ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію Лю Сяосі
«Музика китайських композиторів для дуетів традиційних інструментів з фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти»,
представлену на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»).

Рецензоване дослідження Лю Сяосі присвячено китайській музиці для оригінального виконавського складу, що розкриває специфіку камерно-інструментальної творчості сучасних митців. Очевидно, авторка пов'язана з цим напрямом як музикант-фахівець. Тому вибір теми непередбачено цікавий не тільки в плані збагачення уявлень іншонаціональних реципієнтів про національно-ментальний спосіб музикування у Китаї. (Відповідно, – мислення представників китайської композиторської школи та виконавства в академічному вимірі та у народно-інструментальній традиції як дещо Інше). Розкриття теми в дослідженні Лю Сяосі сприяє систематизації творчого досвіду самих виконавців в їх новітніх репрезентаціях на ґрунті типологізації різних «ансамблевих груп і симультанної ансамблевої взаємодії партнерів» (за І.Польською).

У глобалізаційній системі цінностей культурного діалогу «Схід – Захід» завдання науково-методологічної когнації в обраному камерно-інструментальному жанрі допомагають усвідомити рух-дію «відцентрової тенденції» всередині національної музичної культури *назовні* (якій історично передує збирання «доцентрових» сил). В цьому обопільному процесі кожна ланка (інструмент – твір – виконавець) постає, як щось унікальне. Разом з тим, знайомство з конкретними творами в жанрі дуету фортепіано та народних китайських інструментів провокує до аналогій, паралелей, асоційованих зв’язків з досвідом, наявним в українській культурі (інструменталісти-народники можуть підтвердити цю тезу, зокрема, дисертанти кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І.П.Котляревського Н.Костенко (домра), С. Костогриз (балалайка), О. Юрченко (цимбали)).

Специфіка камерно-інструментального дуету полягає в особливій природі буття звуку (онтологізм), суб'єкта музики – homo instrumentalis (на противагу вокально-хоровій творчості, в якій діє homo cantor) та хронотопу (який відповідає за спосіб комунікації людини з іншим світом). Разом з тим універсум інструментальних жанрів є настільки розгалуженим, багатоукладним і розмаїтим з точки зору образно-стильових пріоритетів в кожному окремому випадку (дуети з урахуванням усіх груп інструментів оркестру, які отримали статус сольних), що уявити собі цілісну картину його розвою в одній дисертації не уявляється можливим.

Отже, дисертантка обирає свій критерій для відбору матеріалу дослідження: це фортепіано у паритеті з народним інструментом; далі – оригінальні композиції митців *нової генерації*; при цьому всі вони поєднані поетичними програмними назвами: «Верблюжий дзвін Шовкового шляху» Нін Юна, «Віддалені дзвони» Фан Кок Цзюна (дуети жуаня з фортепіано), «Одяг хмар» Чжоу Юйго (дует фортепіано з ґучженем), «Ель Кондор Паса» Ван Даньхунь (дует дізі з фортепіано) та інші.

На цій достатньо потужній за кількістю та якістю музичній «платформі» авторкою вперше в соціокультурному ареалі «Схід – Захід» вказано на оригінальну жанрову сферу дуетів традиційних (струнних, молоточкових, духових) інструментів з фортепіано як *окремої предметної сфери* музикознавства, яка репрезентує ціннісні пріоритети китайських композиторів межі XX–XXI століть. Звичайно, що розповсюдженню дуету традиційного інструменту з фортепіано в Китаї посприяла популяризація європейського інструменту в країні на межі XIX та XX століть.

Щодо структури наукової концепції та її викладу, слід вказати, що вона обумовлена вибором матеріалу і за вимогами МОН України містить чіткі критерії актуалізації музикознавчого аналізу в композиторській (за вибором традиційного інструменту – струнно-щипкового, молоточкового, ударного) та виконавській площині (конкретними інтерпретаторами обраних творів).

Так, Розділ 1 за змістом є історіографічним та методологічним. Другий та третій розрізняються матеріалом і специфікою звучання дуетного музикування.

Авторка розглядає і вирізняє різні аспекти когнітивного аналізу композиторсько-виконавської взаємодії в обраному жанровому полі, а саме:

- органологічні та репертуарні складові дуету фортепіано та традиційних народних інструментів Китаю;
- особливості програмних заголовків (краще) творів для дуетів китайських традиційних інструментів з фортепіано;
- образ «дзвонів» в ансамблях за участю фортепіано й жуаня;
- композиційні та виконавські риси творів;
- жанрово-мультикультурну взаємодію в дуетах «дізі – фортепіано»;
- специфіку дуетів для дізі та фортепіано в творчості композиторів-виконавців.

