ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **Чень Юньцзя**
«Симфонізм у творчості китайських композиторів другої половини XX століття: національний та глобальний контекст»
на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво».

Головна думка, можна навіть сказати – генеральна ідея, дисертації Чень Юньцзя, остаточно сформульована в останніх рядках дослідження (за допомоги цитування слід іншого дослідника, але достатньо авторизовано), звучить сьогодні напрочуд актуально – «ретельно досліджувати європейську музику, вивчити стародавню китайську музику і способи її перетворення з тим, щоб і Китай, і Захід сприяли взаємному збагаченню культур», задля цього розробити способи «вивчення китайської та західної музики в нерозривній єдності» (див. с. 176-177 дис.).

Дана вихідна (й підсумкова) позиція Чень Юньцзя обумовлює широку діалогічність дисертаційного дискурсу, наскрізний паралелізм оцінок, починаючи з вибудовування національного та глобального контекстів розгляду китайського симфонічного композиторського методу і завершуючи порівняльними характеристиками професійних симфонічних оркестрів і оркестрів народних інструментів, своєрідності їх складів та виконавських інтерпретацій.

Найбільш значущим для теоретичної концепції роботи постає розкриття взаємодії китайської композиторської поетики з жанровими прецедентами європейської традиції, причому вивчення китайського симфонічного досвіду дозволяє репрезентувати, відновлювати головні «жанрові віхи» на шляху європейських майстрів, підтверджуючи тим самим його певну історичну взірцевість. Недарма Чень Юньцзя підкреслює важливість формування саме

«відчуття європейського симфонізму»[1]; водночас вказується на зовсім інший часовий регламент, історичний темпоритм становлення китайської симфонічної творчості, як і взагалі китайського академічного музичного мистецтва, котре знаходить свої необхідні професійні засади лише у XX столітті[2], але за стислий період проходить усі необхідні стильові фази розвитку та засвоює усі головні жанрові чинники, втім, не забуваючи про їх національну специфікацію.

Окремим аспектом розкриття творчої взаємодії китайської та світової традицій в музиці виявляється обговорення *західних* впливів, що провокує підсилення проблеми культурного діалогу Сходу та Заходу, котра завжди заявляє про себе у дослідженнях китайської культури, китайського мистецтва. Причому сьогодні китайські дослідники вже більше орієнтовані на оцінку зворотного впливу східного азійського мистецтва на культурну свідомість західних європейських (і не лише) країн[3], підкреслюючи перевагу факторів інкультурації над акультураційними явищами – стосовно власного національного досвіду.

Дійсно, сьогодні китайська культурна експансія помітна по всьому світу, є одним з суттєвих чинників глобалізації та мовної переакцентуації світової свідомості; досить помітним є і музично-мистецький вплив китайських майстрів, котрі навчаються й часто живуть у західних країнах, однак зберігають й розвивають національні ментальні пріоритети, власні історичні художні традиції, збагачуючи залученням до них світову творчу спільноту.

---

[1] Завдяки інтенсивному освоєнню китайськими музикантами європейського та світового музичного досвіду, інтенсивній взаємодії між китайськими традиціями, європейськими та світовими музичними новаціями поступово, впродовж десятиліть, виховувалася слухова практика китайської музичної аудиторії, та, відповідно, формувалося специфічне «відчуття європейського симфонізму» (с. 60).

[2] Так, відзначається, що «спеціалізовані заклади європейського зразка, націлені на концертування певного типу і уніфіковану музичну теорію, в Китаї з'являться тільки в XX столітті» (с. 49).

[3] Зокрема, зауважується, що проблема діалогу Сходу та Заходу сьогодні розвивається у напрямі вивчення «культури Сходу і її впливу на культуру Заходу» (с. 29).

