

Відгук
офіційного опонента на дисертацію
Бай Бовень
«Звуковий образ валторни
у національно-стильових традиціях»,
подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Питання семантики звучання інструмента, ширше тембрового амплуа, смислового наповнення звуку завжди актуальні для композиторів, особливо в сучасній музиці, в якій тембровий параметр виходить на одну з ключових позицій у створенні музичного матеріалу та композиції. Звернення до інструментознавства і тембру є завжди сміливою і цікавою науковою розвідкою, тим більше, що, як відомо, і дослідження тембру, і інструментознавство ще, на жаль, лишаються недостатньо дослідженими у вітчизняному музикознавстві.

В центрі уваги дисертації Бай Бовень — звуковий образ валторни. Як відомо, валторна є одним з найскладнішим інструментом духової групи, яка може виконувати безліч функцій в оркестрових і камерно-інструментальних (політембрових) складах: від оркестрової педалі до мелодичної лінії. Також валторна з легкістю створює дублювання і міксти з інструментами інших оркестрових груп. І, безумовно, цей інструмент давно і яскраво проявляє себе як солюючий, особливо в жанрі концерту.

Актуальність роботи не викликає сумнівів. В центрі уваги дослідниці постає вивчення звукового образу валторни на прикладі величезного корпусу творів, які охоплюють різні жанрові сфери, багатоманітно презентують унікальність і різноаспектність валторни в процесі її історичного розвитку.

Наукова новизна дослідження також не викликає сумнівів. В роботі розглянуто історичні аспекти розвитку валторного мистецтва, представлений власний підхід до методології дослідження звукового образу валторни, введено поняття «звуковий образ валторни» в контексті різних історичних і стильових умовах, вперше в українському музикознавстві

проаналізовані твори китайських композиторів: концерт «Меморіал» для валторни з оркестром Ши Юнкана; Південні почуття. Я люблю гору Учжі» Лю Чанганя та капричіо «Повернення до Яньань» Сунь Дафанга. Все це свідчить про наукову новизну й актуальність цієї дисертації.

Окремо треба зазначити великий корпус робіт українських музикознавців, які опрацьовані дисертанткою в тексті роботи, що свідчить про вільне оперування Бай Бовень сучасним вітчизняним науковим апаратом.

Перший розділ *«Мистецтво гри на валторні як об'єкт музикознавчих досліджень»* — теоретичний, в якому обґрунтовуються основні положення дисертації. У підрозділі 1.1 *«Історіографія питання»* розглядаються етапи валторного мистецтва, розуміння композиторів технічних і смислових можливостей цього інструменту в історичному аспекті. У підрозділі 1.2 *«Методологія дослідження валторного мистецтва»* окреслені особливості дослідження звукообразу валторни, які полягають у поєднанні вивчення специфіки техніки гри, сучасних новацій у звуковидобуванні і змін у конструкції інструмента, репертуарної політики сьогодення і пошуку універсального підходу до теоретичного осмислення цього інструменту. Бай Бовень підкреслює, що при аналізі використання валторни треба комплексно враховувати дихання, позицію рук, використання мундштука, композиційні і драматургічні особливості партії валторни в різних стильових напрямках (с. 32).

Підрозділ 1.3 *«Звуковий образ інструмента і його темброобрази в композиторській творчості»* присвячений широкому колу питань тембрової семантики. Дослідниця аналізує поняття «темброве амплуа» і «звуковий образ інструмента», цікавим при цьому видається виокремлення «зовнішніх факторів» цього поняття, що дозволяє прокласти місток до слухача і тим самим актуалізувати інтерпретаційний аспект обраної теми. Методологічною для роботи стає думка про те, що «звукообраз музичного інструменту як поняття поєднує технічні, акустичні та виразні можливості інструменту,

жанрову семантику, коло інтонацій, а також виконавські прийоми та засоби виразності (способи звуковидобування, манеру виконання)» (с. 40).

Авторка зауважує: «саме у контексті оркестрової партитури, у взаємодії з іншими інструментами та інструментальними групами здійснювався відбір оптимальних засобів виразності валторни, визначалися її художні функції, формувався характерний експресивно-образний тип» (с.39-40).

