

Відгук
офіційного опонента на дисертацію
Чень Юньцзя
«СИМФОНІЗМ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:
НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА ГЛОБАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ»,
подану до захисту на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Осмислення музичної творчості крізь категорію симфонізму є одним із складних дослідницьких завдань, яке у музичній науці завжди перебуває у фокусі актуальності. У представленій до захисту дисертації Чень Юньцзя актуальність підсилена обраним об'єктом дослідження – симфонічною творчістю китайських композиторів другої половини ХХ ст., яка не тільки представляє своєрідну terra incognita для українського музикознавства (у системному розумінні явища), а й потребує ґрунтового цілісного дослідження у колі китайських музикознавців.

У центрі уваги дисертантки – визначення системних рис симфонізму у творчості китайських композиторів другої половини ХХ ст. і виявлення ознак впливу європейського симфонізму, що здійснено на основі композиційно-драматургічного аналізу шести китайських програмних симфонічних увертюр, які раніше не ставали об'єктами деталізованого аналізу («Танець народу Яо» Лю Тешаня і Мао Юаня, 1951; «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі, 1955–1956; «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу і Ма Хонг'є, 1976; «Свято» Ши Ваньчуня, 1976; «Рух вітру» Го Веньцзіня, 1997; «П'ять стихій» Цигана Ченя, 1999). Загалом, обраний аспект і матеріал дослідження визначають наукову новизну роботи.

Так як центральною категорією дисертації є *симфонізм*, важливо навести визначення Юрія Юцевича, на яке спирається дослідниця: «Музично-естетична категорія, що характеризує метод музичної композиції,

який виходить з необхідності всебічного розкриття художнього задуму в процесі руху, розвитку, змінювання і конфліктів музичного образу та зумовлений мисленням, характером і драматургією віддзеркалення дійсності в музиці» (с. 99 дисертації). Теоретичні обґрунтування і аналітичні спостереження, представлені у дисертації, логічно узгоджуються з обраним визначенням.

Структура роботи зовні традиційна – три розділи, серед яких у перших двох представлено різні контекстні історико-культурні питання і висвітлено теоретичне підґрунтя дисертації, а у третьому проаналізовано шість увертур. Але при детальному ознайомленні звертає увагу той факт, наскільки обрані аспекти контекстних площин чітко продумані саме з точки зору об'єкту дослідження – *китайської симфонічної музики* – і у своєму методологічному спрямуванні не завжди характерні для досліджень, присвячених європейському симфонізму (зокрема, підрозділи 1.3 «Китайський симфонічний оркестр європейського складу та оркестр китайських народних інструментів у концертному житті сучасного Китаю» та 2.1 «Традиційні китайські типи нотації: загальні особливості»). Цей факт надає дисертації Чень Юньцзя особливих змістовних акцентів і дійсно сприяє більш глибокому усвідомленню національних рис мислення у китайській симфонічній музиці та виокремленню її специфіки із глобального (конкретніше – європейського) контексту.

Деталізую важливі змістовні акценти кожного із розділів. *Розділ 1 «Китайська музична культура як об'єкт наукового дослідження»* містить три підрозділи. У першому з них (1.1 «Китайська традиційна музика як об'єкт дослідження європейських музикознавців»), окрім огляду проблематики основних музикознавчих досліджень, значну увагу приділено дисертаційним роботам останніх років. Важливими питаннями, які порушуються у другому підрозділі (1.2 «Історичні етапи розвитку китайської музики»), є періодизація розвитку китайської симфонічної музики та особливості жанрової диференціації, що сприяє розумінню специфіки тих

процесів, які припали на другу половину XX століття. Третій підрозділ вражає насиченістю інформації про виникнення розгалуженої системи симфонічних оркестрів у Китаї, що демонструє динаміку культурного діалогу «Схід-Захід» та специфічність засвоєння європейського досвіду симфонізму у східній культурі з тисячолітніми національними традиціями.

