

ВІДГУК

офіційного опонента

на дисертацію Тао Цзинь

«СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕРТНОГО СТИЛЮ ГРИ НА ГОБОЇ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.»,

представленої на здобуття ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 — Музичне мистецтво

Дисертації, у яких увагу зосереджено на одному-двох аспектах функціонування певного інструмента, становлять значний виклик для дослідника, оскільки власне інструментознавчі ідеї необхідно контекстуалізувати у відповідному історико-культурному періоді. Звісно, така контекстуалізація є очікуваною у більшості досліджень. Водночас за умови зосередження уваги лише на одному інструменті досягти потрібного балансу між окремим і загальним непросто, бо, з одного боку, треба науково переконливо їх поєднати, враховуючи домінуючі культурні тенденції чи важливі історичні події, а з іншого — уникнути надмірного захоплення технічними подробицями і не звузити коло потенційних читачів роботи.

Тао Цзинь вдалося збалансувати докладний аналіз концертного стилю гри на гобої (що становить основну тематику дисертації) та висвітлення історичних зрушень, які відбувались наприкінці ХІХ — початку ХХ століть, із ретроспективним оглядом відповідних процесів у попередні епохи. Вочевидь саме вибором проблематики зумовлено вдале поєднання окремого і загального, адже використане в назві роботи іменника «становлення» потребує безумовного висвітлення перебігу трансформацій обраного явища (концертного стилю гри на гобої) як невід'ємної частини еволюційних процесів у культурі, які і формують органічне тло для нього.

Увага до гобоя завжди була значною з боку як композиторів і виконавців, так і музикознавців. Лише у ХХІ столітті вийшли друком монументальні праці Джеффри Б'юргесса¹ й Ліббі Ван Кліва², Аніти Ганері³ й Леона Гузнеса / Едвіна Роксбурга⁴. Звісно, згадаємо ще й розвідки українських

¹ Burgess, Geoffrey. (2004). *The Oboe*. New Haven, Conn: Yale University Press.

² Van Cleve, Libby. (2001). *Oboe unbound: contemporary techniques*. Lanham, Md.: Scarecrow Press.

³ Ganeri, Anita. (2010). *Woodwind & wind instruments*. London: Franklin Watts.

⁴ Goossens Leon & Roxburgh Edwin. (2001)ю *Oboe*. Kahn & Averill Publishers.

музикознавців: Володимира Апатського, Петра Круля, Володимира Качмарчика, у працях яких розглянуто питання генези гобоя та історію виконавства на цьому інструменті.

Більшість зі згаданих праць є у списку літератури, використаної в дисертації Тао Цзинь, їх опрацьовано у вступі й першому розділі «Гобой у системі музичної науки: від органології до інтерпретології». Іноді в дисертаціях, навіть тих, що захищені в Україні останнім часом, іншомовним (зокрема англомовним) науковим працям приділено недостатньо уваги. Однак рецензоване дослідження належить до іншої — більшої — групи: чимало іншомовних джерел у списку літератури (77 зі 168 позицій), регулярні посилання на них у всіх без винятку розділах роботи і критичний аналіз викладених положень сприяють контекстуалізації питань, які розглядає Тао Цзинь, у сучасному світовому музикознавстві.

Безумовно, цінною рисою дисертації є розгляд генези гобоя, чий «достатньо великий шлях адаптації та самоідентифікації» (с. 27) сприяв становленню сучасного стилю гри. Огляд інструментально-конструктивних особливостей гобоя, ґрунтовний аналіз технік гри на ньому у ХХ–ХХІ століттях, цінні методичні рекомендації доводять, що йдеться не лише про дисертацію виконавця, обізнаного з усіма тонкощами гри на гобої, а фахівця, який прагне практичного застосування результатів свого дослідження. Пильна увага до термінології та розлогі пояснення надають викладу дискусійного характеру і водночас посилюють наукове обґрунтування аргументів дослідника. Огляд і характеристика численних музикознавчих праць із теми роботи сприяють увиразненню позицій її автора, забезпечують достовірність результатів дослідження. Так формується нерозривний зв'язок практичного і теоретичного начал, що робить рецензовану дисертацію особливо цінною і дає змогу використовувати її результати в навчально-практичній і культурно-просвітницькій сферах.

