

ВІДГУК
офіційного опонента на дисертацію СУНЬ БО
**« ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Г. СВИРИДОВА:
ПАРАМЕТРИ СПІВТВОРЧОСТІ
ВИКОНАВЦЯ ТА КОМПОЗИТОРА »,**
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

У музично-виконавському континуумі ХХІ ст. яскраво втілилися глобальні соціокомунікативні зміни, пов'язані, передусім, зі зростанням «соціальної енергетики»¹ (термін В.Задерацького) як у суспільному житті, так і у мистецькому просторі. Найбільш потужними представниками подібних змін у музичному мистецтві постали музиканти-виконавці, чия діяльність полягає не лише в об'єднанні та духовній консолідації спільноти, а й в актуалізації одного з найважливіших засобів існування музичного твору – співтворчості композитора і виконавця, а через них – і слухача. Адже твір має право на існування у музичному просторі лише за умови його «озвучування» виконавцем, головним завданням якого постає вміння донести слухачам задум композитора, оскільки саме виконавець, прочитуючи той чи інший твір, вносить у його інтерпретацію особисте розуміння змісту, виступаючи своєрідним співавтором композитора.

Питання осмислення процесу комунікації музично-виконавської діяльності, розуміння її аналітично-поняттєвих ініціатив, концепції музично-виконавського стилетворення активно дискутуються у сучасних дослідженнях провідних музикознавців України (О.Зінкевич, О.Катрич, О.Маркової, В.Москаленка, І.Польської, Т.Рошиної, Л.Шаповалової). Теоретики музикознавства все наполегливіше торкаються проблем художньої комунікації, вивчають діалогові процеси взаємодії творчих суб'єктів, їх співучасті у творенні. Це обґрунтовано, передовсім, значною активізацією комунікативного чинника у житті сучасного суспільства,

¹ Задерацький В.В. Заметки о стиле инструментальных сочинений Ивана Карабидца // *Vivere memento* (Пам'ятай про життя): наук. вісник НМАУ. Київ, 2003. Вип.31. С.49.

поширенням впливу на свідомість суспільства мас-медіа, різноманітних фестивалів, збільшенням концертів як у форматі масштабних акцій, так і камерного музикування через те, що технологічний прогрес зумовлює зміни в структурі культури, нові потреби у спілкуванні, інші способи та форми комунікації, зокрема, художньої. Зміна акцентів у морфології музично-виконавського спілкування, що проявляється в трансформації звичних нам співвідношень суб'єктів творчого процесу, форм і характеру їх взаємодії, зумовлює варіативність сталих комунікаційних моделей у сфері виконавської комунікації та появу нових, які потребують ґрунтовного дослідження.

Зокрема, концепт «співтворчості» як засіб спілкування суб'єктів вокальної творчості у моделі «композитор+поет – виконавець(-ці) [вокаліст+піаніст–концертмейстер] – слухач», засвоєння системи параметрів співацької творчості як підґрунтя виконавського мислення, досі не був об'єктом дослідження, не отримав ґрунтовного вивчення у музикознавчому просторі, отож логічно постав основою розвідки Сунь Бо, визначивши магістральний аргумент її актуальності.

Водночас зазначу, що актуальність обраної теми не може бути прив'язана лише до аргументу щодо нерозробленості окресленої проблематики. Другим доводом вважаю постановку проблеми та обрання поля її аналітичної верифікації, що постає актуальним для розуміння процесів того, що відбувається у площині творчого доробку композитора. До того ж актуальність цієї розвідки виявляє розширення «зустрічі» творчих представників Сходу з творами європейських і, ширше, світових композиторів ХХ ст. у контексті сьогоденного зближення та інтеграції музичних культур, розуміння важливості глибинного сприйняття їх творчої концепції, системи освоєння сучасної музичної мови, засобів «спілкування» суб'єктів в інтерпретаційно-виконавській царині твору. І серед таких прогресивних митців – представник Китаю, співак і дослідник Сунь Бо. І це третій, вирішальний аргумент актуальності цієї розвідки.

