

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію **Пастухова Олександра Валерійовича**
«Сольне виконавство на фаготі: історична генеза та сучасні
трансформації»,

подану на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Сольне виконавство, сутність якого одним з перших в історії музики розкриває видатний німецький флейтист-віртуоз, композитор і педагог епохи бароко Й.Й. Кванц у своєму знаменитому трактаті «Досвід настанов з гри на флейті траверсо», надає митцю найбільшу свободу для вираження власних ідей. В цьому сенсі обрання О.В. Пастуховим темою дослідження проблеми сольного виконавства на фаготі в контексті історичного розвитку видається актуальним і цікавим, з огляду на те, що запропонований ракурс наукового пошуку передбачає розкриття змісту одноосібного виконавства з позицій сучасного музиканта-практика і педагога. В певній мірі дисертація Олександра Валерійовича перекликається з нещодавно захищеною докторською монографією В.М. Громченка «Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст...». Однак, якщо в монографії автор зосереджується на «панорамному осмисленні феномена духового соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст.», тобто, намагається охопити основну частину сольного репертуару більшості духових інструментів, то Олександр Валерійович обирає метою свого наукового пошуку більш вузький ракурс, зокрема «систематизацію закономірностей історичного розвитку сольного виконавства на фаготі і його сучасний стан».

В означених рамках роботи О.В. Пастухова простежується чітко окреслена спеціалізація, основним об'єктом дослідження якої є мистецтво гри на фаготі, а предметом постає сольне виконавство на фаготі, репрезентоване творами для фагота соло. Такий спрямований підхід нам видається цілком виправданим, так як передбачає більш високий рівень концентрації уваги до розгляду специфічних питань виконавства на фаготі і їх деталізації. Зважаючи

на те, що сам дисертант успішно поєднує активну виконавсько-оркестрову і сольну діяльність з педагогічною та науковою, то у досягненні поставленої мети наявний досвід дає можливість більш глибокого і всебічного розкриття всіх аспектів сольного виконавства на фаготі.

Перший розділ дисертації «Фагот у соціокультурній практиці минулого і сьогодення» включає два підрозділи, один із яких (1.1) присвячено розгляду наукових джерел з історії та теорії фаготного мистецтва. Автор використовує дещо незвичний підхід до аналізу джерельної бази, котрий здійснюється паралельно із розкриттям основних історичних етапів розвитку конструкції фагота, виконавства на інструменті і його сольного та оркестрового репертуару. Внаслідок цього у структурному відношенні в окремих епізодах підрозділу 1.1. відчувається певна неузгодженість і відсутність логічної послідовності у викладі матеріалу. Так, починаючи розгляд наукових джерел про історію та теорію фаготного мистецтва з характеристики «традиційних для академічної музики тембрів», дисертант не розкриває взаємозв'язок тембру з історією появи фагота, а безпосередньо констатує сам факт виникнення інструмента у період XVI–XVII ст. Зазначений епізод більш логічно було б перенести в наступний пункт, присвячений тембру фагота.

Більша послідовність спостерігається у висвітленні основних етапів розвитку конструкції фагота та виконавства на інструменті і виділенні найбільш важливих музично-історичних подій, котрі безпосередньо вплинули на процес його становлення в якості оркестрового і сольного інструмента та формування відповідного репертуару.

В пункті 1.1.1 «Темброве амплуа фагота» пошукувач акцентує увагу на наукових працях, в котрих розглядаються унікальне темброве різноманіття фагота та його використання в ансамблевих і оркестрових творах. В якості прикладів яскравого втілення тембрових ресурсів інструмента наводяться «Патетичне тріо» для кларнета, фагота та фортепіано М. Глінки та «Гумористичне скерцо» для 4-х фаготів С. Прокоф'єва, яким присвячені публікації С. Левіна та Т. Філатової. Підкреслюється, що М. Глінка одним із перших вказує на використання прийому вібрато в партії фагота – важливого

засобу художньої виразності, котрий повинен був значно збагатити його тембр. В іншому тембровому амплуа, зокрема, в гумористичному, фагот представлений в опусах С. Прокоф'єва, показовим прикладом чого є «Гумористичне скерцо» – оригінальне за складом, який рідко зустрічається в ансамблевих творах для фагота.