Обраний у дисертації Тао Цзинь ракурс дослідження — становлення концертного стилю гри на гобої, — безперечно, актуальний з огляду на значення інструментального концерту, який належить до провідних музичних жанрів і викликає незмінну зацікавленість композиторів, виконавців і публіки. Ба більше. Завжди притаманна жанру концерту театральність сьогодні має тенденцію лише до посилення. Отже, інструментальний концерт — а ширше,

навіть академічне виконання загалом — часом може набувати ознак інструментального театру. Це типове для другої половини ХХ століття явище, започатковане експериментами Маурісіо Кагеля ще на початку 1960-х років, успішно розвивається й у наступних десятиліттях завдяки дедалі більш сміливій чи навіть епатажній комунікації музикантів на сцені (передусім соліста й диригента, як, наприклад, в інтерпретації «Mysteries of the Macabre» Дьордя Лігеті у виконанні Барбари Ханніган і Саймона Раттлера) та публіки у залі. Приклади такої комунікації — можливо, менш епатажні, але не менш драматично дієві — бачимо в концертах для різних інструментів Ларрі Ліпкіса (Larry Lipkis), Івана Карабиця чи Яна Сандстрема (Jan Sandström). Навіть цей короткий екскурс вказує на безумовну актуальність дисертації Тао Цзинь завдяки теоретичному опануванню наявного в музикознавчому дискурсі феномена виконавської інтерпретації, яку влучно трактовано як «виконавську стратегію» (с. 147). Цей термін не лише є слухним і переконливим, а й наочно демонструє природність поєднання практичного і теоретичного у рецензованій дисертації.

У структурі дисертації відображено її концептуальну спрямованість. Перший розділ — теоретичний. У ньому здійснена «усвідомлена модуляція від праць історично-органологічного характеру до досліджень, які фундують інтерпретологічний вимір пропонованої роботи» (с. 25) завдяки аналізу наукової літератури, розгляду етимології назви гобоя і висвітленню генези цього інструмента. Органічним є акцент на формуванні різних виконавських шкіл гри на гобойі (с. 34–36), визначення їхнього впливу на сучасну гобойну техніку і появу новітніх прийомів гри («ставлення до того, як має звучати гобой», с. 38). Слушними є конкретні методичні поради (с. 41–44) з наголосом на особливостях їх застосування залежно від стильової належності твору, що виконується. Так дисертант вибудовує історично переконливу панораму становлення гобоя і підводить читача до обґрунтування дефініції «концертний стиль гри» (підрозділ 1.3), у якому, на думку Тао Цзинь, поєднано поняття концерт / концертність, стиль і виконавство (с. 47–48). Жвавий характер викладу природно зумовлений неоднозначністю кожного з термінів, визначення яких й досі викликає сперечання серед музикознавців, а також короткотривалі відхилення у конотації «комунікативність» (с. 50), «звукоінтонований образ» (с. 52), «виконавський аналіз» (с. 55), які дають

змогу Тао Цзинь охопити значну кількість суголосних понять і утворюють наукову дискусію.

