

ВІДГУК

офіційного рецензента, докторки мистецтвознавства, професорки,
завідувачки кафедри музикознавства та культурології Сумського
державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка
Зав'ялової Ольги Костянтинівни на дисертаційне дослідження

**«Циклічні форми у китайській фортепіанній
музиці XX - початку XXI століть» Чжао Юе**, поданого
на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Інтеграційні процеси, якими позначена світова культура XX століття, знайшли яскраве й особливе віддзеркалення у музичному мистецтві Китаю. Цей період у мистецтві країни характеризується насамперед засвоєнням та стрімким і бурхливим розвитком академічних європейських форм, видів і жанрів музики. Одно з провідних місць у цей низці належить фортепіанному мистецтву, що за минуле століття досягло в Китаї надзвичайно високого рівню як у виконавстві, так і у композиторській творчості.

Опрацювання китайськими митцями європейського досвіду не було прямим запозиченням чи наслідуванням, завдяки органічному синтезу з китайським фольклором їх творчість набувала специфічного національного забарвлення. У кожному із історичних періодів, які прожила країна впродовж XX століття, фортепіанні твори відрізняли пошук органічних форм, розширення образної тематики, застосування нових технічних прийомів і засобів. Все це формувало своєрідність музичного вираження у китайському фортепіанному мистецтві. Власне цьому феномену й присвячена подана до захисту дисертація Чжао Юе **«Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці XX - початку XXI століть»**.

Ознайомлення та аналіз матеріалів даної дисертаційної роботи надає підстави зробити певні висновки щодо **актуальності, наукової новизни, апробації, практичного значення** здобутих результатів.

Процес виходу китайського піанізму наприкінці XX століття на лідируючі позиції у світовому фортепіанному мистецтві, безумовно, потребує

глибокого теоретичного осмислення й узагальнення. Музикознавчий інтерес у цій галузі впродовж століття реалізувався у розробці питань періодизації китайської фортепіанної культури, шляхів і стильових тенденцій її розвитку, вивчення творчості окремих митців, діалогу та взаємозв'язку з музичними культурами інших країн тощо. В цьому плані в дисертації зазначені роботи Цюй Ва, Хуан Пін, Ван Ін, Фан Юй, Цинь Цін та ін. (дис., с. 18).

Однак теоретичні питання щодо жанроутворювальних і формотворчих процесів, характерних китайському фортепіанному мистецтву, в яких відбивається своєрідність національного музичного мислення та композиторських підходів, ґрунтовного вивчення у сучасному музикознавстві майже не отримали. З цього боку, звернення авторки дисертації до проблеми циклічних форм у китайській фортепіанній музиці, які загалом іманентно пріоритетні для східного мислення, є цілком природним, а з точки зору розширення наукового поля з вивчення китайської музики – нагально необхідним. Вищезазначене й визначає **актуальність тематики дисертаційного дослідження.**

Зв'язок з науковими програмами. Тема дисертаційного дослідження Чжао Юе змістовно пов'язана із комплексними темами кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка «Українське мистецтво в процесі світової інтеграції: від минулого до сьогодення» (державний реєстраційний номер 0116U000896) та «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489), що засвідчує її актуальність.

Ступінь обґрунтованості наукових положень, висновків, рекомендацій, сформульованих у дисертації, їх достовірність та новизна.

Дисертаційне дослідження Чжао Юе представлено у вигляді кваліфікаційної наукової праці на правах рукопису. Складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. У анотації та у вступній частині висвітлено основні положення роботи; три

розділи є самостійними, однак в цілому складають цілісне завершене дослідження з широкою панорамою та авторською періодизацією загального розвитку китайського фортепіанного мистецтва та детальним опрацюванням творчості окремих митців; репрезентативною й доцільною щодо періоду вивчення є джерельна база дисертації, яка складається із 200 найменувань.

У дисертації Чжао Юе чітко викладено та переконливо обґрунтовано основні положення роботи, чому сприяло застосування комплексу методологічних підходів. Досягнення поставлених у роботі завдань стало можливим завдяки залученню культурологічного підходу, що дозволив розкрити специфіку китайської музичної культури та семантику жанрових форм у галузі фортепіанного мистецтва; семіологічному - спрямованому на вивчення специфічних особливостей музичної мови, що лежить в основі творення циклічної форми; текстологічному, обумовленому інтерпретативною специфікою музичного твору; а також компаративному мистецтвознавчому, що уможливорює широке порівняння різних мистецьких видів та форм.

