

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертаційне дослідження
Стецюка Романа Олександровича
«Саксофон у джазовому мистецтві США
1950-х – 1960-х років
(на прикладі порівняльного аналізу
стилів Дж. Колтрейна і С. Роллінза),
подане на здобуття наукового ступеня доктора філософії за
спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»,
галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Своє дослідження Стецюк Р. О. вирішив присвятити одній з найяскравіших сторінок в історії джазу (без перебільшення за багатьма критеріями панівного напрямку в музиці ХХ століття), а саме, – творчості видатних американських джазових саксофоністів Дж. Колтрейна та С. Роллінза, стиль гри яких здійснив неабиякий вплив на багато наступних поколінь джазових музикантів. Власне, представлене на захист дослідження – це спроба розкрити секрет успіху цих музикантів, вивчити той феномен, що залишає слід в історії на віка.

Дійсно так буває, що певний музичний інструмент від моменту свого народження в руках майстра знаходить свою «душу» й звук, проходить свій історичний онтологічний шлях, іноді переживаючи так би мовити кілька життів, набуваючи нове «народження» у виникаючих нових й нових музичних напрямках (як це трапилося з саксофоном), а іноді зникає з ужитку (як це сталося, наприклад, з віолою), а іноді, удосконалюючись конструктивно, трансформується (гармошка → баян, акордеон), зазнає дивних метаморфоз, сягаючи нових вершин в музичному мистецтві.

Можна стверджувати, що саксофон спіткала щаслива доля – стати провідним інструментом у потужній музичній сфері – джазовій, розпочавши як прикладний (військовий) інструмент, а врешті здобути шалену популярність.

Структура дисертаційного дослідження чітка і зрозуміла, відмічена

дедуктивним підходом: від загального – «стилю саксофона» до конкретного, предметного – стилю гри-імпровізації Дж. Колтрейна та С. Роллінза.

Вже в анотації знаходимо визначення *стилю саксофона*. Досить незвична постановка питання, адже, як правило, ми говоримо про стиль композитора, його творчості (опусів), стиль виконавця. Автор зазначає, що комплексна розробка саме цього поняття досі не здійснювалася, претендуючи на відкриття.

Тому й є завдання, поставлене самим дисертантом – «систематизувати відомості про *інструментально-видовий стиль* як *виконавський феномен*» (с. 16) на виконання основної мети дослідження, а саме, – виявити специфіку *мистецтва саксофона* в американському джазі 50-х – 60-х років ХХ століття через порівняння виконавських стилів Дж. Колтрейна та С. Роллінза», в якому вже є натяк на те, що йдеться про музичний інструмент – саксофон, який сам по собі не звучить, але визвучує завдяки тому, що на ньому грає людина-виконавець.

Ситуацію прояснює відпрацьована дисертантом дефініція *стилю саксофона*: «*виконавсько-композиторський феномен, що синтезує темброво-акустичні та образно-семантичні складові його звучання, котре вирізняється проміжним положенням між дерев'яними і мідними саундами, своєрідністю співвідношення специфіки та універсалізму з тенденцією до пріоритету останнього*» (с. 29–30)¹.

Це стосується також і визначення *стилю інструмента* у Висновках: «Стиль інструмента – перш за все *виконавський феномен*, що перебуває в динаміці, наділений властивістю змінюватися, збагачуватися внаслідок новацій, означуваних у сукупності як «нетрадиційні прийоми гри» (с. 160

¹ Йдеться про щось цілісне, узагальнене. Втім на с. 46 дисертант зазначає: «<...> характеризуючи стиль саксофонного джазу *в цілому*, слід урахувати, *перш за все, індивідуально-творче* першоджерело», наводячи приклад гри «короля тенор-саксофона» Кігна (?) Хокінса.

Це слід саме так і розуміти. Власне за аналогією й до поняття «*мистецтво саксофона*», під яким мається на увазі саме *виконавське мистецтво* саксофонної гри-творчості гравців на цьому інструменті.

Це дійсно також і по відношенню до поняття «*джазовий саксофон*», який як інструмент (всі його різновиди) за своєю конструкцією звісно не відрізняється від інструментів, на яких виконується, скажімо, академічна музика, а йдеться про виконавців-джазменів, які грають на цих інструментах, виконуючи джазову музику.