Другий «Гобой у творчості композиторів XVII- першої половини XIX ст.: Етапи формування концертного стилю гри» і третій розділи «Концертний стиль гри на гобої наприкінці XIX–першій третині XX ст.» здійснюють захопливу історичну подорож етапами формування концертного стилю гри на гобої. Важливо, що Тао Цзинь пропонує читачеві не лише усталені факти, а й висловлює часом контрверсійні думки, зважуючись аргументувати потребу у корегування та уточненні існуючих підходів. Дуже точним і переконливим є виклад матеріалу в обох розділах, які міцно взаємопов'язані між собою історичною послідовністю викладення подій — становленням концертного стилю гри на гобої. Змістовність викладу є результатом ретельно збалансованого поєднання історичних фактів (передумови становлення виконавських шкіл у різних країнах, видатні гобоїсти та їх досягнення), теоретичних відомостей (варіювання технічних та експресивних можливості гобою), аналітичних нарисів (огляд специфіки використання гобою різними композиторами і детальний аналіз концертів Генделя, Лебрунна, Паскуллі, Браттена та інших композиторів) з висвітленням невинного процесу удосконалення виконавської майстерності, зокрема в аспекті «мистецтва орнаментування», (с. 65) та «мистецтво імпровізації», (с. 67). Обидва вирази є ще однією термінологічною знахідкою роботи, відображенням комплексності кожного прийому і наголошенням на його невід'ємній музичній складовій.

Важливою рисою роботи є перманентна увага Тао Цзиня до сучасних виконавських технік із наголосом на особливостях їх застосування у різних країнах (Великобританія, Німеччина, Франція, Україна) з простежуванням взаємовпливу і взаємозбагачення національних шкіл (с. 123-124), зокрема завдяки аналізу виконавських версій одного твору (підрозділ 3.2.1 «Виконавська специфіка Концерту для гобою з оркестром Юджина Гуссенса»). Такий підхід стає наочною демонстрацією динаміки змін і логічно поєднує минуле, сучасне і майбутнє (с. 170) завдяки незмінному наголосі на розгляді становлення концертної гри на гобої з позиції історичної перспективи, зазначеній ще у Вступі (с. 20). Вражає відданість дисертанта детальному аналізу виконавських версій творів XX століття, що уможливило вияв не лише знань, а глибокого розуміння сучасних мистецьких тенденцій.

Висновки дисертації, вичерпні і струнки, підсумовують дослідження й дають змогу ще раз охопити основні положення роботи.

У процесі читання дисертації виникло кілька запитань — факт їх появи демонструє глибину рецензованого дослідження, адже якісна робота завжди стимулює плідні наукові дискусії. Перше питання стосується критеріїв вибору творів для аналізу і складається з двох частин. З яких міркувань Тао Цзинь детально аналізує найбільш спірний — у сенсі авторства⁵ — соль-мінорний концерт Генделя HWV 287, але навіть не згадує про гобойний концерт HWV 302a, щодо належності перу Генделя сумнівів немає, так само як і про ушлавлені «гобойні» концерти Генделя опус 3, в яких розмаїття використання дерев'яних духових інструментів загалом і витонченість гобойних партій зокрема дотепер викликає захоплення? Друга частина питання щодо Генделя стосується *Concerti Grossi* опус 6. Подекуди у цих творах Гендель використовує короткотривалі включення і виключення гобоїв (наприклад, вся перша частина, а також кодетта першого розділу третьої частини Шостого концерту). Чи слід вважати протиставлення між струнними інструментами і гобоями та струнними без гобоїв дієвим каталізатором концертності у широкому сенсі?

Друге запитання стосується термінології. У процесі аналізу Концерта для гобоя Гуссенса, Тао Взинь вказує, що «наступний компонент, який відрізняє Концерт для гобоя Ю.Гуссенса від типової концертної форми — це тісний взаємозв'язок між солістом та оркестром. В той час, як зазвичай концерти представляють собою діалог соліста та оркестру, що проявляється в почерговому викладенні сольної партії та оркестровому програнні» (с. 127). Це твердження викликає низку запитань. По-перше, що є «типовою» концертною формою і чи можливе таке визначення без кореляції з відповідним музичним стилем? Яку саме форму і з яких міркувань слід вважати типовою: ріторнелло? сонатну? концертну сонатну? Друга частина питання по'язана із тезою про тісний взаємозв'язок між солістом та оркестром. Теза цілком

