

# **В І Д Г У К**

офіційного опонента

Громченка Валерія Васильовича на дисертацію

**Тао Цзинь**

**«Становлення концертного стилю гри на гобої у творчості композиторів  
кінця XIX – початку XX століть»,**

подану на здобуття ступеня

доктора філософії

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Ознайомлення з кваліфікаційною науковою працею Тао Цзиня «Становлення концертного стилю гри на гобої у творчості композиторів кінця XIX – початку XX століть» призводить до згадки вислову відомого українського композитора, диригента, громадського діяча В.П. Рунчака, який в одному з численних інтерв'ю, присвячених своєрідності композиторського почерку його творів, означених яскравою епатажністю, надзвичайно виразною ексцентричністю, сказав: «В останній третині XX століття відбувся стрімкий розквіт сольного виконавства. Розвиток конструкції інструментів підштовхував відомих музикантів до розкриття більш нових виразових можливостей. Композитори не залишались й не залишаються осторонь цих доленосних процесів. Я вважаю, що відбулось народження нового поняття – нова віртуозність. Його зміст полягає не у швидкості пальців, певних технологічних актів, а в опануванні віртуозністю нових прийомів, новітніх виконавських ефектів. Саме це активно привертає увагу слухачів, а також й інших композиторів»<sup>1</sup>.

Акцентуватимемо, що саме таке значення віртуозності, яке, підкреслимо, виходить далеко за межі пальцевої техніки виконавця, а також вправності у

---

<sup>1</sup> Громченко В.В. Чи легко грати Рунчака ...? *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. Вип. 2 (35). Дніпропетровськ: «ЛІРА», 2015. С. 7.

роботі усієї системи виконавського апарату музиканта, наскрізною ідеєю пронизує все наукове дослідження Тао Цзиня. І в цьому є найголовніший здобуток дисертанта, який розглядає велику кількість виконавсько-технічних, технологічних завдань у процесі гри на інструменті в підпорядкованості процесам віртуозно-гнучкого осягнення художньо-образної сфери творів, рельєфного означення емоційно-чуттєвого наповнення музичних композицій, віртуозного урізноманітнення характерів інструментального вислову, в цілому, активності генерування художньо-усвідомленого виконавства. При цьому, концепційно-узагальнюючим знаменником, відповідним сполучним комплексом, результатом з'єднання вищезначеного постає концертний стиль гри на академічному інструменті, в узагальненні стилістичних ознак концертності як «матриці віртуозності» (стор. 170).

За прочитанням наукової праці чітко відчувається, що дисертація написана саме науковцем-виконавцем з великим досвідом концертно-виконавської діяльності, що обумовлює вагоме практичне значення результатів представленого дослідження. Підтвердженням цього постає і структура презентованої наукової праці, в якій другий і третій розділи присвячені аналізу відомих творів для гобоя, написаних у різних концертних жанрах, характерних репрезентантах максимально широких хронологічних меж культурно-історичних періодів, – від часу музичного бароко, до постмодерної доби початку другої половини ХХ століття. Перший розділ дисертації, відповідно за логікою наукової розробки теми, присвячено питанням органології інструмента, технології гри на сучасному гобої та усталенні поняттєвого апарату з акцентуацією на теоретичному обґрунтуванні дефініції «концертний стиль гри».

Слід наголосити, що високий рівень аналітичної розробки матеріалу дослідження позначений аксіологічним підходом у вивченні творів для гобоя. Зокрема, ціннісний критерій гобойних композицій рельєфно окреслюється в аналізі Фантазій А. Паскуллі, в яких відомий гобоїст-композитор свідомо збіднює художньо-образне наповнення музичного висловлювання, уникаючи

драматичної процесуальності, роблячи акцент лише на віртуозності обробки музичного матеріалу (стор. 113).

Надзвичайно позитивним у дисертації є те, що стверджуючи в основі дефініції концертного стилю гри на гобої, насамперед, «матрицю віртуозності» (стор. 170), Тао Цзинь ініціює перспективність використання гобоя в різноманітні мистецьких стилів і напрямів, при цьому, усталюючи розімкненість хронологічних меж дослідження задля більш глибокого пізнання вже подальшого, перспективно-похідного феномену, а саме – «віртуозної концертності» у грі на одному з найскладніших у виконавсько-технологічному опануванні інструментів – гобої.

Особиста аналітична допитливість під час ознайомлення з кваліфікаційною науковою працею Тао Цзиня, продукувала низку запитань до дисертанта, що, зацентруємо, не зменшують наукової значущості пропонованого дослідження, натомість, пролонгують неабияку перспективність науково-дослідницької роботи здобувача в окресленій тематиці.

