану сучасних досліджень і тому потребують

додаткового уточнення. Зокрема, це стосується фізіологічної складової процесу звуковидобування на духових інструментах, яка апіорі, за словами Є. Назайкінського, «майже симетрично членується щодо мундштука інструмента», де «половина коливального руху» відбувається в інструменті, а інша продукується корпусом виконавця і внутрішніми органами (легені, гортань, м'які тканини) [с. 38]. Такий висновок щодо симетричності інструментальної і фізіологічної складових у структурі процесу звуковидобування на духових не відповідає результатам сучасних експериментальних досліджень, в яких зафіксовано, що біоакустична частка є незначною (М. Волков).

Розглядаючи методологічні засади вивчення жанру сонати для тромбона (розділ 1) дисертант концентрує увагу на органологічних та жанрово-стилістичних аспектах камерно-ансамблевого виконавства на інструменті.

Розкриваючи органологічну сутність тромбона як живого організму, котрий, як і інші інструменти, «живе своїм життям, народжується, функціонує, а іноді і відмирає», п. Дубка виділяє його прообраз, який криється в природному інструменті – голосовому апараті людини. Саме останній є опорним у визначенні інструментів зряддями музичного мислення.

Дієвими «органами» музичного мислення інструменти стають тільки у тріаді «майстер-виготовник – виконавець – композитор», постійно діючим чинником якого виступає твір, пов'язаний з усіма її членами. Ключове місце в цій музично-художній комунікації належить виконавцю, постать якого «була генетично первинною в інструментальному мистецтві» [с. 25]. Ця логічно вибудована схематична формула представляє в подальшому основну лінію розвитку дисертаційної фабули.

Дещо суперечливим є твердження пошукувача щодо періоду появи європейського професійного ансамблю в інструментальній сфері, витоки якого визначаються XVII століттям [с. 28]. Зазначимо, що формування ранніх професійних ансамблів мідних інструментів з тромбоном відноситься до XVI ст. Як приклад, можна вказати тріо, а пізніше квартет у складі 2-х корнетів (цинків) і 2-х тромбонів венеційської базиліки Святого Марка, засновником якого був Дж. Далла Каза (1568), котрий тісно співпрацював із Джованні Бассано і Андреа Габріелі. Саме в надрах брасс-квартету собору Святого Марка і його видатних музикантів-виконавців на мідних і дерев'яних мундштучних інструментах проходило формування венеційської виконавської школи, котра вважалась в той час однією із найбільш авторитетних в Європі.

Розкриваючи характерні особливості музики для тромбона і його трактування в камерному ансамблі, Олександр Сергійович акцентує увагу на специфічному «образі» інструмента, котрий залежить від творця-виробника тромбона, досконалості його конструкції, обізнаності композитора з технічними і художньо-виражальними можливостями інструмента, «які закріплені у слуховій свідомості тієї чи іншої епохи через виконавську практику» [с. 39].

Зазначимо, що вказані три чинники є характерними не тільки для «образу» тромбона, вони легко вписуються в «образ» будь якого музичного інструмента. Однак, якщо порівнювати технічні і звуковиражальні можливості тромбона з іншими мідними духовими інструментами XVIII- початку XIX ст., то переваги його тут були очевидними. Наявність розсувної куліси з моменту створення тромбона забезпечила йому від самого початку статус хроматичного інструмента і панівну позицію над натуральними трубою та валторною, котрим знадобилось кілька століть для остаточної хроматизації конструкції. Ці переваги відкривали для тромбона більший простір у використанні в різножанровій музиці, включаючи камерну.

Дисертант, посилаючись на відомий трактат Г. Берліоза, розкриває технологічні аспекти виконання епічно-оповідальних і пафосно-експресивних музичних епізодів, котрі пов'язані із різними ігровими позиціями і діапазоном інструмента. Здійснюючи характеристику особливостей використання тромбона в симфонічній, оперній і камерно-інструментальній музиці, пошукувач приходить до висновку, що в останній «палітра образних характеристик інструмента хоча і зберігається, але постає в іншій якості», котру в подальшому він представляє достатньо вичерпно.