На рівень наукового обговорення здобувач виніс аналіз концепту «співучасті» суб'єктів творення на прикладі камерно-вокальної творчості одного із загальноновизнаних композиторів другої половини ХХ століття – Георгія Васильовича Свірідова, якій був представником високої академічної традиції музичного мистецтва, не пов'язаної з мас-культурою чи шоу-бізнесом. У записниках композитора є замальовка під назвою «У чому різниця між Моцартом і Сальєрі»: «Сліпий скрипаль у корчмі грає „з Моцарта”. Неможливо уявити, щоб він, сліпий, – тобто що грає по слуху! – грав би „з Сальєрі”. Музика Сальєрі не вирує у повітрі, вона залишається на папері, вона не летить, мелодія його не крилата, вона – не мелодія, вона – лише тема, звуковий ряд»². Чому композитор занотував цей текст? Мабуть тому, що прагнув саме до такого рівня! Направду, музика Г.Свірідова ніби вирує у повітрі, викликає бажання слухати та насолоджуватися, пізнавати та виконувати, обмірковувати та досліджувати. Згадаємо лише його геніальну молитву душі – романс «Метель».

Як відомо, впродовж життя композитор спілкувався зі співаками, вважаючи людський голос найдосконалішим з усіх інструментів, доволі часто виступаючи зі співаками в якості піаніста-концертмейстера. Ораторії, кантати, вокально-інструментальні поеми, хорали, цикли романсів і пісень (жанри, пов'язані зі словом) – численні розгалуження вокальної музики композитора, якій він присвятив більшу частину своєї творчості, постають цінним компонентом світової музичної спадщини. У цих творах втілено сокровенні думки про життя і смерть, добро і зло, наших предків і сучасників, дух свободи та людської гідності, про мистецтво та його високу етичну місію.

До того ж Г.Свірідов блискучо володів фортепіано. Його викладачем з фортепіано у ленінградському музичному технікумі був відомий органіст Ісайя Браудо, який, побачивши талант до композиції у молодого хлопця,

² Генова А. Музыка, которая носится в воздухе [https: \[Електронний ресурс\]. URL : ruskiymir.ru/publications/200421](https://ruskiymir.ru/publications/200421)

скерував його на композиторський факультет. Відомо, що, навчаючись у технікумі та мешкаючи у гуртожитку, він працював тапером у кіно та ресторанах (різновид акомпаніаторської роботи), щоб прогодувати себе.

Не згадуватимемо диктаторську натуру Г.Свірідова у роботі зі співаками (про це неодноразово писали ті, з ким він співпрацював) – поважатимемо результат, який заслуговує найвищої похвали! Свого часу відомий співак українського походження Анатолій Доліво-Соботницький зазначав: «Чим сильнішою є індивідуальність піаніста, тим краще співакові, оскільки усвідомлення, що з ним – надійний, чуйний партнер, додає йому сили»³.

Та концертмейстерська діяльність Г.Свірідова складає окремий розділ становлення та розвитку піаніста-концертмейстера як фаху (що, безумовно, має стати окремим дослідженням). У цьому контексті дозволю собі лише одне цитування: «<...> не можна замовчувати роль Свірідова-аккомпаніатора, який владно скеровує, а часом лагідно та непримітно веде вокаліста за собою, з великим тактом підтримуючи його та чуйно розмірюючи звучність <...>»⁴.

Мене, як музиканта-виконавця (за своїм фахом, як і покликанням я – піаніст-концертмейстер) завжди приваблювала музика цього неординарного композитора. Я мала щасливу нагоду наживо чути Г.Свірідова у ролі піаніста-концертмейстера Євгена Нестеренка та Олени Образцової під час концертів у Великій залі Московської консерваторії, що вразило мене і, мабуть, стало ще однією цеглинкою у відданому служінні своєму фахові.

Творча біографія цього великого і водночас скромного композитора являє собою дивовижний приклад внутрішньої свободи та незалежності при зовнішній адаптації до наявних політичних і суспільних умов – його твори звучать і звучатимуть, їх виконують на концертах, вони входять до навчальних програм виконавських кафедр музичних закладів. Ці музичні одкровення вже давно сягли рівня самодостатності та самоцінності. Тому

³ Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія . Львів: Ліга-прес, 2015. С. 332.

⁴ Сабинина М. Заметка о концерте А. Ведерникова, А. Масленникова Г. Свиридова // Советская музыка. 1967. № 5. С. 71.

