

## **Відгук**

**На дисертацію Чжао Юе «Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ - початку ХХІ століття», подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії за напрямом 02 – культура і мистецтво,**

**за спеціальністю**

**025 – Музичне мистецтво**

Тема дисертації, піднята у дослідженні Чжао Юе «Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ - початку ХХІ століття», є актуальну, зважаючи на безсумнівні успіхи китайських піаністів у світовому просторі – див.діяльність Лі Юнді, Лан Лана, Юджи Ванг (Ван Юджи), ін., на високе визнання генія китайської музики ХХ сторіччя Тан Дуна, який приділив увагу і фортепіанним здобуткам. При тому що фортепіано є новим, запозиченим від європейського художнього вжитку інструментом в Китаї, як і авторська композиторська діяльність у цілому, -- глибокий артистичний принцип мислення китайської нації, що існує з IV тисячоліття до н.е. і має найдавніші традиції асиміляції іншонаціональних впливів в оновлення і розвиток своїх національних надбань, фортепіанне «вторгнення» було органічно «охоплене» творчою ініціативою Китаю і піднесене на рівень оригінальних напрацювань нації.

Огляд фортепіанних циклів китайських композиторів доби поставангарду 1970-х і до сьогодення, що здійснений в дисертації Чжао Юе, вдовольняє потреби виконавської та учебової практики піаністів, стилево-жанрово класифікуючи і тим науково-узагальнююче вводячи їх у світовий творчий вжиток. Даний підхід дозволив дисерантці звернутися до праць китайських дослідників, для яких, закономірно, першопотребою стала національна атрибуція зроблених фортепіанних напрацювань у сукупності китайського мистецького буття.

Як відомо, у Пекіні знаходиться єдиний у світі оперний театр, в якому переконливо естетично і близькуче інженерно-технічно під одним дахом

розміщені європейська і національна опера, ще й у різновидах «великих» і «малих» вистав. І це символічно, бо, по-перше, тільки в Китаї і в Європі виникли самостійно і незалежно одна від одної концепції опера – і у дивній синхроністичності заявлення старовинного, а згодом класичного варіантів. В Європі то літургічна драма, XII-XIII століття, що за Г. Кречмаром є повноцінною опорою за типовими наспівами, а в Китаї то вишукана придворна кунцюй, «спів арій» за терміном, також на рівні вказаних століть. А на грані XVI-XVII століть створена була опера в її класичному втіленні в Європі - і класична ж Пекінська опера цзінцзюй (проблема метафізичної – «надфізичної» - синхронізації цих та інших творчих акцій в Китаї і в Європі присвячена докторська дисертація Лю Бінцяна, на яку є посилання у списку літератури дослідження, представленого на відгук.

Сказане висвітлює парадоксальність близкучого засвоєння Китаєм напрацювань ХХ століття, оскільки реальним модерном для країни стало прийняття класики і модерну як такого Європи – з підкорюючим виходом неймовірно талановитого виконавства і композиторства на грані ХХ і ХХІ століть, тобто в добу поставангарду. Тому органічним виступає брак у китайській творчій практиці вказаного періоду «чистоти» виявлень авангардних напрямів – вони «розчиняються» у неосимволістській (за О. Марковою) полістилістиці 1990-х – 2000-х і наступних років, «втягуючи» у свій обсяг історично останній напрям мінімалізму (див. книгу Д. Андросової).

Робота складається, за традицією побудови дослідницьких текстів, з історико-теоретичних узагальнень щодо предмету вивчення (Розділ I "Мистецтвознавчо-теоретичні основи дослідження музичної культури Китаю", викладених у двох підрозділах) і аналітичних апробацій у Розділах II і III («Китайська фортепіанна музика у динаміці смислових змін ХХ - початку ХХІ ст.», «Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці»). Останні присвячені перевірці в конкретних побудовах фортепіанних творів у цілому і фортепіанних циклічних утворень заявленої ідеї. Ця остання

зосереджена, судячи з вказувань на наукову новизну дисертації, у пошуку «уточнення поняття ‘китайський стиль’ у формуванні фортепіанної культури Китаю» (стор. 21 тексту дисертації), що вирішено дедуктивним підходом від загального (ІІ Розділ) та індуктивним через узагальнення безпосередніх даних музикознавчих аналізів (ІІІ Розділ).