Підсумком підрозділу 1.1. є визначення дефініції *тромбонового* стилю у камерному ансамблі, який включає три складові: композиторську практику, виконавську практику і діяльність майстрів-виробників інструмента. Тут хотілось б уточнити, чому вказана послідовність не завжди зберігається в дисертації, інколи складові частини подаються в іншому порядку. З чим це пов'язано?

Історико-хронологічний підхід в розкритті етапів становлення і розвитку жанру сонати для тромбона від витоків до сучасності (підрозділ 1.2) дає змогу простежити весь процес визрівання сонати із надр «вокального багатоголосся, яке пристосовувалось до інструментального» безпосередньо до Новітнього часу.

Крім надбань представників італійських шкіл, котрі в XVII столітті відіграли провідну роль у становленні мідно-духового сонатного і концертного інструменталізму, пошукувач розглядає внесок австро-німецьких музикантів (Г. Муффат, Г. Шютц, Г. Шпеєр, Г. Рейхе), які значно збагатили тромбовий ансамблевий репертуар. Доповненням тут може слугувати і творчість Й. Пецеля, зокрема, його цикли «*Hora decima*» і «*Musica vespertina*» для квінтету мідних духових інструментів (2 корнети і 3 тромбони), котрі включають сонати. Їх, за виразом В. Слупського, «можна вважати важливим проміжним етапом на шляху до, з одного боку, становлення неприкладного ансамблевого виконавства на мідних інструментах, не пов'язаного з сигнально-фанфарними функціями та урочистими церемоніями, а з другого, появи і формування барокової сонати як циклічного жанру».

Здійснений аналіз ансамблевих опусів дозволяє пошукувачу прийти до висновку, що шлях, пройдений сонатою для тромбона до Новітнього часу свідчить, з одного боку, «про рух від колективності (концертності) до сольності й автономності в межах малоансамблевої камерності, з іншого – вказує на стійке збереження оркестрово-ансамблевих витоків жанру» [с. 57].

Другий розділ дисертації присвячено жанровій стилістиці сонат для тромбона зарубіжних авторів. В першому підрозділі пропонується класифікація та загальний огляд сонат для тромбона. Здійснивши аналіз достатньо масштабного сонатного репертуару для інструмента, п. Дубка приходять до висновку, що критеріями класифікації сонат для тромбона Новітнього часу можуть виступати як функціональні, так і формально-структурні чинники, котрі пов'язані із особливостями виконавського складу, «передусім, наявністю або відсутністю інших інструментів, окрім самого тромбона». Ключовим виконавським складом сонати для тромбона визначається тромбово-фортепіанний дует [с. 71].

Іншу групу пропонованої класифікації представляють сонати для тромбона соло, котрі можуть бути створені для окремих видів сімейства інструментів (альт, тенор, бас).

Серед основних критеріїв класифікації жанрових підвидів тромбових сонат виділяється структурно-фактурний, «що визначає особливість драматургії та форми творів». Тут дисертантом виокремлено сонати-цикли та одночастинні сонати-поєми. У класифікації змістовного рівня сонат для тромбона (або за його участі) головним критерієм обрано стиль творчих особистостей – композитора і виконавця, а також, змішаний композиторсько-виконавський стиль.

В аналітичній частині дисертації сонати концептуально-концертного типу (підрозділ 2.2) представлено опусами П. Хіндеміта і Й. Матея, котрі можна віднести до кращих зразків жанру сонати для тромбона ХХ століття. Монументальний характер музичних образів Сонати П. Хіндеміта, котру сьогодні можна оцінити в різних інтерпретаційних версіях відомих виконавців, за словами пошукувача, вимагає не тільки «еластичного амбушюра і точної фіксації куліси», але й володіння об'ємним диханням, з добре фіксованою опорою. Ще більш потужний виконавський апарат із широким арсеналом художньо-виражальних засобів і віртуозною технікою потребує соната-концерт Й. Матея, в якій партнерами соліста-тромбоніста виступає камерний склад оркестру із фортепіано. Показовим прикладом цьому може слугувати інтерпретаційна версія сонати у виконанні О. Лобікова в заключному турі «Празької весни» (2011), в якій яскраво виділяються концертність і віртуозність соліста, на що вказує дисертант.