музику Г.Свірідова не варто порівнювати з жодною іншою як за рівнем інтонаційної виразності, досконалості фактури, так і форми та ритмопросторової організації руху – її можна лише вивчати, окреслюючи той чи інший дослідницький концепт.

Саме з таких аналітичних міркувань, а на цій підставі й виконавсько-практичних позицій Сунь Бо і підходить до своєї розвідки, де головним заявляє аналіз механізмів співтворчості виконавця та композитора в історико-стильовому контексті вокальної музики Г. Свірідова та узагальнення їх дії як певної закономірності онтології мистецтва. Дисертант зосереджує свої наукові пошуки на структуризації широкого спектру «процесу спілкування» композитора і виконавця.

Насамперед, він узагальнює наукові позиції про вокальний стиль як взаємообумовленість композиторського та виконавського «спілкування» через духовну рефлексію творчих особистостей (Я=Я) і доведення, що занурення у стиль композитора постає місцем зустрічі (койнонії) з Іншим-у-собі; витлумачує дефініцію концепту «співтворчість» через аналіз композиторської та виконавської інтерпретації («переклад» поетичного першоджерела на інтонаційну мову музичного висловлювання) та визначає систему параметрів співтворчості, як методу аналізу композиторсько-виконавського взаєморозуміння («трансценденція співтворчості»), що охоплює усі етапи процесу творення. Розглядаючи цей алгоритм на прикладі вокальної творчості Г.Свірідова, дослідник надає характеристику звукообразної аури вокального інтонування композитора, окреслюючи її значення у загальній системі «інтонаційної мови» музики ХХ ст., аналізуючи фактурно-гармонічний комплекс його вокальних творів, враховуючи їх роль у процесі співу.

Визначена парадигма послідовно розкрита дисертантом. У **Вступі** подана загальна характеристика дослідження, обґрунтована актуальність обраної теми, сформульовані мета і завдання, взаємовідповідність предмета,

об'єкта і методів, визначена наукова новизна та практичне значення роботи, наведені результати апробації, структура роботи.

Розділ 1 «Історико-теоретичні засади вивчення вокального стилю: концепт співтворчості» окреслює історичний та методологічний ракурси роботи – він присвячений спробі визначитися щодо існування певних закономірностей у діях композитора, який творить вокальну музику у співдружності з виконавцями. І це отримує доволі об'ємний та різнобічний дискурс. Як-от, у **підрозділі 1.1 «Співдружність композитора з першовиконавцями: історіографічні свідчення»** дисертант прагне усвідомити історичну генезу і традиції музичної комунікації композитора з виконавцем (-ями) з точки зору вивченості концепту «співтворчість» та наголошує на відсутності системного дослідження співдружності композиторів та виконавців на методологічному рівні. І вже у **підрозділі 1.2. «Моделювання параметрів співтворчості композитора та виконавців його творів: текст – контекст – підтекст»** розкриває зміст творчої співпраці композитора та поета, надалі співака і піаніста-концертмейстера як співавторів, пропонує розуміння композиторського стилю як системи об'єктивно існуючих ознак – параметрів співтворчості, які піддаються моделюванню і інтерпретативному аналізу, а також соціокультурних умов («період життя і творення композитора»). Традиційну модель «композитор (+поет) – співак (+піаніст-концертмейстер)» Сунь Бо наповнює новим змістом, чітко формулюючи не лише роль співака, а й піаніста-концертмейстера як співтворців і першовиконавців, а також статус слухача як адресата музичного повідомлення при спілкуванні, привертаючи увагу до осмислення духовної природи виконавської творчості («синергія, що виникає між виконавцем і публікою» [с.55 дисертації]. За показниками відтворення здобувач прагне окреслити як зовнішні, так і внутрішні механізми співтворчості.

Грунтовні розділ 2 **«Параметри співтворчості композитора, поета та співака: традиції музикознавчої інтерпретації»** і розділ 3

«"Петербурзький текст" Г.Свірідова–О.Блока: трансценденція співтворчості» висвітлюють предмет розвідки, демонструючи обрану тематику у дії. Не втрачаючи з поля зору головний меседж дисертації щодо структуризації широкого спектру «процесу спілкування» композитора і виконавця (-ів), дослідник зосереджується на апробації окреслених рівнів прояву особливостей співтворчості як форми спілкування суб'єктів виконавської інтерпретації (композитор+поет – першовиконавця[-ів]).