⁵ Провідний сучасний дослідник Генделя, Дональд Барроуз, зазначає, що попри всі розвідки варто говорити про відповідність настрою музики першим десятиліттям XVIII століття, але немає можливості довести його написання саме в Гамбургу і саме Генделем (див.: Burrows, D. (2011). HWV301 and all that: the history of Handel's "oboe concertos." *The Musical Times*, 152(1914), 4.). Ще більш детальний розгляд ситуації з HWV 287 пропонує інший відомий дослідник Генделя, Зігберт Рамп, який так само наполягає на глибині сумніві щодо належності цього концерту перу Генделя (див.: Rampe, Siegbert. (2009). *Solokonzerte für Oboe sowie Violine HWV 287-288, (301), 302a, 302b, 406*. In *Händel Instrumentalmusik* (s. 375–381). Herausgegeben Siegbert Rampe. Köthen: Laaber).

справедлива, але виникає запитання щодо протиставлення у наступному реченні традиційної діалогічності, притаманній концерту, і згаданому взаємозв'язку між солістом та оркестром. Наскільки слушним є таке протиставлення загалом? У чому саме проявляється унікальність взаємодії між солістом і оркестром у цьому концерті? Чи є він сильнішим за бароковий концерт, у якому соліст грає безперервно і в риторнелло є невід'ємною частиною оркестру, а в сольних епізодах протистоїть йому?

Зважаючи на значний обсяг дисертації, логічно, що є також кілька тез, які потребують уточнень. Наприклад, речення «цей ансамбль складався з п'ятиголосного струнного оркестру» (с. 61) викликає питання щодо змістовного наповнення термінів «ансамбль» і «оркестр» й підпорядкування другого першому. Запеклі дискусії стосовно обох термінів тривають і сьогодні, тож навіть швидкоплинне відхилення у таку чутливу площину вимагає особливої акуратності й потребує сильних аргументів на підтвердження справедливості сміливої ідеї.

Інший приклад — це згадування п'ятиголосного складу струнного оркестру у Люллі (с. 61). Без переліку інструментів, які увійшли до нього, у читача створюється хибне враження, що оркестр 1660-х і 1960-х тотожні, адже обидва спираються на п'ятиголосний склад струнної групи. Насправді, сучасний п'ятиголосний склад струнних (дві групи скрипок, альти, віолончелі й контрабаси) зі збалансованим звучанням інструментів у всіх регістрах остаточно встановився лише у творах Бетховена на початку XIX століття. Люллі ж поєднував сопранові і тенорові скрипки з басовими віолами і/чи віолончелями (достеменних відомостей щодо залучення контрабасів немає). Відмова від густої лінії баса надавало звучанню більшої легкості. Отже, контраст між п'ятиголосними складами струнного оркестру XVII і XIX-XX століттями принциповий, що вимагає більш докладної уваги, аби уникнути помилкових тлумачень.

Посилання на кінець XVIII століття як час, коли «два гобої досягли статусу повністю незалежних голосів» (с. 62) звучить не надто чітко з двох причин. По-перше, час. Який період, на думку дисертанта, охоплює «кінець XVIII століття»? Чи варто до нього зараховувати твори 1770-х років; 1780-х; 1790-х? Ще у струнних концертах, написаних у 1770-х роках, Моцарт час від часу доручав гобоям короткі *solì*, вже не кажучи про фортепіанні концерти

1780-х років. По-друге, підхід. Речення «Гобой у творах Баха, Генделя, по суті не відрізняється від гобою в партитурах Гайдна, Моцарта і навіть раннього Бетховена» (с. 63) є вкрай полемічним, тому що дисертант залишає без належної уваги концептуальне зрушення у сфері дублювань між бароко і класицизмом: відмову від тотального домінування точного дублювання між високими духовими та струнними інструментами на користь неточного. Саме цей зсув знаменував якісно новий підхід до самостійності інструментальних груп в оркестрі й торував шлях до становленню оркестру, який прийнято називати сучасним. Порівняння практично будь-яких партитур барокових і класичних композиторів наочно демонструє драматично несхожий підхід до використання духових інструментів — і зокрема гобоїв — в оркестрі. Це, своєю чергою, зумовило трансформацію технічних та експресивних можливостей дерев'яних духових інструментів. Тож зіставлення Генделя і Гайдна справедливе лише у площині відсутності конструктивних модифікацій гобоя впродовж другої половини XVIII століття, але не може бути екстрапольовано на сутність підходу до гобою: партитури барокових і класицистичних композиторів драматично відрізняються.