З назви першого розділу – «СТИЛЬ САКСОФОНА В КЛАСИЦІ І ДЖАЗІ: СПІЛЬНЕ ТА ОСОБЛИВЕ» слідує, що в ньому буде здійснено порівняльний аналіз стильових якостей саксофона в класичній та джазовій музиці і виявлено «спільне та особливе». Однак, оглядаючи назви підрозділів ми не знаходимо того, що присвячений саксофону в *класиці*, а у висновках до цього розділу про «спільне та особливе» в класиці і джазі чомусь не йдеться. Втім, що стосується розробки поняття *інструментально-видового стилю* як виконавського феномену, питань органології саксофона, проблематики комунікації джазової саксофонної гри констатую достатнє наповнення контенту.

У другому розділі «СПЕЦИФІКА ДЖАЗОВОЇ САКСОФОННОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ» ретельно висвітлюються різні аспекти характерної емблематики джазу – *імпровізації* як виразу свободи творчого польоту джазових музикантів. У спробі виявлення іманентної сутності феномену гри на музичних інструментах дисертант посилається на славнозвісну теорію Й. Хейзінга з її ідеєю *Homo ludens* – Людини, яка грає, що забезпечує необхідну методологічну підставу для подальших умовиводів.

Дисертант послідовно досліджує природу *джазової імпровізації*, зокрема порівнюючи її з композицією (її логікою), а також торкається питання класифікації імпровізацій, акцентуючи увагу «на процесі як

основному семантикотворчому факторі імпровізації» (с. 61), виокремлюючи три фактори: музичне мислення, «особливий характер зворотного зв'язку в художній комунікації²» та «втілення процесуальності в “ігровому характері” колективної імпровізації» (с. 61).

Автор на підставі інтердисциплінарних підходів, керуючись естетичними поглядами Г. Гегеля, здобутками сучасної лінгвістики, семіології, а також деякими музикознавчими теоріями («спеціальний» і «неспеціальний» зміст), розмірковує над категорією (універсалією) «музичний зміст», виокремлюючи деякі специфічні особливості втілення емоційного змісту в джазовій імпровізації. На особливу увагу заслуговує підрозділ 2.3, в якому детально розглядаються питання специфіки саксофонної фактури та музичного синтаксису.

Кульмінаційним й власне конкретно предметним (тобто тим, що безпосередньо відповідає предмету дослідження) стає третій розділ – «ДЖАЗОВИЙ САКСОФОН У ТВОРЧОСТІ ДЖ. КОЛТРЕЙНА І С. РОЛЛІНЗА: ТИПОЛОГІЯ СТИЛЬОВИХ ВТІЛЕНЬ», в якому дослідник ретельно аналізує виконавські засоби саксофонної гри, різноманітні прийоми, особливості імпровізації, доходячи до визначення показових рис стилів цих музикантів: «зміщення “центру ваги” *саксофонної імпровізації* з вертикалі (гармонія) на горизонталь (мелодія, точніше – монодія)» (с. 5) у Дж. Колтрейна і тяжіння до стилю «*fusion*» («*фьюжн*») з максимально вираженим віртуозним «вдосконаленням техніки гри» на тлі традиціоналізму у С. Роллінза.

У Висновках дисертант підсумовує весь хід дослідження результатами виконання поставлених завдань, але не зовсім за логікою останніх. Так, наприклад, на самому початку замість систематизації відомостей про *інструментально-видовий стиль* як виконавський феномен

² Автором застосовується поняття «комунікативна компетенція» (с. 69).

та остаточно відпрацьованої дефініції поняття «стиль саксофона» отримуємо поради щодо *класифікації музичних інструментів* (?...), в якій на думку дослідника «разом із тембросемантикою, слід враховувати співвідношення специфіки та універсалізму», хоча жодного завдання відносно принципів класифікації музичних інструментів у Вступі ми не знаходимо.

В цілому новизна дослідження та його загальні результати є переконливими і вагомими. Серед них найважливішими вважаю: дефініцію «стилю саксофона», поняття, яке звісно буде проходити шлях апробації, визначення рис стилю Дж. Колтрейна («компендіум стилю Дж. Колтрейна» – с.167), характеристику складових стилю С. Роллінза, а також і ретельний порівняльний аналіз імпровізацій цих виконавців, зокрема на прикладі теми-стандарту Дж. де Поля «You Don't Know What Love Is» (підрозділ 3.4), висвітлюючи всі тонкощі-«секрети» цих своєрідних артефактів джазового мистецтва.