Важливою в цьому підрозділі стає дефініція *темброобразу*, який «означає **стійкий комплекс слухових, культурних, асоціативних та семантичних значень**, закріплених за певним тембром або групою тембрів» (с. 43). Бай Бовень виділяє акустичний, інтонаційно-стилістичний і семантичний (семіотичний) рівні формування темброобразу інструмента.

Цікавою стає думка про співвідношення звукообразу і національного мислення. Бай Бовень наголошує: «валторна, отже, є не лише тембровим ресурсом, а й акустичним носієм національного музичного мислення» (с. 47). І далі «екзистенційна семантика звукового образу валторни розгортається в площині трьох взаємопов'язаних координат: історичної (традиція мисливського сигналу та романтичної символіки), темброво-психологічної (ефект дистанції, заклику, пам'яті) та філософсько-онтологічної (звукова межа між видимим і невидимим, між присутністю та втратою)» (с. 48).

Вагомим в цьому підрозділі стає представлений стислий огляд еволюції використання валторни в європейській музиці від бароко до сьогодення із залученням жанрів кіномузики XX століття, а також традиція застосування валторни в китайській музиці.

Другий розділ «Звуковий образ валторни в історичній панорамі європейської традиції» побудований як окремі аналітичні нариси, які окреслюють еволюцію використання валторни в європейській академічній традиції. В підрозділі 2.1 «Австро-німецьке валторнове мистецтво: класико-романтичні традиції» проаналізовані звукообрази валторни у чотирьох

концертах В.-А. Моцарта і Концерті для валторни з оркестром № 1 Р. Штрауса. Аналіз цих творів дозволяє авторці показати розвиток валторни в XVIII - XIX століттях і поступове розширення її технічних і музично-семантичних можливостей. Переконливою стає Таблиця 2. «Логіка побудови партії валторни у Концерті № 1 Р. Штрауса» на с. 72, в який розкрито взаємодію технічного прийому, використаного регістру, тембрового ефекту і темброобразу.

Підрозділ 2.2 *«Звукообраз валторни в контексті композиторських технік XX ст.»* присвячений новаціям інструменту в XX столітті, які вписані в широке коло сучасних проблем технік композиції і музичної мови. Важливим тут стає узагальнення Бай Бовень про те, що «основними прийомами модернізації валторнової мови стають мультифонація, глісандо на вентилях, піанісимо у крайніх регістрах, фрулаш (flutter-tonguing), шумові ефекти» (с.75)

Аналіз валторнової партії в «Тріо для валторни, скрипки і фортепіано» та «Гамбурзькому концерті» Дьордя Лігеті розкриває і специфіку сучасного «бачення» валторни в цілому, і проявляє стилеві особливості композитора. Дослідження «Тріо» Д. Лігеті, яке присвячене Й. Брамсу і кореспондує до його Тріо того ж складу, дозволяє показати сонорне трактування валторни, що є типовим для мислення композитора. «Гамбурзький концерт для валторни й камерного оркестру» — показовий для обраної теми дисертації, в кому однією з композиторських ідей стає поєднання сучасної хроматичної валторни і чотирьох натуральних валторн, що створює неповторний звуковий образ концерту.

Проведені аналітичні процедури дозволяють авторці зробити переконливий висновок: «валторна у XX столітті перестає бути винятково лірично-героїчним голосом романтичної традиції. Вона трансформується в багатофункціональний тембровий інструмент, відкритий до нових технік

письма, інтеграції зі звуковими технологіями та участі в авангардних музичних експериментах» (с. 80).

