

Відгук

На дисертацію Лі Хуасінь

«Європейський вплив та стильові конотації у китайській фортепіанній музиці
XX-початку ХХІ ст.»

Представлена на рецензію дисертація Лі Хуасін «Європейський вплив та стильові конотації у китайській фортепіанній музиці XX-початку ХХІ ст.» віддзеркалює актуальній попит на взаємодію Захід-Схід - Схід-Захід, зважаючи на активне запозичення у різних сферах життя досвіду Європи на Сході і Сходу, особливо Китаю, на європейському Заході. В музичній сфері, вважаючи на успіхи на міжнародних змаганнях і виступах китайських виконавців, особливо піаністів, які ще з 1950-х років, в особі Лю Шикуня, продемонстрували світове значення свого мистецтва, а на сьогодні зіркове світіння Лі Юнді, Лан Лана, особливо Ван Юджи засвідчили китайською присутністю світовий фортепіанний Олімп. І поряд з тими геніями виконавського здобутку отримали визнання, в особі Тан Дуна, композиторської справи, коли вперше в історії європейської авторської роботи цього роду найвищу оцінку «живущих геніїв сьогодення» отримав представник Китаю.

Вказані фактори засвідчують своєчасність звернення китайського дисертанта до теми фортепіанної спадщини своєї нації, - в паралель до цього дослідження виходять з подібною темою ще два дисертанта, від Львова та Харкова, демонструючи затребуваність у подібних розробках. І дисертація Лі Хуансін цікаво відрізняється від них тим, що тут акцентується творчість останніх десятииріч – на грани напрацювань кінця ХХ – початку ХХІ століття. І це цінно і справедливо: високоталановиті китайські композитори саме за останні десятииріччя досягли вражаючих рівнів майстерності, і вони не тільки «опановують техніку Заходу», вони *впливають* на європейських майстрів, Тан Дун в першу чергу.

Звідси відразу методологічні зауваження: пишучи про фортепіано, автором зовсім ігнорується специфіка традиційного і скрябінівського-гульдівського фортепіано ХХ-ХХІ століть, як то є у книгах Д. Андросової, Л. Шевченко, Л. Степанової та інших авторів.

Однак попри зазначені зауваження, дисертація містить вдосталь вагомих та перспективних для подальшої розробки відомостей та узагальнень, що становлять джерело знань, корисних як для китайських, так і європейських читачів. Три Розділи дисертації становлять етапи просування ідеї «впливів» від загального і минулого до конкретного сьогоденно-актуального: Розділ 1 «Взаємодія західної та китайської музичних культур у історичному дискурсі», Розділ 2 «Конотації у китайській фортепіанній музиці кінця ХХ – початку ХХІ ст.», Розділ 3 «Композиційні техніки в творчості китайських композиторів: доба переходу від ХХ до ХХІ століття».

Розділ 1 торкається історичних відомостей від XVI-XVII сторіч до тих, що склалися в останні 20-10 років з підkreсленням саме західноєвропейського впливу і США, можливо, заради висунення цього попри виділення у пресі до цього і в Китаї, і в Україні масивних контактів із європейським Сходом. Адже Китай підтримував Антанту, був союзником того блока у Першій світовій війні і воював з Японією аж до 1945 року. Недарма директором Ханойської консерваторії у 1936-38 роках був американський у тому числі композитор і піаніст О. Черепнін, а Сяо Юмей, Сянь Сінхай напряму працювали із Сходом Європи і Україною. Так що у вітчизняно-компенсативному плані дати та імена, показані у Розділі 1, заслуговують на увагу, судячи з усього, відповідають потребам політики КНР в сьогоденні. Цілком справедливо щодо західноєвропейського й американського нахилу у впливі на Китай, у Висновках до Розділу 1 сказані усякі схвальні слова на адресу В. Френкеля:

«Варто наголосити, що основний базис, який визначив розвиток китайської академічної музики можна вважати закладеним саме В. Френкелем, За словами Сан Туна: він стверджував ідею ‘синтезу фольклорної музики та

нових композиційних технік і бачив у ньому перспективний шлях розвитку композиції". У відміну від багатьох європейських музикантів, які прибули в Китай, Френкель проявляв глибокий інтерес до китайського мистецтва, включаючи літературно-поетичне і музичне» (с.67 тексту дисертації)..

Послідовно відповідно до заявленої у дисертації темі присвячені Розділи 2 і 3, в яких домінують огляди напрямків стильових виборів XX-XXI століття і «композиційних технік» названого періоду.

У дисертації справедливо виділено напрям романтизму в музиці як той, що із задоволенням увібрали у свій професійний запас китайські композитори від 1910-х і аж до 1970-х (за переконанням автора). Варто акцентувати, щодо можливості поглиблення цієї теми через порівняння із китайським романтизмом, який на сьогодні констатують як здобуток китайського мистецтва XIX сторіччя з часів держави тайпінів у 1850-ті – 1860-ті роки (в дисертації згадуються «опіумні війни», але те, що в результаті склався оригінальний політично-мистецький вибух з центром в Нанкіні – поглибить вплив подій на розвиток музичного мистецтва). Взагалі акцентуація романтичних стилістичних ознак в мистецтві Китаю першої половини і середини ХХ століття справедлива і це вказує на оригінальне національне бачення Китаєм стильових розкладів минулого сторіччя.