Також маю два зауваження. Недолік підрозділу 1.3 «Органологічні та історіографічні засади вивчення творчості для гобоя (аналіз джерел)» — подекуди надмірне цитування (с. 31–32; 38, тощо) без чіткого зазначення позиції дослідника. На початку й у кінці першого розділу роботи так само вміщено чимало посилань, але думки і спостереження Тао Цзинь викладено навіть більш переконливо завдяки залученню результатів досліджень інших авторів та їх докладному коментуванню. Тож виклад третього підрозділу дисонує з більш полемічним стилем, який загалом переважає у рецензованій дисертації.

Друге стосується зіставлення чотирьохчастинних і тричастинних концертів із наголосом на тому, що саме останні і є «традиційні» (с. 70; 75). Така антитеза «традиційності» й «нетрадиційності» набуває явно негативного змісту й не відповідає дійсності, адже уможлиблюється припущення, що концерти Кореллі чи Тореллі були «не-традиційними». Вочевидь Тао Дзинь мав уникнути наголосу на «нетрадиційності» концертів Генделя, а наголосити на різних жанрових моделях (Кореллі і Вівальді), в основі яких відмінності не

лише у кількості частин, а й типі концерту, ролі солістів і оркестру і концептуальних засадах.

Усі висловлені зауваження і пропозиції не ставлять під сумнів незмінне відчуття ґрунтовної і фахової розробки заявленої теми, яке не зникає жодного разу у процесі читання роботи, а демонструють, що йдеться саме про працю науковця. Полемічні моменти і дрібні неточності (їх лише кілька) підтверджують, що йдеться про «живу» роботу, написану реальним дослідником і без використання штучного інтелекту. Практично будь-яка змістовна і глибока наукова праця — до яких, безумовно, належить і рецензована дисертація — має містити факти, які потребують уточнень, пояснень та додаткових аргументів, що сприяє дискусіям і підживлює пошук нових доказів.

Дисертацію написано не лише гарною, а й дуже образною мовою. Вочевидь, музикознавча дисертація має особливі підстави «звучати» за визначенням; проте це трапляється не завжди. Тож опонент вважає необхідним наголосити на особливій «музичності» аналізу творів, метафоричності образів і відмові від претензійно-складної, штучної лексики на користь виваженого балансу фахово-спеціальної і загально-наукової термінології. Тож попри значну інформаційну насиченість і професійне мовлення текст дисертації читається легко.

Поєднання історичної інформації, теоретичних відомостей, аналізу значної кількості творів і практично-методичних рекомендацій, як вище наголошувалось, існує у цілковитій гармонії. Це формує комплексний підхід до вивчення питання концертного стилю гри на гобої, що стає запорукою появи цілісного і глибокого наукового дослідження, яким є рецензована дисертація.

Зміст та структура дисертації Тао Цзинь загалом, обґрунтування актуальності дослідження, детальний огляд значної кількості наукових джерел з теми дисертації та фаховий аналіз становлення концертного стилю гри на гобої цілком відповідають «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44.

Вважаю, що дисертація «Становлення концертного стилю гри на гобої у творчості композиторів кінця XIX — початку XX ст.» є самостійним і оригінальним дослідженням, а її автор Тао Взинь заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю «025 — Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства,
Старший викладач кафедри
інструментального виконавства
(за видами)
КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського»



РАКОЧИ В. О.



Підпис *Ракочі В.О.*
Засвідчую *Н.В. Н.В. Кошенко*