У підрозділі 2.3 «Камерні сонати» розглядаються два різновиди сонат - Сонатина для тромбона і фортепіано К. Сероцького і Соната для тромбона solo Б. Чайлдса, котрі представлені як сонати-мініатюри. Якщо в опусі польського композитора тричастинний цикл є наближеним до сюїти, в якому «концертність реалізується через принцип діалогу-«підхоплення» – передачі фактурно-тематичних елементів від одного інструмента до іншого», то в сольній сонаті американського композитора «всі ознаки камерності як принципу музичного викладу і розвитку у ній віднесені до параметру горизонталі», що спонукає соліста до більш активного використання всього виконавського ресурсу для забезпечення повноцінного розкриття художнього змісту твору.

У третьому розділі «Українська соната для тромбона: традиції і новації в трактуванні жанру» крім розгляду загальних питань становлення і розвитку камерно-інструментальних жанрів в Україні, аналізуються сонати Ю. Іщенка і О. Похило та сонатина для тромбона і фортепіано О. Гнатовської. Із зазначених творів найбільш відомим є опус Ю. Іщенка, програмність якого пов'язана з сюжетом роману А. Рибаківа «Діти Арбату». Паритетність партій тромбона і фортепіано в концертно-камерному діалозі є характерною ознакою і критерієм для дисертанта у визначенні жанру цього твору як соната-концерт.

Сонату для тромбона і фортепіано харківської композиторки О. Похило (підрозділ 3.3) п. Дубка відносить до концертно-камерної моделі, котрий відзначається синтезом неокласичної і неоромантичної стилістики, де «ухил до віртуозно-концертної змагальності поєднується з ліричними відступами “від автора”» [с. 168].

Поєднання ліній неофольклоризму та неокласицизму дисертант виділяє в сонатині для тромбона і фортепіано О. Гнатовської, котра трактується як камерна модель жанру (підрозділ 3.4). Тут, на його думку, превалує фортепіано, що пов'язано із виконавською спеціалізацією авторки.

Висновки в кінці дисертації носять достатньо вичерпний і переконливий характер. Автор у стислому вигляді подає суть своїх наукових пошуків. Все це дає підстави вважати тематику дослідження О.С. Дубки актуальною, яка відзначається новизною отриманих результатів, високим рівнем наукового мислення дисертанта, глибиною проникнення в обрану тему. Слід відмітити перспективи практичного використання матеріалів дисертації як у теоретичних курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Наукові проблеми сучасного виконавства на духових інструментах», «Методика викладання гри на духових інструментах», так і в заняттях з фаху.

Зміст автореферату та публікації віддзеркалюють основні положення дисертації.

Серед зауважень і питань, які є неодмінним пунктом опонентського відгуку, хотілось би вказати на відсутність нотних прикладів в аналітичній частині дисертації. Враховуючи те, що не всі розглянуті сонати широко відомі, наявність нотного матеріалу покращила б сприйняття теоретичного аналізу творів. Також відчувається деяка обмеженість у висвітленні технологічних і художніх аспектів виконання означених творів. Більш повне їх розкриття в дисертації сприяло б поглибленому осмисленню і екстраполяції теоретичного матеріалу в практичну площину. Окремі коментарі стосуються необхідності більш ретельного редагування тексту з метою виправлення описок.

Висловлені зауваження ні в якій мірі не нівелюють значення наукових спостережень і висновків дисертанта, а носять уточнюючий характер.

На закінчення вважаю за необхідне задати пошукувачу питання, відповіді на які допоможуть уточнити деякі позиції автора, прояснити напрямок його наукової думки.

1. Які із розглянутих сонат найбільш повно репрезентують визначений Вами «стиль тромбона»? В чому полягає складність роботи над ними?
2. Чи існують принципові стильові відмінності у сонатах для тромбона і у сонатах за участі тромбона?

3. Які інтерпретаційні версії розглянутих сонат у виконанні вітчизняних і зарубіжних тромбоністів, на Ваш погляд, можна вважати найбільш переконливими?

В цілому дисертація О.С. Дубки становить безперечну наукову цінність, відповідає загальним вимогам до наукових досліджень такого типу, а її автор заслуговує присудження йому наукового ступеня кандидата мистецтвознавства з фаху 17.00.03 – “Музичне мистецтво”.

Доктор мистецтвознавства, професор
кафедри дерев'яних духових інструментів
Національної музичної академії
імені П.І. Чайковського



В.П. Качмарчик