Адже романтизм названої доби, за європейськими вимірами, є зверненням до традиціоналізму (а це самостійний мета-напрям, що складається із ряду напрямків, як і модерн-авангард, що також являється мета-напрямом, бо теж складається із низки напрямків), останній є паралеллю до модерну-авангарду аж до виходу у 1970-ті постмодерну-поставангарду. Традиціоналізм має на своєму рахунку також геніїв, як і модерн-авангард – С. Барбер, І. Піццетті, Дж.-К. Менотті, С. Рахманінов, М. Леонтович, ін.

Тому китайський культ європейського романтичного стилю у своїх творах – не «відставання від Шенберга» (який весь час постає як зосередження достойної «техніки»), але певний вибір китайського

мистецького естетизму. І цей «традиціоналістський романтизм» у Китаї з 1910-х до 1970-х, нажаль, недооцінений у якості «крайнього модерну» з позицій китайського традиційного мистецтва. Адже Франція взагалі без експресіонізма і Шенберга обійшлася, не втрачаючи своєї оригінальності в модерні-авангарді, але нажимаючи на скрябінізм О. Мессіана. Доречі, К. Штокхаузен був, як вихованець Мессіана, також скрябіністом (на відкриття у 1951 році студії в Кольні була запрошена М. Скрябіна, дочка митця).

Приділяючи увагу засвоєнню китайськими композиторами «техніки Шенберга», варто було б акцентувати й вплив А. Веберн, особливо у композиції Яо Хенлу «Дзеркало і перспектива: чотири фортепіанні п'еси на основі серії» (с. 124), а «numerologічний метод» у того ж Яо Хенлу окрім впливу Дж. Кейджа, Дж. Крама, Ф. Гласса, звернутися й до «zmінного метру» Б. Блахера, народженого і сформованого у Китаї, згодом того, що працював в Берліні, серед його учнів – геній Ісан Юн, провідний композитор Німеччини А. Райман.

Висвітлення напрямків у Розділі 2 постає дещо скутим, тому що робиться акцент на «техніках» - у дусі естетики Б. Шеффера « знайди свій звук », хоча логічно підводить до Розділу 3, де надано структурно-інтерпретаційну характеристику окремих творів, з акцентуванням специфічно музикознавчого підходу. Представлені автором дослідження відомості корисні і перспективні для подальшого розвитку даного напрацювання семантично-аналітичному векторі. Щодо композицій Тан Дуна, що слушно стають предметом стильового осмислення в дисертації, то вони складають типове породження постмодерну-поставангарду, насичені «грою смислів», яка закладена структурними «розигришами», але саме вона, смислова наповненість первісна і вирішальна для розуміння цілісності композицій, що частково висвітлено у статті дисертації та повинно стати предметом в подальшій діяльності Лі Хуасінь.

У цілому робота останньої заслуговує на повагу за старанність у зборах значного обсягу матеріалу для описів і узагальнень, має виражену концепційну налаштованість на підходи сучасної музикології, для якої не тільки аналіз, а й опис і судження останнього складають головну ціль характеристик. Відтоді постають питання:

- 1) у своїй роботі дисерантка говорить про ціннісне відношення до звуку як феномену у китайській музичній культурі, а також про Кейджа та його творчість. Отже, чи відомо дисерантці або чи зверталася вона у процесі дослідження до концепції емансипації тону-звуку як першоелементу? У чому полягає концептуальність «тону-звуку»?
- 2) друге питання - щодо мінімалізму, який у роботі не фігурує;
- 3) у дисертації використовується поняття відповідно до змістового наповнення поняття постмодерну та постмодернізму; уточніть, будь ласка, про що саме йдеться.

У цілому, дисертація Лі Хуасін представляє закінченчу, концепційно витриману працю, в якій вперше в Україні представлені матеріали щодо китайської фортепіанної музики кінця ХХ – початку ХХІ століть, вперше акцентується значущість досягнень композиторів Lo Чжунжуна, Чень Міньчжі, Лі Баошу, Чень I, Чень Юаньлінь, Ян Юна та інших визначних митців, вперше достойно виділені зразки творчості генія світового рівня Тан Дуна. Все це дозволяє вищою мірою позитивно оцінити зроблену роботу, яка, у цілому, відповідає вимогам МОН України щодо цього роду дисертаційних напрацювань. Авторка дисертації «Європейський вплив та стилеві конотації у китайській фортепіанній музиці ХХ-початку ХХІ ст.» Лі Хуасінь достойна на присудження вченого ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво, в галузі 02 – культура і мистецтво.

Доктор мистецтвознавства професор, декан Одеської національної
Музичної академії імені А.В. Нежданової, заслужений діяч
Мистецтв України

Шевченко Л.М.