Зокрема, у підрозділі 2.1 **«Свірідов про вокальне мистецтво: автобіографічний параметр»** здобувач з'ясовує значення контексту життєтворчості композитора – феномену його особистості, національного «генокоду» та системи творчих поглядів, професійних і мистецьких зацікавлень, співпраці з різними виконавцями. У цьому полі знаходить місце і аналіз функцій піаніста-концертмейстера з точки зору занурення у процес інтерпретації твору, а також дослідження концертмейстерських умінь Г.Свірідова, визначаючи стиль його гри як інтелектуально-реалістичний, де фортепіанна партія виступає важливим компонентом музичного образу твору, з акцентом на володінні різноманітною технікою, вмінні «оркеструвати» рояль. Як тут не згадати відомий вислів Антона Рубінштейна: «Рояль – це сто інструментів».

У підрозділі 2.2. **«Мелос та гармонія: мовно-стильовий параметр»** дисертант аналізує ладо-гармонічну інтонацію як функцію композиторського стилю. У наступних підрозділах кожен з обраних творів композитора (а це: «Шість романсов на слова А. Пушкіна», «За горами, лесами...» [з циклу «Девять песен на слова О. Блока» для мецо-сопрано]), вокальну поему «Отчалившая Русь», сл. С.Єсеніна) отримує парадигмальний зразок музикознавчого осмислення семантики вокального твору через контекст життєтворчості композитора, еволюції його стилю, принципів мислення, що формують сонорну ауру його опусів (мовно-стильові параметри), демонструють володіння виконавцем(-ями) прийомами тлумачення авторського задуму (основою якої слугує просякнення в

об'єктивний зміст твору) та постають важливим у співтворчості композитора і виконавця(-ів), а надто у першовиконанні.

Розділ 3 присвячено репрезентації окреслених параметрів в творах Г.Свірідова та тексті О.Блока: «Петербургские песни» та вокальна поема «Петербург», змістовне поле яких знаходиться у колі актуалізації символу в музичному мистецтві через використання жанру, стійких композиційних зворотів, семантики тональності, ритмоформул.

Все зазначене вище чітко формує головну тезу дослідження – те, що зрозуміло, інтерпретується у процесі розуміння. Виконавець має у розпорядженні такі засоби виразності, як динаміка, темп, штрихи, тембр, ритмо-агогічні параметри, які визначають якість вимови усіх елементів фактури твору, – від рівня мотивів до структури усїєї композиції у цілому. Виступаючи співавтором композитора, ретельно виконуючи усі вказівки в тексті, виконавець(-ці) втілює внутрішній зміст композиторського задуму.

Разом з тим дисертантом окреслена така важлива риса стилю Г.Свірідова, як опора на первинну національну жанровість (майже в усіх його творах так чи інакше простежується пісенна основа), також на національну мовну та пісенну інтонації з яскравою ритмо-тонічною структурою і мелодикою. Адже композитор вважав, музика, як і поезія, можуть бути лише результатом своєрідного одкровення. Його роботу зі словом можна розглядати як ностальгію за єдністю музики і поетичного слова. Тут, до речі, вдалим стане порівняння з Модестом Мусоргським. Сунь Бо зауважує і таку важливу рису творчого почерку композитора (зокрема, у вокальному циклі «Петербургские песни»), як аскетизм і простота (але не простуватість!) письма, ясність фактури. Як зазначала першовиконавиця циклу О.Образцова: «<...> відчувши цю музику, я зрозуміла, що в такій простоті дуже багато глибини і фантастичної музикальності» [за: с. 59 дисертації].

Також здобувачем враховується і досвід інтерпретації видатних співаків, які співпрацювали з Г. Свірідовим. Йдеться про порівняння

виконавських стилів творчих дуетів Д.Хворостовського – М.Аркадьєва, В.П'явка та О.Образцової з самим композитором в якості концертмейстера.

Завдяки порівнянню творчих підходів співаків і піаністів-концертмейстерів до композиторської концепції та інтерпретологічних акцентів у виконавських версіях обраних творів композитора доведено, що співучасть творчих особистостей розкривається як система параметрів, що слугує «розширенню свідомості» співака через відтворення «національної картини світу» творчості митця у всій повноті композиторського стилю та історичних контекстів.