Розділ 2 «Прояви симфонізму як комплексного явища китайської академічної музики на прикладі китайської програмної увертюри другої половини XX ст.» відкриває вже згадуваний підрозділ, присвячений китайській традиційній нотації, в якому акцентовано увагу на письмовій ієрогліфічній та усній синкретичній нотаціях, а також «<...> робиться спроба віднайти взаємозв'язок типів традиційної музичної писемності Китаю з релігією та філософією» (с. 87 дисертації). У результаті дисертантка доходить такого висновку: «Всі перераховані системи фіксації музики, як і вищезгадані світоглядні системи, об'єднує глибинний зв'язок із міфологічними уявленнями, архетипами, символізмом» (с. 94 дисертації). Це примітне спостереження у подальшому відгукується в аналітичних розвідках Розділу 3.

У підрозділі 2.2 «Теорія симфонізму в європейському музикологічному просторі та її вплив на становлення сучасної китайської симфонічної музики» серед теоретичних понять залучаються такі, як музична мова (у концепціях С. Шипа та І. П'ятницької-Позднякової), композиційно-драматургічна ідея (у розумінні В. Москаленка), музична драматургія, типи симфонічної драматургії, концертність, симфонічна поема, увертюра, програмність сюжетного типу, сонатна форма та ін. Щодо останнього важливо підкреслити спостереження дисертантки про те, що «<...> в китайських симфонічних увертюрах із програмністю послідовно-сюжетного типу слід, скоріше, говорити не про використання власне сонатної форми (форми сонатного алєгро), а про феномен сонатності. Під цим поняттям нами розуміється таке вільне трактування класичної сонатної форми, коли драматургічні чинники побудови експозиції, розробки та репризи панують над строгими

формальними ознаками» (с. 104 дисертації). У лаконічному підрозділі 2.3 «Жанрові особливості китайської програмної увертюри: синтез європейської та китайської моделі» намічено вектор аналітичних спостережень наступного розділу.

У Розділі 3 «Перетворення узагальненої композиційно-драматургічної моделі у китайській симфонічній увертюрі для європейського та мішаного складів оркестрів» відібрані шість творів розглянуто за хронологічним принципом, що дозволяє наочно усвідомити ті видозміни, які відбулися у жанрі китайської програмної увертюри протягом другої половини ХХ століття: ускладнення структури (зокрема, національне трактування сонатної форми), символічне поглиблення образності (від відкритої ритуальної святковості – до витонченої багатогранної символіки на основі філософських учень), високопрофесійне засвоєння сучасної європейської музичної мови (зокрема, у творі «П'ять стихій» Цигана Ченя). У виборі творів для аналізу дисертантка також продемонструвала прагнення охопити музичні зразки, в яких відбивається фольклор різних регіонів Китаю (у «Танцях народу Яо» Лю Тешаня і Мао Юаня – південного Китаю, у «Весняному фестивалі» Лі Хуаньчжі – провінції Шаньбей, у «Благій звістці з Пекіну до села» Чжен Лу і Ма Хонг'є – провінції Юннань та ін.). Також варто підкреслити увагу до різних виконавських версій окремих увертюр, втілених національним складом оркестру та європейським симфонічним. Усі ці підходи сприяють обґрунтованості висновків, у яких не тільки зазначено характерні риси кожної з увертюр, а й підкреслено музично-семантичні зв'язки з окремими творами європейських композиторів різних епох (до прикладу, в увертюрі «Рух вітру» Го Веньцзіня дисертантка вбачає різні аспекти спорідненості з «Музикою на воді» Г. Ф. Генделя, фіналом Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена, «Болеро» М. Равеля та ін.).

Для уточнення положень дисертації та розширення інформації про програмну симфонічну увертюру китайських композиторів другої половини ХХ століття пропоную такі питання:

1. Питання стосується твору Цигана Ченя «П'ять стихій», створеного у 1999 році. Цей твір – найбільш складний за композиційною технікою та найбільш насичений за китайською філософською символікою серед залучених Вами у дисертації (і це Ви віртуозно розкрили в аналітичному підрозділі 3.6).

Прошу підсилити аргументацію Вашої думки щодо визначення жанру цього твору як симфонічної увертюри. Адже у загальній логіці побудови простежується послідовне музичне втілення п'яти художніх образів (п'яти першоелементів з китайського філософського вчення «Тайцзи»), що притаманне принципу сюїти. І на с. 156 дисертації зазначено, що друге запропоноване дослідниками жанрове визначення «П'яти стихій» – сюїта.