Так у тексті дослідження підтримується паритет відомостей про Китай – Європу заради адекватної оцінки здобутків фортепіанної продукції китайських авторів, що прийняли концепцію авторської композиторської творчості Європи (і яка суттєво перетворюється фактичною відмовою від уявлення про «твір» у сучасному європейському композиторському вжитку, наближаючись до «алеаторики» виконавського імпровізування за композиційною схемою). А це було завжди здобутком китайської театральної традиції і особливістю середньовічного театру Європи. Дисерантка обережно вказує на «діалог культур» Китай – Європа (розуміючи багатонаціональний склад Китаю та історичну спорідненість із культурами Далекого Сходу у цілому, з одної сторони, і багатодержавний і багатонаціональний склад того, що є Європою, будучи пов’язане мовленнєво-культурною спільністю).

Яким би не був затребуваним в сьогоденному науковому вжитку термін «діалог» з відповідним розширенням втілюваному в ньому предмету обговорення, не забуваємо про логічний базис розуміння його як змістово-структурної співвіднесеності окремостей, поєднаних в акті діалогу (від чого в логіці ідеальним виступає діалог зіставлення позицій у мисленні суб’єкта того акту). Нажаль, культурний «діалог» Європи і Китаю не є рівнозначним зіставленням якостей, оскільки Китай активно вбирає європейський досвід, тоді як залучення китайського в Європу не систематизоване і проходить одиничними втіленнями. Хоча музично те глибинне проникнення китайського в європейський мистецький плин здійснене на рівні модерну першої половини ХХ сторіччя і поставангарду в межах геніального внеску Тан Дуна (детально про ті проникнення у згадуваній книзі Лю Бінцяна

«Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи», Одеса, Астропrint, 2014).

У першому історико-теоретичному розділі акцент зроблений на історично-соціальних цінностях культури, тоді як мистецтвознавчі роботи китайських та українських авторів показані у підлегlostі зазначеним факторам. Саме в цьому дусі ззвучить вихідна теза Висновків до I Розділу: "У розділі проаналізовано основні вектори дослідження китайської музичної культури з позиції наукових розвідок» (текст дисертації, стор. 55). І такий ракурс розгляду може бути прийнятим. Можна тільки додати про внесок Китаю у європейський мас-культурний пласт через широкий резонанс на Заході постановок старовинної кунцюй, що дали постановникам великий творчий і фінансовий прибуток у 2000-і роки.

II Розділ, що охоплює шляхи формування фортепіанних надбань Китаю «у культурно-історичному дискурсі» ХХ сторіччя торкається спостережень та узагальнень, які доповнюють досить широкий обсяг подібних оглядів у дисертаціях, виконаних китайськими дослідниками в Україні. У роботі фігурують посилання на праці, здійснені китайською мовою, у тому числі це монографії Бянь Мен, Ван Іна, Лі Сяосяо, Лі Хуаньчжі, Чжан Міна, Ван Чанкуя, Гао Байшен, Гу Юе, І. Дай, Ян Хунбіна, Чжан Хуея та ін., зазначаються Го Хао, Лі Сяосяо, Пей Хана, Пан Вея, Сунь Вейбо, У На, Чи не На, Хуан Піна, Цюй Ва, Вей Ліна, Дай Байшена, Лі Сунвеня, Лі Яньяна, Лян Маочуня, Лян Лея, Чень І, У Янь, Чжао Чэньсі, Ян Ліньюня, Ян Яньді та багатьох інших. Причому, диференціюються ці праці за проблематиками стилю, жанру в музиці, «діалогічних» традицій в китайській музиці у зіставленні з українськими дослідниками різних музикознавчих шкіл України.

У підрозділі 2.2. приділена увага національній специфіці визначення стилю в музиці, що посилається на вітчизняних науковців (а це фундаментальні напрацювання О. Маркової та її вихованців), наполягаючи

на техніці композиторського фольклоризму і, як його різновиду, неофольклоризму ХХ століття.

