

РЕЦЕНЗІЯ

на дисертацію **Ло Чже**

***«Трактовка партії соліста у жанрі українського концерту для труби
другої половини XX – початку XXI століть***

в аспекті динаміки композиторського мислення»,

подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»

Процес становлення жанру концерту для труби в українській музиці починає активно розвиватись у другій половині XX ст., тому цілком логічно, що хронологічними рамками об'єкту дисертаційного дослідження Ло Чже визначено саме цей період включно з теперішнім часом.

Обираючи матеріалом дослідження два з половиною десятки концертів для труби, написаних українськими композиторами різних поколінь або вихідцями із України, Ло Чже представляє практично вичерпний перелік опусів, створених в радянський період і часи незалежності. Уже за вказаним списком можна простежити динамічний процес розвитку трубного концерту у творчості українських митців і виявити найбільш активних авторів, котрі плідно працювали в цьому жанрі та зробили значний внесок у формування сучасного художнього репертуару для інструмента. І якщо у 70-ті роки минулого століття лідируючі позиції у створенні концертів для труби належали М.В. Бердєєву, на той час професору класу труби Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, то у 80–90-ті роки XX ст. цей жанр стає пріоритетним у творчості Левка Колодуба, який, очолюючи Асоціацію діячів духової музики України, прагнув збагатити художній репертуар як для труби, так і інших духових інструментів.

В дисертації пошукувач розглядає три концерти для труби, створені Левком та Жанною Колодуб. Виділяючи модерновий мелос «Драматичного концерту» *C dur* для труби з камерним оркестром Жанни Колодуб, його

романтично поемний тонус, Ло Чже вказує на переважаюче використання композиторкою нетипової для інструмента звукодинамічної шкали, котра обмежується рамками $p - pp$, що «суперечить атлетичній потужності інструмента» і представляє особливу складність для виконавця. Також як нетиповий сприймається пошукувачем «гранично хроматизований» тематизм сольної партії труби, котрий «будується за принципом нарощування своєї масштабної структури» [с. 120]. Очевидно, що тут, перш за все, повинна йти мова про оригінальне використання композиторкою художньо-виразових можливостей сучасного інструмента і майстерне володіння ними інтерпретатором, на що звертають увагу інші дослідники.

Акцентуючи увагу на двох концертах Левка Колодуба, дисертант відносить його перший опус «*Suoni passati*» до зрілого періоду еволюції українського концерту для труби, котрий виділяється системним використанням композиційних засобів симбіотичної та колажної полістилістики у 80-х рр. ХХ ст. Саме завдяки застосуванню алюзивного та колажного типів полістилістики, підкреслює автор, розкривається образний зміст концерту і розширюються виконавські можливості трактовки тембру сольної труби.

В аналітичній частині дисертації три концерти для труби М.В. Бердієва, котрі у типологічній класифікації віднесені до *середнього періоду* і характеризуються як яскраві, але традиційні за задумом та сталим «стилем тлумачення сольного тембру труби як моторного, фанфарного» не розглядаються. Відсутність детального розкриття характерних особливостей «моторного і фанфарного тембру» інструмента в опусах М.В. Бердієва пошукувачем, очевидно, пояснюється наявністю достатньо глибокого дослідження К.В. Посвалюка, дисертація якого присвячена творчій діяльності знаного трубача-композитора і в котрій значне місце займає розкриття образних характеристик тембру труби у його концертах.

Для розкриття тембру труби «не тільки як синтаксично-семантичної одиниці музичного “алфавіту” сольної партії, але й як засобу комунікації між автором та виконавцем» Ло Чже обирає Концерт для труби з оркестром c-moll С. Болотіна, котрий у своїй класифікації відносить до раннього періоду становлення та розвитку жанру концерту для труби (друга половина 50-х рр. – початок 70-х рр. XX ст.). Сам факт включення опусу С. Болотіна у перелік українських трубних концертів дисертант пояснює місцем походження композитора, який народився у Києві, і наявністю окремих творів української тематики у його композиторському доробку. Зважаючи на те, що переважна частина творчої біографії митця була пов'язана із сусідньою країною, сприйняття його як представника української культури видається дискусійним. В даному випадку об'єктивним чинником у визначенні приналежності композитора до української культури могла б слугувати його самоідентифікація, підтверджена фактами.