Активність та жива затребуваність китайського діалогу зі світом відчутна і в українському музикознавчому середовищі – показово, що Чень Юньцзя більшою мірою спирається на дисертаційні праці китайських дослідників останніх десятиліть, щоб вибудувати власну наукову концепцію «китайського симфонізму» (використаний у дослідженні досвід європейських, зокрема українських, музикознавців більшою мірою слугує виробленню узагальненої теоретичної моделі роботи). Дана дефініція впевнено перероджується з умовно-метафоричного поняття у самостійну жанрово-стильову категорію, що охоплює авторську композиційну, виконавську інтерпретативну та організаційно-інституціональну, освітню та художньо-комунікативні галузі, дозволяє доводити принципову єдність цих складових (чинників) у розвитку професійної музичної творчості, також *розкривати призначення жанрової форми – жанрового мислення* – в музиці як провідника культурних смислів, відповідно – *логіко-семантичної основи музичного мислення*, у цілому.

Напевне ця остання дискурсивна тенденція найбільше визначає *наукову новизну* дослідження Чень Юньцзя, веде до постановки й вирішення центрального питання про наявність та провідні риси *китайського симфонізму, китайської симфонічної мови, китайського симфонічного мислення.*

Зауважимо, що вже самої постановки цього розгорнутого запитання, обгрунтування його важливості, було б достатньо для забезпечення актуальності та новизни дисертації. Але авторка не задовольняється лише постановкою або частковим вирішенням проблеми, намагається надати якомога ширший матеріал, створити *достатню* історіографічну та фактологічну базу для її вирішення.

Відразу відзначимо, що у вивченні особливостей музичної мови, як приналежності китайської національної традиції, суттєвий наголос робиться на специфіці нотації, музичної писемності, котра має ієрогліфічне коріння та принципово відмінна від типово європейського способу побудови письмового

музичного тексту призначення. Дисертантка підкреслює, що «необхідність …розгляду системи китайської традиційної музичної нотації спричинена, насамперед, досить специфічним, незвичним для європейського музичного «ока», нотно-музичним матеріалом дослідження» (с. 94 дис.), стверджуючи, що «музична писемність Китаю представляє собою певну систему типів нотацій, що відображають особливості перш за все релігійного мислення, котра проявляється на багатьох рівнях, проте об'єднана відповідною тематикою. Їх специфіка визначається континуальністю, котра властива музичному мисленню релігійно-міфологічного типу…» (с. 93).

Зокрема, «використовувалося також більше двохсот символів, які представляли способи графічного відображення тривалості звуків, *vibrato*, *glissando*, зміни темпу і т. д.»; «ієрогліфи табулатури для гуциня наділяються різноманітними властивостями образної виразності, багатозначності та метафоричності, що дає підставу говорити про прояв у ієрогліфах цзянь-цзи-пу властивостей символізму» (див. с. 88-89 дис.).

Важливим дослідницьким кроком є виокремлення типу *аналітичної нотації*, котра, на думку Чень Юньцзя, представляє собою «інструмент теоретичної рефлексії над законами музичного мислення» (с. 93)[4], може проявлятися у різних знакових формах, передбачає компаративне вивчення на межі різних східно-азійських музичних практик, взагалі *може послужити предметом окремого масштабного дослідження* (цікаві приклади нотації, наведені у Додатках, підтверджують дану думку).

Головна узагальнююча дефініція, що стосується явища симфонізму, є поняттєво роздвоєною, оскільки пропонує визначати *симфонізм мислення китайських композиторів* та *симфонізм як важливий чинник мислення;* обидві

---

[4] При цьому авторка наголошує, що «найширшого застосування аналітичні нотації знайшли в традиції, пов'язаній з ритуалом, оскільки їхні нотаційні символи несли значення, що далеко виходять за рамки іманентно музичних. Виражені континуальні властивості дозволили синтетичним нотаційним системам отримати найповніше поширення в музиці усно-писемної традиції і зберегти свою значимість донині» (с. 94). Окремого вивчення отримує нотація цзянь-пу (jianpu), якою зроблено переклад низки увертюр

іпостасі симфонічного когнітому (термін К. Анохіна) пов'язані з жанром симфонічної програмної увертюри, у якому дослідниця вбачає переконливі докази «зародження самостійної моделі (жанру – О. С.) на засадах європейських норм і авторського переосмислення національних елементів» (с. 19), також знаходить парадигматичне явище, «що об'єднує творчі пошуки багатьох сучасних китайських композиторів, обумовлюючи багатовекторність стильової направленості, тематичної складової, стилістичних аспектів, новаторський підхід до класичних китайських традицій та естетико-філософської думки і вчень мислителів Стародавнього Китаю, багатовікових традицій виконавства на народних китайських інструментах» (див. с. 9; с. 176).