1. Виявляючи практичне єство виконавського прийому вібрато, Тао Цзинь детально заглиблюється як у питання методики виконавства, так й історії та теорії пізнання цього надзвичайно своєрідного засобу художньої виразності. При цьому, перевага емпіричності шляхів усвідомлення вібрато в мистецтві гри на гобої, сягає ґрунтового окреслення багатьох видів цього прийому, розкриття найбільш характерологічних ознак технології його виконання, певних технічних аспектів володіння вібрацією повітряного стовпа в дихальній системі виконавця та, безумовно, в каналі інструмента. Але ж дисертант лише побіжно, торкаючись характерних властивостей видів вібрато у Концерті для гобоя з оркестром Ю. Гуссенса (стор. 136, 137), вдається до означення цього прийому як засобу музичного фразування, наголосимо, вібрато як прийому здатного до створення максимальної рельєфності кульмінацій музичного висловлювання, підкреслення звукоінтонаційної світлотіні музичного речення, періоду, в їх варіативності мотивно-фразової сполучальності. Відтак, виникає запитання до Тао Цзиня, в чому він вбачає найбільш характерні ознаки застосування

виконавського прийому вібрато саме як засобу музичного фразування, наголосимо, з огляду його професійно-виконавської специфіки, а також художньо-виразового значення в арсеналі новочасних засобів музично-інструментального мовлення?

2. Вочевидь, цілісне усвідомлення масштабності кваліфікаційної наукової праці Тао Цзиня, наголосимо, у перспективності векторів наукового дослідження означеної теми, є неможливим без заглиблення у царину музично-виконавської психології, розкриття відповідних психофізіологічних процесів, що постають невід'ємною складовою, концентрично визначальним показником у пізнанні феномену концертності музично-виконавського процесу, зокрема у грі на гобої. Такі багатозначні поняття, характерні компоненти психофізіології виконавства як умовні рефлекси, автоматизми, динамічні стереотипи, ряд показників пов'язаних із принципом артистичності постановки виконавського апарату музиканта-духовика, є ключовими компонентами задля усталення концертного стилю гри на гобої. Закцентуємо, що дисертант побіжно торкається сфери психофізіології виконавства у межах лише означення структури виконавського стилю, окресленого взаємодією трьох рівнів, зокрема фізичного (фізіологія, психологія), художнього та духовного (стор. 51). Таким чином, постає запитання до Тао Цзиня, які особливості у роботі психофізіологічної системи професійного виконавця-гобоїста можливо означити як найбільш ускладненні та, водночас, максимально значущі в становленні концертного стилю гри на гобої?

3. Досліджуючи концертний стиль гри на гобої та відповідно становлення й еволюцію концертності в гобойних творах різних культурно-історичних періодів, у лоно матеріалу дослідження дисертант включає композиції для гобоя різних жанрів, зокрема концерту, фантазії, концертної п'єси, фантазії-квартету для гобоя і струнних. Натомість, Тао Цзинь не вдається до аналізу творів, написаних в інструментально-виконавській формі соло, хоча й згадує у роботі відому сценічно-одноосібну програмну сюїту «Шість метаморфоз за Овідієм» для гобоя соло Б. Бріттена. Привертає увагу також і згадка дисертантом знаного

майстра британської композиторської школи М. Арнольда (стор. 47), автора відомої Фантазії для гобоя соло, художньо-виразного конкурсного твору, написаного композитором спеціально до проведення Міжнародного конкурсу виконавців на духових академічних інструментах у м. Бірмінгемі (Велика Британія). На жаль, Тао Цзинь не виявляє специфіку сценічно-одноосібних творів соло, зокрема у призмі становлення й еволюції концертного стилю гри на гобої. Відтак, виникає запитання до дисертанта, в чому постає певна трансформація, відповідне перетворення стилю концертної гри в академічних творах для гобоя соло?

4. Винятково позитивною ознакою презентованої дисертації є багатогранність представлення педагогічного контенту в рамках загальної теми дослідження. Здобувач аналізує викладацьку діяльність видатних педагогів-гобоїстів, розглядає навчальний процес оволодіння мистецтвом гри на гобої з огляду різних акустичних систем інструмента (німецька та французька системи), з позиції навчально-педагогічного репертуару, відповідного дидактичного матеріалу тощо. Але ж значущим єством теоретичного досягнення музично-педагогічних акцентів мистецтвознавчого дослідження Тао Цзиня, на нашу думку, є також унікальний, порівняно з іншими академічними духовими інструментами, професійно-навчальний шлях в опануванні майстерності поводження з тростиною гобоя, у розумінні не лише її використання, зберігання, але й, наголосимо, особливостей виготовлення власноруч гобоїстом-виконавцем, як правило, високопрофесійним музикантом-концертантом. Саме цей конструкційно-технологічний процес обумовлює специфіку застосування, без виключення, усієї палітри засобів художньої виразності у грі на гобої, коріння якого в індивідуальній, художньо-естетичній уяві виконавця про темброво-кolorистичні, динамічні (гучність звуку), артикуляційно-штрихові особливості звучання гобоя, цілісність усвідомлюваного звукообразу інструмента. Знаний американський композитор та викладач Уолтер Пістон зазначає: «Тростина відіграє таку істотну роль для якості звучання язичкового інструмента, що її виготовляють самі виконавці, й це ставить гобой в абсолютно

особливе положення: звучання у великій мірі відображає індивідуальний смак музиканта»<sup>2</sup>. Таким чином, можемо означити проблему виховання творчої особистості, що в сучасній музичній педагогіці позначається першорядністю її представлення. Відтак, постає запитання до Тао Цзиня, які навчальні методи, принципи, можливо педагогічні підходи у вихованні творчої індивідуальності митця, можливо означити саме в контексті формування творчої особистості музиканта-гобоїста?