Застосування історичного методу сприяло створенню панорамного огляду розвитку фортепіанної творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть, а порівняльно-аналітичного - виявленню специфічних рис творів та особливостей творчих підходів композиторів у роботі із реалізацією циклічності у формі. Діалогічний дискурсивний підхід визначив категоріальні настанови дослідження. Поряд з тим, вирішенню поставленої в дисертаційному дослідженні проблеми сприяло залучення методичних підходів таких галузей суміжних гуманітарних наук, як філософська естетика, соціальна психологія, музична психологія, когнітивістика тощо.

Практична цінність роботи полягає у розширенні кола матеріалів з музично-теоретичних дисциплін у мистецьких закладах вищої освіти: історії та теорії фортепіанного мистецтва Китаю, виконавської інтерпретації, аналізу музичних творів, курсу музичного фольклору тощо. Результати наукових пошуків можуть бути використані музикознавцями, композиторами та

виконавцями (у т. ч. традиційними), а також науковцями суміжних галузей науки і мистецтва (істориками, мистецтвознавцями, культурологами та ін.)

Наукова новизна отриманих результатів і висновків, сформульованих у дисертації, полягає в тому, що становлення і розвиток циклічних форм у китайській фортепіанній музиці розглянуто з позицій саме національного мислення і сприйняття. У цьому зв'язку дисертанткою «досліджено та теоретично обґрунтовано нові підходи до періодизації китайського фортепіанного мистецтва ..., проаналізовано розвиток китайської музичної культури з позицій реалізації філософського підходу ..., розглянуто основні шляхи запозичення, адаптації та асиміляції основних стилів західноєвропейської музики та їх перетворення у китайській фортепіанній музиці; визначено провідні циклічні форми у китайській фортепіанній музиці; проаналізовано основні різновиди циклічної форми на прикладах фортепіанних творів китайських композиторів XX - XXI століть» (дис., с. 21). Особливо цінним є введення до наукового обігу нових досліджень китайських науковців, а проаналізованих творів - до концертного репертуару піаністів.

Повнота викладу наукових положень в опублікованих працях авторки дисертації.

Дисертантка звернулась до наукової теми після тривалого періоду навчання та професійної діяльності. Саме власний концертно-педагогічний досвід став імпульсом до вибору теми і сприяв її успішній науковій реалізації.

За темою дисертації опубліковано 3 статті – у спеціалізованих фахових виданнях України; 1 стаття – у міжнародному і 3 праці - апробаційного характеру. Матеріали дослідження апробовані на 3 міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

У **Першому розділі дисертації** ґрунтовно висвітлено історіографію наукових досліджень. Здійснений аналіз свідчить про дещо загальний характер розвідок китайських музикознавців у XX столітті, головною метою яких було висвітлення національних базисів та (або у контексті) діалогу культур «Схід-Захід». Дисертантка слушно наголошує, що «саме це пропагувало потребу у

вивченні традиційних мистецьких форм, які є основою для відбиття соціально-історичних подій, які характеризують націю» (дис., с. 55). Відзначається, що з початку XXI століття формуються нові вектори розвитку науково-творчої думки, спрямовані на вивчення окремих аспектів музичного виконавства, освіти та творчості. Підкреслюється, що «такий підхід є подібним й для європейської наукової думки, але водночас всі зазначені вектори мають акцент саме на пошук та збереження національної своєрідності та філософсько-концептуального сприйняття музичного мистецтва» (дис., с. 56). У цьому плані важливою є подана дисертанткою систематизація джерельної бази дослідження, яка наочно підтверджує попередні узагальнення роботи та підкреслює актуальність обраної теми.