Окрему увагу в концепції авторки приділено виявленню ролі програмності для розуміння жанрово-стильової семантики творів для фортепіано в дуеті з традиційними інструментами. Звідси й інтерес дослідниці до визначення особливості їх виконавської інтерпретації китайськими музикантами – носіїв *автентичної* культури музикування, в якій накопичуються інтегративні процесі «зустрічного руху» до академічних жанрів (і, відповідно, вимог до виконання).

Цей, на перший погляд, зрозумілий підхід до проблемного аналізу творів, позначених взаємодією двох різних системних координат «композитор і фольклор», на думку опонента, спонукає до роздумів про природу музичного мислення як такого. І якщо для українця ця проблема давно з'ясована з нахилом в парадигму *фольклоризму* (визнання первісності народної музики як першоджерела натхнення і ментальної сродності з національним корінням), для європейця – в бік структурної поетики та технології композиції, то китайські музиканти в **обраному жанрі** *дуету різнотембрових інструментів* (що важливо саме для даного контексту) перебувають на етапі постромантичного програмного мислення з елементами імпресіонізму та символізму (тобто йдуть на 50-60 років із «запізненням» у порівнянні з українськими народними інструментами, які пройшли відповідну академізації від початку 50-х років XX століття) і на 150 років – від появи європейської романтичної програмної

мініатюри. І тут опонент пов'язує ці дві проблеми – в площині історико-культурного паралелізму – не з метою некоректного зіставлення соціокультурних чинників різних музичних культур, а навпаки: для виявлення іманентно-музичної спорідненості (навіть тотожності в певному смислі) з надметою усвідомлення самоідентифікації власної вітчизняної культури серед інших. І тому вважаю означені процеси обопільними, а проблемне поле дискусії правомірним.

Перший блок присвячений *проблемі програмності як методу композиції*: як **він корелюється в наукових вченнях з семіотичною природою музичної мови** загалом, безвідносно є програмна назва твору чи ні.

Справа в тому, що музичні засоби володіють своєю семантикою (в галузі лада, ритміки, мелосу, навіть фактури й тембру) і в певному сенсі є самодостатніми в царині композиторського задуму та його реалізації. В той час як поетичні назви лише спрямовують думку слухача в процесі сприймання звукових образів. Тож володіючи досвідом академізації українських народних інструментів, в який теж входить спостереження про роль програмної музики в творах для баяну, домри, цимбалів, бандури, мені не зовсім зрозумілим термін академізації китайських автентичних інструментів (курсив мій – Л.Ш.). в контексті такої думки дисертантки: «популярність цих творів обумовлена роллю традиційних інструментів у китайській культурі та процесом їхньої академізації, *що триває й досі*» (с. 4 дис.).

А ось у Висновках стверджується дещо інше про той самий феномен академізації, «що відбулась *зовсім недавно* у китайській художній культурі» (с.177). Отже, другий проблемний блок, що потребує серйозного обговорення, привязаний до історично обумовленої академізації народних інструментів Китаю, знайомий українським музикознавцям. Тож у опонента виникає сумнів: яким чином можлива академізація традиційних інструментів впродовж такого великого історичного відтинку? Бо, очевидно, що високовартісні твори (про які йдеться у дисертації Лю Сяосі) своєю появою означують межі цього процесу – етапи, що власне становлять якісні відмінності між аматорським та професійним музикуванням! Ясна річ, це питання потребує подальшого

вивчення в історичній площині. Якщо воно **вже** вирішено в китайському музикознавстві, то хотілося б, щоб дисертантка у своїй відповіді поєднала ці дві проблемні площини: становлення інструменту (-ів) та уподобання програмності як метод пояснення змісту авторського задуму для широкого загалу слухачів (демократизації «високих» жанрів).

Чи є ознаки схильності композиторів Китаю до творення в жанрі камерного ансамблю іманентно-музичної семантики, мовно-стильового мислення, відповідних до жанрово-стильових законів мислення, замість позамузичних підказок програмного типу?

Програмність в традиційній науці пояснюють впливами на композитора позамузичних факторів, якими є поетичні метафори та алегорії, живопис, тощо. Автор поділяє ідею Джеймса Гепокоскі про герменевтичність програмної та репрезентативної музики.