Пункт 1.1.2 присвячено загальній характеристиці наукових публікацій, в котрих розглядаються сольні опуси для духових інструментів. Здійснюючи огляд досліджень сучасних авторів, які безпосередньо торкаються проблем сольного виконавства на духових інструментах (В. Громченко, І. Мутузкін), пошукувач аналізує фундаментальні видання з теорії музичних жанрів, стилю, музичної інтерпретації тощо. Окреме місце в дисертації відведено аналізу трактату Й.Й. Кванца. Однак, незважаючи на достатньо розгорнуту характеристику праці німецького музиканта, поза увагою залишились питання, безпосередньо пов'язані із темою дисертації, зокрема, формування виконавця-соліста і оркестрового музиканта (ріпієніста) та відмінностей між ними. Їх докладному висвітленню могло би сприяти звернення до російськомовного видання перекладу праці Й.Й. Кванца, котре є у відкритому доступі та представляється більш зручним, на відміну від англійськомовного варіанту. Також у розкритті історичних етапів розвитку сольного виконавства на фаготі та інших духових інструментах в епоху бароко і передкласичний період доцільно було б звернутись до відомої праці англійського музичного історика Ч. Бьорні («Музичні подорожі...»), що висвітлює яскраві епізоди виконавської майстерності одного із кращих фаготистів-віртуозів XVIII ст. П.Дж. Безоцці.

В підрозділі 1.2 «Основні тенденції у фаготному виконавстві кінця XX – початку XXI ст.» представлена загальна панорама стану сучасного фаготового мистецтва. Центром уваги пошукувача стає розкриття ролі міжнародних конкурсів і професійних товариств у розвитку теорії і практики фаготного виконавства кінця XX – початку XXI ст. Висвітлюючи найбільш авторитетні музичні змагання, в яких приймають участь фаготисти, дисертант зосереджується на міжнародних конкурсах ARD та «Празька весна».

Зазначимо, що їх високий статус часто слугує для переможців надійною візитівкою для успішної виконавської кар'єри в майбутньому.

Аналізуючи діяльність Міжнародного товариства «Подвійна тростина» – найбільш авторитетної спільноти професійних виконавців на гобої та фаготі, Олександр Валерійович розкриває її роль і значимість у процесі формування ключових напрямків науково-теоретичного і художньо-виконавського розвитку сучасного фаготового мистецтва. Безумовно, координуючі функції IDRS, як і величезний контент дослідницьких робіт, зосереджених у публікаціях «The Double Reed», котрі впродовж більше півстоліття залишаються основним науковим ресурсом для всіх виконавців на інструментах із подвійною тростиною, надзвичайно складно охарактеризувати в рамках одного підрозділу. Тому пошукувач зупиняється лише на загальних питаннях організаційного характеру, котрі вирішуються IDRS .

У висновках до розділу подаються узагальнюючі підсумки раніше викладеного матеріалу, однак в окремих епізодах (с. 71-72) автор у своїх міркуваннях торкається питань, які не розглядалися раніше.

Другий розділ «Твори для фагота solo: композиторський і виконавський виміри аналізу» представляє найбільш змістовну частину дисертації, в якій висвітлюється діяльність видатних майстрів фаготного мистецтва ХХ століття, здійснюється комплексна характеристика сольного репертуару для фагота і проводиться інтерпретологічний аналіз його найбільш яскравих зразків.

Підрозділ 2.1 «Видатні особистості в історії фаготної музики» включає цілу низку творчих портретів таких видатних фаготистів ХХ та ХХІ ст. як Клаус Тунеманн, Мілан Туркович, Густаво Нуньєс, Софі Дерво, Серджіо Аццоліні, Роберт Роннес, Крістіан Ома Роннес, Оле Крістіан Даль, Вільям Уотерхаус, Моріс Аллар, Вододимир Апатський та ін. Кожен із митців різних поколінь виділяється високими досягненнями у розвитку фаготного виконавства, а окремим з них належить значний внесок у дослідженні фізіологічних і технологічних засад гри на фаготі, виконавської естетики та фаготної педагогіки. Аналізуючи творчі досягнення кожного з музикантів,

пошукувач створює своєрідну галерею видатних постатей фаготистів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., що дає можливість простежити і оцінити процес розвитку мистецтва гри на фаготі означеного періоду в реальному часі, спираючись на сучасні телекомунікаційні засоби та існуючі інформаційні ресурси.

В кінці підрозділу не зовсім зрозумілою є причина віднесення Вільяма Уотерхауса до німецької фаготної школи (с. 85), зважаючи на те, що майже вся його творча діяльність була пов'язана із Великобританією. Присвячуючи йому окремий підпункт (2.1.1), пошукувач не розкриває зв'язок з німецьким фаготним мистецтвом, а лише вказує на вивчення В. Уотерхаусом німецької мови під час навчання у Королевському музичному коледжі, котра до того ж була не єдиною, якою він володів.

Висвітлюючи досягнення видатного англійського фаготиста і дослідника другої половини ХХ століття, Олександр Валерійович зосереджується на виконавській, науковій і педагогічній діяльності Вільяма Уотерхауса. Як фаготист він довгий час залишався солістом провідних англійських оркестрів – Лондонського філармонічного, BBC, а також артистом Ковент Гардену. Однак, найбільш плідною була його творча співпраця з ансамблем «Melos», з котрим були здійснені записи основного ансамблевого репертуару для духових.