В роботі справедливо вказується на роль Дебюсса у торканні китайського колориту – див. «Китайський рондель» (тут пентатоніки немає) на власний текст композитора у дусі танської поезії, що залучав пентатоніку до подання європейської вишуканості і давнини (Прелюдії № 5, 8, характеристика Мелізанди в опері за п'есою М. Метерлінка, ін.). Суттєвим був внесок українських майстрів у той «прорив до Китаю», починаючи з М. Волошина та Р. Гліера до Б. Лятошинського з його Романсами на вірші танських поетів та ін.

Дисерантка підкреслює зв'язки китайської музики з музикою Європи у принциповому спиренні на вплив європейського Заходу і ігноруючи взаємовідносини із європейським Сходом, що склалися в період воєнного партнерства із імперією у роки Першої світової війни (і що обумовили значну присутність китайців на українському Півдні і в Одесі зокрема). Нагадуємо також про долю французького композитора О. Черепніна, пов'язаного з культурою європейського Сходу, який у 1930-ті роки, будучи директором Шанхайської консерваторії, широко розгорнув модерністську програму композиції з нахилом до символістсько-експресіоністських засобів і, як піаніст оригінальної школи І. Філіппа, заклав основи залучення китайських музичних кіл до контакту із надбаннями Європи у сфері *французького піанізму*.

Авторка дослідження справедливо переосмислює на сучасному рівні оцінку здобутків Культурної революції, серед яких особливе місце занимали надбання європейського балету, засвоєні на основі танцювальності-акробатики цзін-цзюй у сполученні із дягілевським балетом у Франції.

Цікавою є запропонована дисеранткою схема історичного розвитку музики Китаю після 1980-х років:

«Шлях китайської академічної музики після Культурної революції – це прагнення незалежності через те, що музична думка тривалий час

розвивалася в рамках канонів (до 1911 року), регламентів (1949–1966), заборон (Культурна революція). Звідси бажання звільнитися від численних обмежень, що знайшло втілення в авангардної орієнтації творчості багатьох китайських композиторів 1980-х-2000-х років, що працюють у країні. Ним виявилася близька естетико-психологічна основа ‘класичного’ європейського авангарду – ‘культ нового, що розуміється як апріорна цінність’» (С.94 тексту дисертації).

У цьому висловленні є неточності, перш за все, китайський автор, на якого посилається дисерантка, надто вільно переказує ідею авангардної музики, що надихала її найбільш радикальну концепцію у Б. Шеффера – «знайди свій звук». Але це не «абсолютна новизна», тим більш новизна не стільки формального, скільки смислового порядку. Крім того, продукція часів Культурної революції, дійсно, дійшла до максимуму заборон, але були, згідно ж з матеріалами дисертації, й цікаві пропозиції, які надихнули на цитування Дж. Адамсон в його опері «Ніксон в Китаї» фрагменту з вистави «Жіночий батальйон Червоної армії».

В цілому систематизація відомостей соціо-культурного порядку щодо історії китайської музики на сьогодні потрібна, в Україні така систематизація представлена вперше в дічертаць Чжо Юе і тому заслуговує підтримки і заохочення щодо подальших історичних розробок.

ІІІ Розділ, присвячений циклічним формам фортепіанної китайської музики, подає типологічно надзвичайно різний матеріал, для яких циклічність націлена на формотворчі процеси принципово різних спрямувань. При цьому авторка справедливо виділяє жанрову сферу сюїти, явно показової для китайських композиторів, що поєднане із французькими впливами, надзвичайно близькими для художнього чуття китайців. Вказуючи на сюїту, дисерантка слушно виділяє французький корінь цього жанру, тільки опускаючи першопочаток її сенсу – із хорово-вокального жанру варіацій на дискант.