Здійснюючи аналіз специфічних функцій тембру солюючої труби С. Болотіна, Ло Чже підкреслює особливе ставлення композитора до формування звукового іміджу соліста, основні контури якого визначаються уже в експозиційному розділі концерту. У створені «тембрової партитури» труби автор використовує широкий арсенал композиторських позначок для диференціації звукового потоку інструмента, розширенні його виражальних і гучнісно-динамічних можливостей, збагаченні спектральної структури звукової тканини, наповнення її як дзвінками, так і приглушеними сурдиною обертонами. Наголошується, що «темброві ремарки» композитора необхідно розглядати «не тільки як дороговказ виконавцю-трубачу, а певний сполучний ланцюг між текстом, семантикою, його формою-структурою та напрямками звукової реалізації» (с. 114). В цьому сенсі особливо важливим є використання композитором ремарки *quasi trombone* для підкреслення кульмінації та досягнення драматургічної значущості певного розділу.

Підкреслюючи підвищений інтерес інструменталістів-практиків і музикознавців-теоретиків до тембру як процесуального аспекту буття звуку, пошукувач слушно вказує на труднощі, котрі виникають в його дослідженні через відсутність спеціальних позначень, які б фіксували у нотному тексті використання тих чи інших тембрових різновидів звуку. Застосування С. Болотіним ремарки *quasi trombone* трактується дисертантом як «особливий тип тембрового мислення».

Не менш важливим фактором тембрового мислення композитора можна вважати орієнтацію на індивідуальний «тембровий портрет» конкретного виконавця. Саме результатом такого підходу повстає Симфонія-концерт № 2 для труби з оркестром О. Красотова, присвячена Т. Докшицеру, в якому композитор формує темброву тканину твору з урахуванням надзвичайно «співучого, елегантного, ніжного та м'якого» звуку всесвітньо визнаного віртуоза. Найбільш виразно всі зазначені індивідуальні риси звукової палітри митця проявляються в *Adagio* у записі разом із симфонічним оркестром Держтелерадіо України. В дисертації здійснюється порівняльний аналіз двох інтерпретаційних версій концерту, зокрема у виконанні Тимофія Докшицера (1986 р.) та Сергія Череватенко (з Академічним симфонічним оркестром Національної філармонії України під орудою Миколи Дядюри, 2010 р.).

Вибрані записи цікаві тим, що представляють різні епохи, часова відстань між якими складає чверть століття, і різні покоління виконавців, котрі відрізняються між собою не тільки рівнем професійної майстерності, але й художньою осмисленістю виконання та його звуковим наповненням. Насиченість обертонового ряду і легкість тембрового розмаїття звуку «труби Докшицера» рельєфно виділяється як в кантилені, так і у віртуозних епізодах. Його неповторна вокально-артикуляційна манера звукотворення і надзвичайна експресія та виразність виконання є основними рисами індивідуального виконавського стилю митця, котрий легко пізнаваний у

слуховому сприйнятті. Все це лише підтверджує наше переконання, що дослідження тембрових аспектів звуку інструмента (оркестру) вимагає комплексного підходу із безпосереднім залученням звукової матерії для реального її сприйняття і оцінки, що намагається здійснити Ло Чже.

Серед інших творів для труби, аналіз яких включено у дисертацію, також необхідно виділити Концерт О. Злотника і Рапсодію-концерт Є. Станковича. Розглядаючи творчість О. Злотника як представника одеської композиторської школи, наставником якого був О. Красотов, пошукувач обирає метод співставлення і порівняльного аналізу опусів учня і вчителя. Таким чином вдається виявити вплив останнього, що найбільш помітно проявляється в концерті О. Злотника у структурі вступних розділів і темброобразі соліста. Новаторство трубних концертів О. Злотника і О. Красотова, котрі орієнтувались на виконавські традиції представників одеської духової школи, визначено у творчій презентації «нової парадигми титульного тембру інструмента».