Завершують розвідку ґрунтовні **Висновки**, в яких детально висвітлено всі важливі моменти дослідження, зроблено необхідні узагальнення: побудова структури роботи Сунь Бо спрямована до головної тези та фінального висновку про те, що вокальний стиль Г. Свірідова узагальнив два культурних хронотопи музичної самосвідомості ХХ століття: минуле і теперішнє, та «скерував» у майбутнє, де трансценденція співтворчості дає унікальну можливість для рефлексій щодо «пам'яті культури» (територію спілкування композитора і поета), і як наслідок – реальне право творця на **Майбутнє**, на що завжди сподівається людина, яка співає (homo cantor) [с. 173 дисертації].

Мене завжди цікавило, як обирається тема, яка спонукає людину до того чи іншого наукового пошуку та відкриття. До того ж будь-яке дослідження завжди заохочує до діалогу. Тому у цьому контексті виникли наступні питання до здобувача:

1. Що стало поштовхом для Вас обрати для дослідження аналіз механізмів співтворчості виконавця та композитора в історико-стильовому контексті вокальної творчості саме Георгія Свірідова?

2. В якості питання, а швидше уточнення хотілося б почути – який Ваш досвід співпраці з піаністом-концертмейстром? Чи переконані Ви у тому, що піаніст-концертмейстер посідає важливу роль у Вашому діалозі з музикою будь-якого композитора?

3. Чому виконавську інтерпретацію вокальних циклів Г. Свiрiдова у дзеркалі інтерпретації першовиконавців Ви аналізуєте лише на підставі інтерпретації Д. Хворостовського, О.Образцової, частково згадуючи О.Ведернікова, В.П'явка, І. Архіпову (яку, до слова, Сергій Яковенко називав «еталоном музикантського вокального інтелекту»). Адже прекрасними виконавцями його творів (і, принагідно зауважу, разом з композитором у ролі концертмейстера!) були і такі видатні співаки як Є.Нестеренко, О. Масленніков. Наведу слова останнього, який згадував: «Він прекрасний піаніст! І на естраді примушує виконавця підтягуватися, веде за собою. Навіть під час виконання, не першого і навіть не десятого, він може раптом щось переробити в нюансуванні або навіть у самому трактуванні образів»⁵.

А також кілька реплік щодо деяких проблемних зон дисертації.

Мабуть, не маю права висувати до представників китайської творчої спільноти вимог ідеального володіння українською мовою. Переконана, людина, яка береться за подібне дослідження, вже має отримати схвалення за вміння саме так продумувати, аналізувати та науково обґрунтовано викладати думки. Але дозволю собі лише точково зазначити (чи навчити?):

1. Іншомовні імена та прізвища транслітеруються у перекладі саме так, як вимовляються – отож, Свiрiдов, а не Свиридов. Водночас – Михайло Глинка. Дослідники родоводу композитора вважають, що його пращури володіли містечком Глинка біля Ломжі (тепер – Бялостоцьке воєводство Польщі) та стверджують, що це прізвище походить від польського слова «глина». Отож у перекладі українською мовою прізвище «Глинка» точніше траслітерується як «Глинка» (а не Глiнка).

2. Як і не варто перекладати іншомовні назви творів, які подаються у лапках – зазвичай, їх пишуть мовою оригіналу. У дисертації, як і у авторефераті Сунь Бо не завжди чітко дотримується цих вимог, часом перекладаючи українською оригінальну назву творів композитора.

⁵ Масленников А. Д. Воспоминания о Свиридове // Советская музыка. 1975. № 12. С.32.

3. І ще одна суттєва репліка. Чітко формулюючи вже у Вступі дисертації роль не лише співака, а й піаніста-концертмейстера у процесі музичної комунікації, здобувач часом забуває згадувати їх як суб'єктів співтворчості, залишаючись в егоїстичному полі власного «Я» як співака. Адже мистецтво вокально-фортепіанного дуету є особливим різновидом спільної гри, яке базується на двох детермінантах – самоцінність як складова фахової довіри до себе з вільним самовисловлюванням кожного з виконавців дуету, та єдність загального музичного простору для обох, яку я визначаю як «працю у взаємодії» і яка скерована на співтворчість!