Висновки дисертації відрізняються структурованістю, високим рівнем узагальнення. В них легко прочитуються відповіді на поставлені питання. Деякі з визначень за змістом є апріорними. Наприклад, «дуети характеризуються схожими жанрово-інваріантними властивостями та структурними параметрами. Жанровими характеристиками інструментальних дуетів визначені такі властивості, як обмеженість камерним простором, лаконічність висловлювання, інтимність змісту, відносна рівноправність функцій учасників» (с.179). Йдеться про напрацьовану жанрову модель та типові хромотипічні ознаки камерного жанру. (Якби вони були «порушені» авторами музики, то мали б наслідки трансформації цієї моделі. Або її оновлення, про що йдеться в аналітичному есе, присвяченому твору, що існує у двох версіях – Рапсодії Ван Даньхуна, «коли є камерна та оркестрова версії, особливо помітними стають лінії перетину між великими концертними жанрами і камерно-інструментальною музикою, що сполучають риси європейського постмодерну й американського мінімалізму з елементами китайської традиційної культури, – пише Лю Сяосі. Цікаво, що дослідниця з КНР розчула у тембрових модифікаціях звучання янциня алюзію на українську фоносферу, що «наближається<…> і до арфи, і до

цимбалів, і до балалайки (cis!), кожного разу постаючи у новій тембровій якості» (с. 108).

Засвідчуємо, що теперішній етап дуетного жанру за участі фортепіано традиційних інструментів залишається стабільним, а отже, умовно класичним (якщо під цим терміном розуміти розквіт і стабільність).

У Висновках, які чітко структуровані за алгоритмом наукових завдань, по-перше, уточнюється дефініція камерний дует фортепіано з різнотембровими інструментами; по-друге, аналітичні спостереження отримують необхідні остаточні судження, на основі яких можна стверджувати, що авторка досягла поставленої в межах своєї праці мети.

Питання: *Чи доводилося Вам мати справу з інструментальними творами не-програмного спрямування?*[1] *І якщо так, то ж як в цьому випадку музиканту відкривається розуміння її сенсів? З цього походить фундаментальне питання інтерпретології: в якій мірі музикант є герменевтом?*

2. У продовження усного питання опонентові цікава думка китайського дослідника: як *треба розрізняти програмність* (що пояснюється впливами на композитора позамузичних факторів, якими є поетичні метафори та алегорії) *й іманентно-музичні символи, обумовлені іманентно-музичною логікою мислення* (лад, ритм, мелос)?

3. Стосовно академізації народних інструментів, про яку вказано, що вона й досі йде (майже 100 років). А яким чином Ви позначаєте завершення аматорського етапу і переростання статусу інструменту в академічний? Чи це питання розв'язано у китайській органологічній науці?

Текст дисертації Лю Сяосі оформлений стилістично і технічно якісно: є лише поодинокі похибки: на с. 54 ім'я Жан містить зайву букву h (Jehan Vaillant). Це вказує на вірогідність швидкої публікації в жанрі монографії, яка збагатить китайське музикознавство актуальною концепцією на матеріалі вітчизняного виконавства.

[1] Так, на с. 48 є наступні вказівки – посилання на твори: Ван Цзямінь 5 рапсодій для ерху та фортепіано.

Публікації за темою дисертації відповідають її змісту, структурним назвам і паспорту спеціалізації 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»).

Моментів запозичення чи плагіату в тексті дисертації Лю Сяосі не виявлено.

На основі вищезазначеного можна стверджувати, що дисертація **«Музика китайських композиторів для дуетів традиційних інструментів з фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти»** є самостійною, завершеною науковою працею з оригінальною темою і доведеною системою науково-теоретичних та практичних результатів, які завдяки правильно обраній методології та отриманим аналітичним висновкам дозволяють встановити відповідність дисертації всім встановленим 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), та вимогам, передбаченим «Порядком присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженим Постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44, та наказом Міністерства освіти і науки України № 40 від 12.01.2017 р. «Про затвердження Вимог до оформлення дисертації».

Авторка дисертації **Лю Сяосі** гідна присудження ступеня доктора філософії з галузі знань 02 «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Завідувачка кафедри інтерпретології
та аналізу музики Харківського
національного університету мистецтв
імені І.П.Котляревського, доктор
мистецтвознавства, професор Л.В.ШАПОВАЛОВА