Уточнення потребує змістовне означення фрази «...практика перманентного (кругового) дихання» (стор. 160), в якій словосполучення «кругове дихання» може бути усвідомлюваним як характеристика відчуттів виконавського процесу, або ж окреслення технології запровадження музикантом цієї надзвичайно своєрідної техніки професійного виконавського дихання.

У низці зауважень, стосовно рецензованої наукової праці Тао Цзиня, означимо бажаним змістовно обумовлювати назву виконавської техніки «перманентне дихання», що доволі часто вживається дисертантом на сторінках дослідження. Означена назва, хоча і є доволі традиційною у широких колах духовиків-виконавців, -викладачів, та все ж таки у царині духової музикознавчої думки, зокрема кваліфікаційних наукових праць на здобуття ступеня доктора філософії, повинна бути уточнена, або ж відповідно обумовлена. Річ у тім, що безперервною (перманентною) в означеній техніці виконавського дихання є лише фаза видиху, натомість фаза вдиху є змінною, роздільною по відношенні до неперервності (перманентності) видиху. Знаний український вчений, флейтист, професор В.П. Качмарчик пропонує називати означену техніку виконавського дихання «перманентним видихом»<sup>3</sup>.

Зауважимо, що більшої конкретизації потребує також і твердження стосовно застосування конструкційної системи Теобальда Бьома до духових інструментів: «Час початку XIX ст. неможливо досягнути без новацій,

<sup>2</sup> Пістон У. Оркестровка / пер. з англ. К. Іванова. М.: «Сов. композитор». 1990. С. 143.

<sup>3</sup> Цит. за кн. Апатський В.М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. С. 291.

привнесених Т. Бьомом. Як відомо, він винайшов нову клапанну систему для духових інструментів, яка була адаптована для гобою Гійомом Трібером, Шарлем-Луї та його братом Фредеріком» (стор. 87). Тут обов'язково слід акцентувати увагу на конструкційному удосконаленні Т. Бьомом саме дерев'яних духових інструментів, адже в історії духового інструментобудування, удосконалення мідних духових (хроматизація), пов'язано з докорінно іншим конструкційним винаходом (вентиль з наскрізним отвором) і, відповідно, іншими постатями видатних майстрів-конструкторів з духового інструментобудування, а саме – А. Блюмелем, Г. Штельцелем та ін.

До зауважень слід віднести й обмеження здобувачем практичного значення результатів роботи. Акцентуватимемо, що теоретична і практична цінність представленої до захисту праці є вельми ширшою, а ніж засвідчується дисертантом у відповідному абзаці зі вступу (стор. 24). На жаль, за межами впровадження результатів дослідження залишились такі навчальні дисципліни як «Музична психологія», «Інструментознавство», «Виконавська практика», «Споріднений інструмент (англійський ріжок)», «Композиція», «Аналіз музичних творів», «Музична естетика» та ін.

Підкреслимо, що вищезначені запитання і зауваження стосовно кваліфікаційної наукової праці Тао Цзиня не несуть принципового значення та мають, зацентруємо, виключно уточнюючий та, насамперед, доповнюючий характер.

Презентована до рецензування кваліфікаційна наукова робота буде вкрай затребуваною не лише гобоїстами та іншими представниками царини духового академічного музично-виконавського мистецтва, але й багатьма митцями споріднених спеціалізацій, а саме – аранжувальниками, композиторами, диригентами, викладачами, музичними редакторами, істориками, культурологами, музикознавцями, фахівцями царини музичної психології тощо.

Відзначимо, що за наслідками написання дисертації видано низку фахових наукових статей, що максимально концентровано віддзеркалюють

основний зміст роботи. У презентованій науковій праці не виявлено порушень академічної доброчесності.

Отже, зробимо наступні висновки. Дисертація Тао Цзиня «Становлення концертного стилю гри на гобої у творчості композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століть», подана на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» є оригінальним, актуальним та завершеним науковим дослідженням, що має вагомий змістовний виконавсько-практичний значущість, передусім, для музикантів-гобоїстів та численних представників царини духового академічного музично-виконавського мистецтва, а також фахівців галузі професійної музичної педагогіки, історії та теорії музичного мистецтва і є такою, що повністю відповідає вимогам МОН України стосовно дисертацій на здобуття ступеня доктора філософії, а її автор Тао Цзинь заслуговує присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства, професор,  
проректор з наукової, творчої  
та міжнародної діяльності  
Дніпровської академії музики

Валерій ГРОМЧЕНКО