Отже, акцентуйте, будь ласка, Вашу думку, чому цей твір віднесено до жанру симфонічної увертюри, а не симфонічної сюїти? Який перелік ознак у виборі композитором музичної форми і втіленні композиційно-драматургічної ідеї підкреслює жанрове позначення «П'яти стихій» Цигана Ченя саме як симфонічної увертюри?

2. Питання стосується виконавських інтерпретацій, представлених у дисертації. При аналізі увертюр «Танець народу Яо» Лю Тешаня і Мао Юаня, «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі, «Блага звістка з Пекіну до села» Чжєн Лу і Ма Хонг'є Ви порівнюєте виконавські версії цих творів для європейського симфонічного оркестру і китайського оркестру народних інструментів. Які з версій набули найбільшого виконавського розповсюдження і популярності серед китайських слухачів? І загалом наскільки сьогодні у Китаї прагнуть слухати європейський симфонічний оркестр? Чи все ж таки найбільшу перевагу слухачі продовжують віддавати традиційним національним звучанням? І які з виконавських версій ближче саме Вам?

І є одне побажання щодо точності назв і прізвищ, поданих у тексті дисертації. У підрозділі 1.1 Ви, серед іншого, здійснюєте огляд кандидатської дисертації Дена Цзякуня «Китайська оркестрова духовна музика у контексті

діалогу культур» (Львів, 2019) і звертає увагу на твори, які також стали об'єктами Вашого дослідження (у статті 2017 року і теперішній дисертації). При цьому при згадці однієї увертюри наведено інший переклад назви («Хороші новини з Пекіна досягли кордону» замість «Блага звістка з Пекіну до села» на с. 38–39), а при огляді другої увертюри подано дещо інші транскрипції імен композиторів (Лю Тешан і Мао Жуан замість Лю Тешань і Мао Юань на с. 41). Для вірності сприйняття змісту тексту бажано перекласти назв творів і транскрипції імен уніфікувати.

Загалом, представлене до захисту дисертаційне дослідження вирізняється самостійністю концепції, залученням широкого контексту в історико-культурному вимірі (що повністю відповідає задуму роботи, відображеному у назві), опрацюванням значного масиву інформації з проблемних питань реалізації засад симфонізму у китайській музиці, системним аргументованим її поданням та ґрунтовністю висновків. Результати дослідження можуть бути використані в різних теоретичних та історичних навчальних курсах вищих закладів музичної освіти, зокрема, в курсах аналізу музичних творів, теорії музики (у розділах вивчення музичної нотації), історії світової музичної культури (зокрема, при вивченні проблематики культурної взаємодії «Схід – Захід») та ін.

Публікації за темою дисертації представлені у необхідній кількості – чотири одноосібні статті у спеціалізованих періодичних наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові у галузі «Мистецтвознавство» (з них два видання на час публікації були внесені до міжнародних наукометричних баз даних) та одна одноосібна стаття у європейському (польському) науковому періодичному виданні відповідного напрямку (*KELM*, ISSN 2353-8406). Зміст публікацій, а також текст автореферату повною мірою розкривають провідні положення дисертації. Апробацію результатів дисертації здійснено на п'яти міжнародних та одній всеукраїнській наукових конференціях. Загалом, дисертація та наукові публікації виконані

здобувачкою із дотриманням академічної доброчесності. Технічне оформлення роботи відповідає встановленим МОН вимогам.

Таким чином, дисертаційне дослідження Чень Юньцзя «Симфонізм у творчості китайських композиторів другої половини XX століття: національний та глобальний контекст» повністю відповідає вимогам МОН України щодо наукових досліджень кандидатського рівня, а його авторка заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
учений секретар, професор кафедри теорії музики
Київської муніципальної
академії музики ім. Р. М. Глієра

ГАРМЕЛЬ
Оксана Володимирівна

Підпис О. В. Гармель засвідчую:

Згодом...

Тетяна Соловйова