В якості конкретних зауважень закцентую наступне (спробую зробити це структуровано).

1. У компендіумі перерахованих методів дослідження, на мій погляд, варто було б назвати, насамперед, герменевтичний метод (як теоретичну основу інтерпретації), який використаний (але не вказаний) дисертантом у тлумаченні понять, їх категоріальної специфіки, котрі стосуються відтворення співучасті композитора і виконавця, а також аналізу музичного матеріалу, розуміння індивідуальної мови та прочитання тексту творів Г.Свірідова. Також і метод структурно-функціонального аналізу, який дозволив досліднику визначити структурний алгоритм мовно-стильового розгляду камерно-вокальних творів Г.Свірідова, системи параметрів виконавського мислення у відтворенні тексту композитора як «зустрічного руху» двох типів мислення.

2. У підрозділі 1.1, який присвячено співдружності композитора з першовиконавцями, я б додала і співдружність М.Глинки з українським співаком і композитором Семеном Гулаком-Артемівським. Адже ще у 1838 році М. Глінка, перебуваючи в Україні (з метою відбору півчих для Придворної Співочої капели) під час богослужіння у Михайлівському монастирі звернув увагу на С. Гулака-Артемівського, запропонувавши йому переїхати до Петербурга, навчав його музиці та вокалу, підготував до оперної сцени, організував декілька концертів, в яких разом з ним виступав як

акомпаніатор, а на зібрані гроші відправив навчатися за кордон. Також Модеста Мусоргського з Дарією Леоною.

У європейському просторі не можу не згадати Едварда Гріга та Ніну Хагеруп – відому норвезьку співачку, яка дістала визнання саме завдяки виконанню вокальних творів свого чоловіка. Дозволю процитувати шире зізнання самого композитора: «Не думаю, що до створення пісень у мене було більше таланту, ніж в інших жанрах музики. Як же сталося, що саме пісням належить така важлива роль у моїй творчості? Та лише тому, що я, як і всі інші смертні, одного разу у житті <...> був геніальним. Моїм генієм було кохання. Я покохав молоду дівчину з чудовим голосом і таким же чудовим виконавським талантом <...>. Вона стала для мене <...> єдиною справжньою виконавицею моїх пісень»⁶.

3.Справедливо акцентуючи на нетотожності визначень «акомпаніатор» – «концертмейстер» (с. 79 дисертації) та вірно окреслюючи педагогічну складову фаху піаніста-концертмейстера, його надважливу роль на етапі передконцертного виступу («Роль концертмейстера ж значно глибша з точки зору занурення у процес», – як зазначає сам здобувач [там само]), у подальшому він дозволяє трактувати терміни не специфіковано, а у річищі тенденції до синонімії «акомпаніатор–концертмейстер». Часом називати концертмейстера просто «піаністом», як і використовувати термін «акомпанемент» для характеристики процесу виконання. Адже акомпанемент – це графічно зафіксована у нотах партія фортепіано. Розглядаючи виконавський процес, варто застосовувати термін «акомпанування» (на зразок «диригування»). Задля об'єктивності зазначу, що у музикознавчому просторі з подібним, на жаль, зустрічаємося доволі часто.

4. Сунь Бо вільно оперує і таким визначенням як «ансамбль» по відношенню до союзу «вокаліст–концертмейстер» [сс. 63, 82, 103, 109, 120, 129, 158 дисертації]. Вкрай дивною звучить фраза: «Виконання цього дуету вирізняється хорошим ансамблем...» (с. 121 дисертації). В окресленому

⁶ Лейтес Р. Песни Грига. М. : Музыка, 1967. С.18.

ракурсі варто наголосити, що терміном «ансамбль» не можна визначати виконавську структуру «соліст–концертмейстер». Це дует! Адже «ансамбль» (за Х. Ріманом): «спільна гра декількох осіб на сцені, особливо в опері, де взаємодіють більше двох осіб на сцені – терцети, квінтети, квартети <...>. В інструментальній музиці під назвою твір для ансамблю розуміємо твір для декількох інструментів (підкреслено – *Т. М.*), переважно для фортепіано зі струнними або духовими інструментами” [літера «А»]⁷, та в якому відсутнє словосполучення «для двох».