Аналогічно представлений в дисертації (пункт 2.1.2) і творчий портрет визначного фаготиста і педагога Моріса Аллара – яскравого представника французької виконавської школи. Його творча діяльність була тісно пов'язана із Гранд-опера і Паризькою консерваторією. За існуючою традицією професорів консерваторії М. Аллар успішно поєднував виконавство і педагогіку, результатом чого стали ціла низка записів сольного фаготного репертуару та ансамблевих творів і видання компактної «Школи для фагота». Безумовно, аналіз останньої міг би стати не тільки важливим доповненням до творчого портрету митця, але й дав би більш глибоке розуміння технологічних аспектів виконавської педагогіки М. Аллара, котра залишається недостатньо розкритою, особливо в українському музикознавстві.

В останньому пункті другого підрозділу (2.1.3) досить стисло розглядаються наукові, педагогічні і виконавські здобутки видатного українського фаготиста В.М. Апатського. Зосереджуючись на експериментальних дослідженнях Володимира Миколайовича і, зокрема, його біоакустичних розвідках, пошукувач вказує на значимість їх для виявлення особливостей процесу формування і розвитку звуку на інструменті, збагачення його тембрової палітри. Саме механізм звукоутворення на духових інструментах і його фізіологічна складова, недоступні для візуалізації, продовжують залишатись актуальними для наукового пошуку дослідників і виконавців.

Аналітичну частину дисертації представляє підрозділ 2.2 «Інтерпретологічний аналіз творів для фагота solo», матеріалом детального аналізу якого стали, окрім сольної флейтової Партити BWV 1013 Й. С. Баха в перекладенні для фагота solo В. Уотерхауса, ціла низка сольних фаготових опусів композиторів XX і XXI ст.: Г. Джакоба, М. Арнольда, М. Аллара, Л. Беріо, Е. Денисова, С. Арзуманова, М. Алексєєва, Б. Аббасова, В. Левіта, Ю. Каспарова, О. Щетинського, Д. Капіріна, Д. Курляндського, М. Воїнової, Г. Дмитрієва та ін. Враховуючи те, що в окремих творах композитори широко використовують нетрадиційні прийоми гри на фаготі, відомі як *extended technique* (розширена техніка), Олександр Валерійович здійснює повноцінне розшифрування новоствореної нотації і розкриває технологію їх виконання на фаготі. Сучасний арсенал нетрадиційних прийомів гри на фаготі, як і на інших духових інструментах, особливо вирізняється тембровим і звукодинамічним різноманіттям, котре найчастіше застосовується сучасними композиторами для посилення звуковиражальних ефектів. Проведений аналіз збірки «П'єси сучасних композиторів для фагота соло», до котрої увійшли оригінальні твори вказаних російських композиторів, виявляє досить різне бачення ними виражальних і технічних можливостей фагота як сольного інструмента. Стриманість Е. Денисова у включенні елементів розширеної техніки до своїх опусів, вибіркоче її використання в композиціях О. Щетинського та М. Воїнової і максимальне застосування нетрадиційних прийомів

Ю. Каспаровим і Г. Дмитрієвим свідчать про індивідуальний підхід кожного із авторів до розкриття засобів художньої виразності інструмента.

У Висновках дисертант достатньо повно подає результати власних наукових пошуків, інколи включаючи нову інформацію, котра не розглядалась в дисертації раніше. Зокрема, вперше вказано ефективні прилади для навчання гри на дерев'яних духових інструментах – «автоматичний аналізатор спектру (Л. Термен), шлейфовий осцилограф та індикатор зовнішнього дихання (В. Лебедєв)» (с. 164), про які не згадувалось раніше.

Зміст автореферату та публікації віддзеркалюють основні положення дослідження.

Висловлені зауваження не нівелюють значення наукових результатів і досягнень дисертанта, а носять уточнюючий та доповнюючий характер.

На закінчення вважаю за необхідне задати пошукувачу питання, відповіді на які допоможуть уточнити його позицію щодо стану і перспектив подальшого розвитку теорії і практики фаготного мистецтва:

1. За якими критеріями було визначено англійського виконавця Дж. Голвея представником французької флейтової школи, враховуючи те, що він вказував на великий вплив на його виконавський стиль видатних вокалістів і скрипалів, не згадуючи флейтистів?
2. У чому полягає сутність німецької виконавської школи, і яким чином Ви пов'язуєте приналежність до неї В. Зверєва?
3. Які технологічні і художні відмінності існують між французькою і німецькою фаготними школами?
4. Якими характерними для німецької школи ознаками, крім використання інструмента німецької системи, виділяється виконавський стиль В. Уотерхауса?
5. Чи відоме Вам поняття International Bassoon School і в чому полягає його сутність?

В цілому дисертація Пастухова Олександра Валерійовича відповідає загальним вимогам до 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

Підпис *В.П. Качмарчик*
Засвідчую: начальник загального відділу
Національної музичної академії
України імені П.І. Чайковського