А це значить – наявність сакрального витоку сюїти, в якій узагальнювалися не «побутові танці», а та сакральна танцювальності доіконоборського періоду, яку сповідувала Галліканська церков, зберігана у Франції до революції 1789 року. І на відміну від Католицтва і Протестантизму, танцювальності Галліканської церкви, складала, від Православ'я IV-VI століть, спосіб віросповіданого вираження. Як відомо, сакральним був виток балету, володіння засобами якого відрізнялася аристократія Франції та її надзвичайно строго віруючі королі.

І це історично доречно, що саме Франція показана у дисертації у сповіданні сюїтності, хоча хрестоматійним є посилання на німецьку основу її, оскільки перший танець – алеманда, і прийнято пояснювати, що це «німецький» танець. Однак алемани-шваби, іменем яких зазначена назва танцю, це німецькі племена, які споріднилися із кельтською візантійською культурою, що від II століття впливала на Південь Іспанії і породила її співій танці, а також було органікою ірландської кельтської лінії, якою породжена жига, сумарно називана «англійським» танцем. Доречі, стрибкові танцювальні рухи показові для духовних танців греків візантійців, вказуючи на лицарський «відрив від матеріального» (пор. з українським гопаком, притаманим тільки українському козацтву на європейському Сході), що і знайшло виявлення у скрябінізмі О. Мессіана і його оточення.

Розуміння сюїтності як невідривного від варіаційності принципу формотворення виводить на позатеатральні, відсторонені від класичного європейського драматизму виразні настанови, вказуючи на ритуальний початок мислення китайців, для яких філософські засади останнього завжди були невідривними від релігійних стимулів. Духовне Відродження, що охопило світ на грани XX і XXI століть, категорично відсторонило європейську сонатність-симфонізм із притаманною йому театральністю, звернувшись до ренесансних-барокових здобутків, їх ритуально-духовних початків, споріднених із позаєвропейським формотворенням. Судячи з

усього, на цей процес зреагував Китай, виставляючи сюїтність-циклічність і пробарокову концертність в основу своїх композицій.

В роботі було б закономірним звернення до типу піанізму, який висунула китайська фортепіанна школа, що тяжіє до салонно-концертної нарядності викладення і відсторонюючи драматично-трагічні колізії європейського рояльного піанізму. Про це – в монографіях Д. Андросової, Л. Шевченко, в дисертації Л. Степанової, які не поставлені у список використаної літератури. Зате стоять у множині роботи М. Черкашиної, за тематикою не сполучені із темою дисертації, на що, певно, впливає географічно-територіальний фактор.

Виникають запитання до дисертантки:

1. Шановна Чжао Юе, якими критеріями відбору матеріалу в дисертації Ви послуговувались? Чому, виділяючи завдання визначення «китайського фортепіанного стилю», відсутній аналіз стильових переваг видатних китайських піаністів рівня Лі Юнді, Лан Лана, Юджи Ванг (Ван Юджа) та інших, напрацювання яких надихали і надихають китайських композиторів, які пишуть для цього інструменту?
2. Визначаючи «європейський вплив», шановна дисертантка виділяє тільки такі течії як романтизм, імпресіонізм, хоча й посилається на вплив Б. Бартока, у якого багато експресіоністичного з користуванням дodeкафонією, примітивістського і т. д. Чому, виділяючи традиційний для Європи національний фольклоризм, не розрізняється, за засобами вираження, фольклоризм і неофольклоризм і т.ін.?

Показані в тексті Відгуку зауваження і питання не заперечують цінності й закінченої цілісності зробленого дослідження. В роботі, загалом, виконані поставлені задачі, висновки охоплюють спостереження і первісні узагальнення, заявлені в описах тексту ідеї та їх аналітичні апробації. Робота відповідає вимогам МОН України щодо дотримання принципів академічної добродетелі.

Виходячи зі сказаного, доходимо висновку, що дисертація Чжао Юе «Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ - початку ХХІ століття» відповідає критеріям, висунутими щодо текстів рівня дисертації, поданої на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Авторка дисертації Чжао Юе достойна надання їй пошукуваного наукового ступеня доктора філософії за напрямом 02 – культура і мистецтво і спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Заслужений діяч мистецтв, доктор мистецтвознавства, професор  
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

Л.М. Шевченко



10.05.2018 /