Підрозділ 2.3 присвячений валторновим концертам українських композиторів: Вадима Гомоляки, Олександра Зноско-Боровського, Левка Колодуба, Сергія Зажитька, а також Подвійному концерту «Українське концертино для двох валторн з оркестром» Левка Колодуба. Більшість обраних творів вперше вводиться в українське музикознавство, їх аналіз розкриває національну специфіку валторнового концерту, а різностильова спрямованість і різні техніки композиції, які притаманні цим творам, створюють багатовимірну картину сучасного українського валторнового мистецтва. Окремі висновки про кожен композиційний отримують узагальнення в наочній таблиці на с. 99, яка фіксує різні композиторські підходи в проаналізованих творах. Бай Бовень робить наступний висновок: «у В. Гомоляки – це шлях героя від роздуму до утвердження; у О. Зноско-Боровського – процес розгортання внутрішнього епосу; у Л. Колодуба – поєднання гумору з симфонічним розмахом; у С. Зажитька – драматичний надлом, експресіоністський жест» (с.102).

У **Третньому розділі** *«Звуковий образ валторни у китайському валторновому мистецтві»* досліджено особливості трактування валторни в творах китайських композиторів. Підрозділ 3.1 присвячений валторновій освіті, викладацькій традиції у Китаї. Тут окреслені історія освітнього процесу, визначені основні напрямки в навчанні, представлена інформація про видатних виконавців-валторністів Китаю.

Наступні підрозділи присвячені дослідженню Концерту «Меморіал» для валторни з оркестром Ши Юнкана; концертному твору Лю Чанганя «Південні почуття. Я люблю гору Учжі» (у перекладенні для валторни з фортепіано Сюн Жунлі та Яо Біня); концертного твору для валторни з фортепіано «Капричіо “Повернення до Яньань”» Сунь Дафанга. Детальний аналіз цих творів представляє сучасну панораму валторнового мистецтва в

Китаї, досліджує інтеграційні процеси західноєвропейських і китайських музичних традицій. Як висновок, авторка зазначає: «у європейській музиці валторна розвивається від символу природи до суб'єктивного голосу епохи. У китайській традиції вона набуває функції тембрової пам'яті, стає носієм національного спогаду. У сучасному мистецтві її хронотоп стає фрагментарним, розімкненим» (с. 153). Такий аналітичний матеріал і ракурс його дослідження ще раз підкреслюють наукову новизну дисертаційного дослідження.

Додатки з нотними прикладами з творів китайських композиторів сприяють більш зручному розумінню аналітичних матеріалів і вдало «цементують» цілісність роботи.

Виразна мова, влучні спостереження, професійне відчуття інструменту, музичного матеріалу, музикознавчого поняттєвого апарату визначають високий рівень всіх аналітичних нарисів.

Складність проблематики і багатовимірність векторів роботи стимулюють також до роздумів. Для продовження наукової дискусії пропоную відповісти на такі питання:

1. У чому полягає принципова відмінність між поняттями «темброобраз» та «звуковий образ інструмента» у контексті вашої методології аналізу валторнового мистецтва?
2. Чи є важливим для виконавця розуміння природи тембру і усвідомлення його як важливого засобу виразності?

Висловлені питання не впливають на високий рівень цього дисертаційного тексту.

Список використаних дисертанткою джерел налічує 297 позицій (43 з яких іноземними мовами).

Публікації за темою дисертації представлені у необхідній кількості. Апробація головних ідей і положень дослідження відбулася на чотирьох наукових конференціях. За змістом публікації розкривають провідні

положення дисертації. Загалом, дисертація та наукові публікації виконані здобувачем із дотриманням академічної доброчесності.

Отже, після ознайомлення з текстом дисертації *Бай Бовень* «Звуковий образ валторни у національно-стильових традиціях», яка подана до захисту до разової ради, підсумовуючи викладені вище схвальні враження і дискусійні міркування, констатуємо: актуальність вирішуваної наукової проблеми розуміння звукового образу валторни, системність її опрацювання, новизна, теоретико-практичне значення, достовірність висновків слугують переконливими підставами для визнання праці такою, що відповідає чинним вимогам п. п. 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», затвердженому Постановою Кабінету Міністрів України від 14 січня 2022 року № 44, підготовлена відповідно до напрямків наукового дослідження освітньо-наукової програми Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. За виконання цієї праці **Бай Бовень** цілковито заслуговує на присудження пошукуваного наукового ступеня в галузі знань 02 – Культура і мистецтво, за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри теорії музики
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського

Жарков О. М.