Не менш важливим для розкриття тематики роботи є наступний підрозділ 1.2 («Становлення музичної культури Китаю XX ст. у європейському векторі»), в якому йдеться про мистецький діалог «Схід-Захід». Відзначаючи ширші можливості міжкультурного спілкування, що утворюються при тому, дисертантка висловлює небезпеку щодо стирання кордонів та відмінностей між культурами, які беруть участь в діалозі, позбавляючи їх прагнення до самоідентифікації, прояву своєї унікальності та самобутності. Для такого побоювання є певні підстави, адже заявлений діалог відтворюється доволі нерівнозначно: якщо китайські митці в цілому знайомі та опановують європейський досвід, то в західній культурі і мистецтві цей процес має дотичний характер. Всі «за» і «проти» у цьому питанні приводять дисертантку до висновку, що «міжкультурний діалог сприяв створенню нового рівня існування китайської музики, де саме наголос на збереження власних традицій з адаптацією та асиміляцією європейської музики обумовив виникнення нового прочитання вже усталених європейських форм» (дис., с. 57).

Матеріали **Другого розділу** розкривають специфіку формування власної стильової парадигми, яка обумовила жанрові, формотворчі та сенсотворчі вектори китайської фортепіанної культури. Для відтворення історичної моделі та особливостей розвитку китайської фортепіанної школи подано відомості

щодо поширення фортепіано як музичного інструменту в Китаї. На думку авторки роботи, це стало свідченням прямування соціуму до діалогу та єднання Китаю. Цікавим є також спостереження про ставлення до фортепіано, яке від початку мало в Китаї переважно декоративне значення, а згодом набуло статусу самостійного концертного інструменту (дис., с. 96).

Одним із значущих моментів дослідження є авторська позиція щодо періодизації фортепіанного мистецтва Китаю, відмінна від загальноприйнятого розподілу за історичним розвитком країни. Пропонуючи нові межі історичних етапів розвитку фортепіанного мистецтва, дисертантка спирається на думку інших дослідників (Лі Хуаньчжи, Ян Хунбін, Бянь Мен), роблячи висновок, що «при різному часовому визначенні, вони всі мають поєднуючу їх складову, яка визначає динаміку смислових змін відповідно до соціоісторичного процесу» (дис., с. 96). Отже, головним чинником для перегляду кордонів історичних етапів у роботі стало «врахування не жорстких меж відповідно до історичних подій, а сенсотворні зміни у творчості композиторів, що дозволяє більш універсалізовано підійти до періодизації розвитку фортепіанної культури Китаю, а саме перший період – 1915 до 1950-х; другий період – 1950-і-1970-ті; третій період – 1980–2010-ті роки» (дис., с. 97). На думку рецензента, цей підхід і подана періодизація є сповна переконливими стосовно саме фортепіанного мистецтва Китаю.

Треба відзначити, що висловлені дисертанткою побоювання себе не виправдали, адже «фактичне використання європейських стилів, як нової концепції викладення матеріалу не змогло подолати китайський підхід до викладення музичної думки та обумовило контамінацію стильових якостей західної музичної думки з урахування національних ментальних цінностей». При тому «циклічні форми у такому контексті стали тією базою, де набули можливостей збереження традицій в контексті адаптації новітніх практик» (дис., с. 97-98).

Ця ситуація визначила подвійність основ китайської фортепіанної культури, що виявилось у «збереженні національних традиційних чинників

існування музичної ментальності з європейськими стильовими зразками ХХ ст. – романтизм, імпресіонізм, авангард» (дис., с. 97). Дисертантка робить висновок, що засвоєння й перетворення «європейських стилів у китайській фортепіанній музиці найяскравіше проявилось у формуванні так званого китайського стилю, який ... може включати найрізноманітніші параметри, що підкреслюють національну своєрідність» (там само). У зв'язку з цим у дисертації приділено увагу регіональним музичним стилям (синьцзянський, гуандунський, сичуаньський та шанбейський), що прямо вплинули на розвиток тих чи інших жанрів та форм китайської музики, у тому числі фортепіанної.

Беззаперечно вдалим у роботі є **Третій** аналітичний розділ, що логічно продовжує лінію, вибудовану викладенням попереднього матеріалу. В ньому схарактеризована типологія циклічних форм у китайській фортепіанній музиці та розглянуті особливості втілення циклічності у творчості провідних композиторів Китаю зазначеного періоду. Спираючись на конкретні зразки і приклади, авторка дисертації залучає читача до тих процесів і перетворень, які здобували західні циклічні форми у контексті власного національного стилю фортепіанної музики Китаю. Проведений аналіз дістає висновку, що «циклічні форми переважають у творчості китайських композиторів у вигляді сюїтних, варіаційних циклів, сонатної форми, а також як опусів, що мають циклічних розвиток та поєднанні спільною тематикою» (дис., с. 148).