Проте, як природно впливає із усього зазначеного вище, ці зауваження, репліки та побажання аж ніяк не впливають на позитивну оцінку дисертації Сунь Бо, оскільки вона написана на належному фаховому рівні, містить ряд нових спостережень і обґрунтувань, вибудовує достатньо цілісну концепцію і відповідає критеріям кандидатської дисертації за спеціальністю «музичне мистецтво».

Ще давньокитайський філософ Конфуцій промовляв: «У Піднебесній не буває складних справ, потрібні лише достойні люди». Тож побажаю здобувачу, який прагне досягнути механізми співтворчості виконавця та композитора в історико-стильовому контексті вокальної музики Г. Свірідова, активно пропагувати обрані для дослідження камерно-вокальні твори композитора, впроваджуючи їх не лише у власну концертно-виконавську практику, а й у репертуар інших китайських виконавців.

Розглядаючи дисертацію Сунь Бо як перший досвід концептуального дослідження механізмів співтворчості виконавця та композитора в історико-стильовому контексті вокальної музики Г. Свірідова та узагальнення їх дії як певної закономірності онтології мистецтва, слід зазначити її беззаперечну наукову цінність і практичне значення як додаткового матеріалу для таких навчальних курсів, як: «Історія сучасної музики», «Історії вокального мистецтва», також у педагогічній та концертно-виконавській практиці.

⁷ Ріман Х. Музыкальный словарь (нем. Musik-Lexikon); [пер. с нем. Б. П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием]. М. : ДиректМедиа Паблицинг, 2008. 10440 с. 1 електрон. опт. диск (CD-ROM).

Робота має широке поле для подальших досліджень вокальної лірики та процесу комунікації виконавців з іншими композиторами – фаворитами сучасного музичного мистецтва. До того ж переконана, подібний аналіз концепції музично-виконавського спілкування сприятиме усвідомленню цього явища як важливого фактора побудови алгоритму комунікації, спрямованої на порозуміння композитора та виконавця (-ів). Запропонована модель музично-виконавської співдії також розширить поняттєво-термінологічний словник музично-виконавського мистецтва.

Чіткої усвідомленості ідеї дисертації надають і використані здобувачем епіграфи з книги записів та роздумів самого композитора, вислови відомих співаків.

Автореферат передає основні положення розвідки та відповідає усім вимогам ДАК МОН України. Публікації за темою дисертації, наведені у списку літератури, також відповідають вимогам ДАК до кандидатських дисертацій як кількісно, так і за змістом.

Очевидне практичне значення цієї розвідки, актуальність об'єкту, предмету, методів, джерельного матеріалу, аргументованість узагальнень і висновків дають підстави стверджувати, що Сунь Бо заслуговує на присвоєння йому вченого звання кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри концертмейстерства
Львівської національної музичної
академії ім. М.Лисенка

14 травня 2019 року

Т.О.МОЛЧАНОВА

Робота має широке поле для подальших досліджень вокальної лірики та процесу комунікації виконавців з іншими композиторами – фаворитами сучасного музичного мистецтва. До того ж переконана, подібний аналіз концепції музично-виконавського спілкування сприятиме усвідомленню цього явища як важливого фактора побудови алгоритму комунікації, спрямованої на порозуміння композитора та виконавця(-ів). Запропонована модель музично-виконавської співдії також розширить поняттєво-термінологічний словник музично-виконавського мистецтва.

Чіткої усвідомленості ідеї дисертації надають і використані здобувачем епіграфи з книги записів та роздумів самого композитора, вислови відомих співаків.

Автореферат передає основні положення розвідки та відповідає усім вимогам ДАК МОН України. Публікації за темою дисертації, наведені у списку літератури, також відповідають вимогам ДАК до кандидатських дисертацій як кількісно, так і за змістом.

Очевидне практичне значення цієї розвідки, актуальність об'єкту, предмету, методів, джерельного матеріалу, аргументованість узагальнень і висновків дають підстави стверджувати, що Сунь Бо заслуговує на присвоєння йому вченого звання кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри концертмейстерства
Львівської національної музичної
академії ім. М.Лисенка

14 травня 2019 року

Т.О.МОЛЧАНОВА