Новим етапом в еволюції концерту для труби, підкреслює Ло Чже, слід вважати ХХІ ст., яке відзначається інтенсифікацією процесу трансформації концертного жанру. Яскравим прикладом цьому є «Концерт-рапсодія» для труби *in B*, струнного оркестру та фортепіано Є. Станковича, котрий став кульмінацією еволюції жанрової форми концерту. Саме в ньому найповніше представлено тембровий колорит солюючої труби і втілено оригінальну жанрову ідею синтезу імпровізаційної рапсодичності та логіки віртуозного концерту (с. 162).

Підводячи підсумки аналізу дисертаційного дослідження необхідно зазначити, що зміст анотацій, апробації та публікації віддзеркалюють основні положення роботи.

Серед зауважень, які виникли в процесі ознайомлення і аналізу дисертації, виділимо наступні:

1. текст дисертації не позбавлений прикрих описок і окремих неточностей, тому більш ретельне його редагування дозволило б їх уникнути;

2. у формуванні предмету дослідження, на наш погляд, не зовсім повно відображена заявлена тема наукової праці, котра визначає його сутність і яка повинна бути включена;

3. у дисертації не розкрита діяльність Валерія Терентійовича Посвалюка як першого виконавця-інтерпретатора трубних концертів українських композиторів, котрі присвячували йому свої опуси і що безпосередньо пов'язано із темою роботи. Разом з тим, у дослідженні дещо гіперболізовано його роль і місце у розвитку теорії і практики гри на трубі. Не зовсім коректно виглядає представлення його як одного із творців *«методики формування інтелектуального підґрунтя виконавської діяльності молодих виконавців...»* (с. 83). Тут поза увагою залишились методичні і наукові праці таких відомих виконавців і педагогів як І. Кобець, Г. Орвід, Ю. Усов та інших авторів, котрі значно раніше приймали активну участь у формуванні методики гри на трубі і яким належить не менш значний внесок.

4. на с. 58 вказано Й. Неруду (1707–1780) як автора концерту для клапанної труби А. Вейдінгера, створеної у 1792 р. після смерті композитора;

5. більш вірними і загальноприйнятими вважаються терміни «натуральна труба» або «труба з натуральним звукорядом», що відрізняє старовинну трубу (трубу бароко) від хроматичного інструмента (тобто інструмента з хроматичним звукорядом). Термін «труба натурального строю» не вживається у професійній термінології, так як створює плутанину у класифікації духових інструментів з натуральним строєм і хроматичним звукорядом (флейта, гобой та ін.).

Висловлені зауваження не впливають на значимість наукового дослідження і висновків дисертанта.

На закінчення вважаю за необхідне задати пошукувачу запитання, відповідь на які допоможе уточнити окремі аспекти роботи :

1. В українському музикознавстві існують дисертації, присвячені жанру концерту для мідних духових інструментів. Чи торкаються їх автори проблематики, що є дотичною до Вашого дослідження?

2. У роботі ви привертаєте увагу до концертів 70-80-х років ХХ ст., які були помітним явищем в українській музиці у свій час, але вони існували переважно в рукописних варіантах і залишались малодоступними для наступних поколінь виконавців та дослідників. Чи змінилась ситуація у наші часи?

В цілому дисертація Ло Чже «Трактовка партії соліста у жанрі українського концерту для труби другої половини ХХ – початку ХХІ століть в аспекті динаміки композиторського мислення» в повній мірі відповідає вимогам МОН України, а її автор заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства, професор
кафедр теорії та історії музичного виконавства
і дерев'яних духових інструментів
Національної музичної академії
імені П.І. Чайковського

В.П. Качмарчик