Уважне музикознавче проникнення в суть аналізованих творів дозволило дисертантці зробити цікаві аналітичні спостереження над особливостями творчих методів китайських композиторів і виконавців. Так, у роботі виокремлено три основних типи варіаційних циклів, які виникли на основі асиміляції європейських підходів та в результатів єднання з національними формулами композиції цюйпай, цюйпай-ляньчжуй або ляньцюй. Поряд з тим, відзначаються дві самостійні лінії у розвитку фортепіанної творчості китайських композиторів, а саме: створення оригінальної національної музики та творів, що межують з обробками та транскрипціями народної музики.

Загальні викладки і міркування підтверджуються аналізом фортепіанних творів, за допомогою якого було виявлено «особливості інтеграції національних та зарубіжних традицій, а також їх значення у формуванні своєрідного стилю китайського фортепіанного доробку, зокрема його втілення в циклічних формах» (дис., с. 149). Це дозволило дисертантці відзначити застосування циклічності, як типу мислення, не тільки у таких формах як сюїтний цикл, варіаційний цикл, а й у концерті, в якому сонатність значною мірою підпорядкована будові циклу. Наведено також зразки творів, що мають циклічність «прихованого» плану, яка криється у презентації та розгортанні тематичного матеріалу (фортепіанний цикл «Веселе свято» Дін Шаньде, сюїта «Живопис Хигашияма Кайи» Ван Лисаня; «Синьцзянська сюїта №1» Ши Фу, фортепіанні транскрипції «Хмари наздоганяють місяць» Ван Цзяньчжун, сюїта «Картини Башу» Хуан Хувей, концерт «Гірський ліс» Лю Дуньнана та ін.).

Уявлення про сучасні циклічні форми китайського фортепіанного мистецтва вдало доповнюються нотними прикладами, що унаочнюють принципи композиційної будови та структурно-тематичних особливостей аналізованих творів китайських композиторів XX – початку XXI століть.

Зважаючи на все вищезазначене, рецензент цілком погоджується з думкою авторки роботи, що «фортепіанна музика постає самобутнім явищем китайської музичної культури, відобразивши, з одного боку, ладіві, інтонаційні, метроритмічні, формотворчі особливості національної пісенної та інструментальної музики, а з іншого боку, включивши в систему китайського музичного мислення принципи європейського формоутворення, європейського мислення в окремих композиторських стилях та формах».

У цілому, загальне позитивне враження щодо розкриття тематики роботи підсилило б з'ясування такого питання:

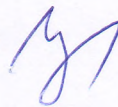
- Звичайно специфіку формотворення в китайському мистецтві пов'язують з філософією пануючих на Сході буддизму та конфуціанства. Як на думку дисертантки це відобразилось у циклічних формах китайської фортепіанної музики?

Загальний висновок щодо відповідності роботи встановленим вимогам.

У цілому дисертаційне дослідження Чжао Юе «Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці XX - початку XXI століть» є вагомим і цінним для сучасного музикознавства. Робота характеризується новизною й послідовністю викладу матеріалу, наведена апробація результатів підтверджує, що всі винесені на захист положення та висновки одержані самостійно. На цих підставах дисертаційне дослідження повною мірою відповідає вимогам «Порядку підготовки здобувачів вищої освіти ступеня доктора філософії та доктора наук у вищих навчальних закладах (наукових установах)», затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 23 березня 2016 року № 261 (зі змінами і доповненнями від 03 квітня 2019 року № 283), «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 № 44 від 12 січня 2022 року, а його авторка Чжао Юе заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії (PhD) за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.

Офіційний рецензент:

докторка мистецтвознавства, професорка
завідувачка кафедри музикознавства
та культурології Сумського державного
педагогічного університету
імені А.С.Макаренка



Ольга ЗАВ'ЯЛОВА