Тим не менш певна наукова «імпровізаційність» «джазового» дослідження спонукає до дискусії в процесі відповідей на запитання і реагування на зауваження опонента.

Запитання:

1. Поясніть, будь-ласка, що означає «наявність в інструменті стильової якості», що детермінує «певний особистісний стиль»³, наприклад, *композиторський* (див. Висновки до Розділу 1, с. 53). Цікаво, як працює це абстрагування, чи це не софістика? А якщо композитор пише музику для багатьох музичних інструментів, то в нього й багато композиторських стилів?

2. Ви дуже часто використовуєте і поняття «*саксофонний стиль*», а ще

³ Дисертант не уточнює, на яке джерело він посилається, пишучи наступне: «Не випадково в ієрархії музичних стилів виділяється рівень, позначуваний як “стиль будь-якого виду музики”, де фігурують і *стилі інструментів* – фортепіанний, гітарний та ін., що уможливило зарахувати сюди і *саксофонний*» (с. 54).

й «фактурний стиль джазового саксофона», (с. 83), що змушує уточнити. про що власне йдеться: це щось синонімічне по відношенню до поняття «стиль саксофона», чи ні? А якщо ні, то як Ви визначаєте поняття «саксофонний стиль»?

3. Конкретизуйте будь-ласка, що Ви маєте на увазі під *естетико-комунікативними парадигмами*, так як на рахунок *естетики* джазової саксофонної гри майже нічого в підрозділі 1.3 не знаходимо.

Зауваження:

1. Розуміння автором під «твором» (композиторським опусом) ще й *інструменту (голосу)* в тріаді «музикант – твір – слухач» (Висновки до I Розділу, с. 53) є дуже спірним, якщо до прикладу порівняти дефініції понять: «твір» та «інструмент», тому що в їх визначеннях немає принаймні спільної речовності. Бажано почути роз'яснення пошукувача під час захисту.

2. Проміжні висновки не завжди відбивають достатньо значну аналітичну роботу згідно означеним тематичним рубрикам (зокрема це підрозділи: 1.3; 2.3).

3. Потребують виправлення наявні граматичні помилки. Зокрема треба з'ясувати, хто такий *Kiġn (?) Хокінс*⁴?

4. Потребують уточнення деякі формулювання, зокрема: «типологія стильових втілень саксофонного тембру і техніки» (с. 155), тобто завдяки стилю втілюється техніка гри, чи навпаки: завдяки техніці втілюється стиль; на с. 165: «Відзначено, що в семіологічному сенсі *джаз* вирізняється первинністю знака по відношенню до денотату».

Підсумовуючи зазначу, що, на протязі всього тексту дисертації відчувається авторське володіння специфічною джазовою термінологією, без якої дискурс дослідження як такий був би неможливим, а також і

⁴ Можливо йдеться про Коулмена «Хок» Хокінса?

справжня захопленість дисертанта – музиканта-практика джазовою музикою, своїм інструментом, його пристрасне бажання усвідомити й своє місце в океані музичного мистецтва.

Головна заслуга дисертанта полягає в тому, що він успішно досягає головної мети – виявляє специфіку мистецтва саксофона в американському джазі 50-х – 60-х років ХХ століття шляхом скрупульозного «генетичного» дослідження виконавських стилів видатних саксофоністів: Дж. Колтрейна та С. Роллінза

Висловлені опонентом окремі дискусійні зауваження не спотворюють загальне позитивне враження від представленої на захист дисертаційної роботи.

З огляду на вищевикладене, врешті засвідчую, що дисертаційна робота «Саксофон у джазовому мистецтві США 1950-х – 1960-х років (на прикладі порівняльного аналізу стилів Дж. Колтрейна та С. Роллінза).» є самостійною, завершеною науковою працею, відповідає чинним вимогам пп. 6, 7, 8, 11 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затверджену Постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44, а її автор – Стецюк Роман Олександрович – заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» в галузі знань 02 – «Культура і мистецтво».

Офіційний опонент –
доктор
мистецтвознавства,
народний артист України,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової



Сргієв І. Д.