Загалом, виходячи з формулювання мети дослідження, Чень Юньцзя намагається обгрунтувати значення симфонічного жанру як носія методу композиторського мислення, котрий тісно пов'язаний з умовами виконавсько-інтерпретативної оркестрової практики. Тому характеристика оркестрових складів та ролі в них традиційних інструментів, як професійного європейського, так і народного китайського походження, стає предметно-фактичним осередком дисертації, дозволяє залучати імена видатних композиторів, диригентів, організаторів тощо.

У першому розділі дисертації справедливо зауважується, що розвиток китайського симфонізму невід'ємний від розвитку суспільного життя, суттєвою складовою якого є *діяльність оркестрів, як народних, так і симфонічних*, причому між ними виникають тісні репертуарні взаємини та практично-творчі обміни – і саме тому, що «музика не може бути вільною від сучасного становища в країні, не може позбутися своєї національної специфіки» (с. 55).

Вказуючи на те, що у сучасному Китаї симфонічні оркестри поділяються на два типи виконавських колективів (бюджетні організації та незалежні виробничі об'єднання) (див. с. 56), Чень Юньцзя послідовно характеризує умови виникнення та професійні якості основних симфонічних оркестрів (див. с. 57–79), серед яких Шанхайський і Харбінський симфонічні оркестри,

оркестр радіо і телебачення, Філармонійний оркестр Гонконгу. Гуанчжоузький, Пекінський, Шеньчженьський оркестри, Гонконгський молодіжний симфонічний оркестр і деякі інші. Номінативну характеристику отримують і колективи народних оркестрів – оркестрів китайських народних інструментів. (Усього у роботі охарактеризовані 23 оркестрові колективи, з них 18 – європейського взірця симфонічні оркестри, 5 – оркестри китайських народних інструментів – с. 81). Виникає розгалужена галерея імен, що демонструє значну поширеність в Китаї оркестрового мистецтва, на основі якого формується власна національна симфонічна школа.

Залучення праць провідних сучасних українських музикознавців дозволяє уточнювати поняття «музична драматургія», «музична форма» та «музична композиція», як актуалізовані у симфонічній жанровій галузі китайськими майстрами (див. с. 100 та інші); виокремлюється, як найбільш показовий для «китайського методу» та для становлення симфонічної творчості, принцип поемної програмності.

Варто зазначити, що і для європейської композиторської поетики одночастинна, але досить об'ємна, композиція мала принципове генеративне значення, супроводжувала типізацію симфонічних програмних ідей. Ймовірно це послужило приводом для активного використання китайськими композиторам алюзивного прийому, як засобу діалогу з європейськими авторами, що сприймаються як «музичні однодумці».

Так, в увертюрі «Рух вітру» для симфонічного і воєнного оркестрів Го Веньцзіня, що характеризується дисертанткою як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри, риси програмного симфонізму виявляються не лише у програмній назві (символіка образу вітру, яку в китайській міфології пов'язують із Богом вітру Фей Лянь) та принципах тематичної розробки – мотивного розвитку, «у наявності об'єднувальних чинників та тематичної репризності у розділах сонатного *allegro»;* для формування музичного матеріалу *«*...особливого значення набувають стильові алюзії з творчістю Дж. Вільямса, Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, М. Равеля,

К. Орфа, М. Глінки, М. А. Римського-Корсакова як уособлення діалогу культур: європейської з азіатською» (с. 151).

Пріоритетність програмних чинників у змісті та формі симфонічних творів розкривається завдяки вибору матеріалу роботу, особливо у третьому, аналітичному, розділі дисертації, що поглиблює та підтверджує основні теоретичні положення другого розділу, присвяченого обгрунтуванню комунікативних жанрових засад і програмних образних позицій китайських композиторів у відкритому історичному полі міжкультурного діалогу.

Саме матеріал цього центрального, другого, розділу дозволяє конкретизувати передумови та цілі використання досвіду європейських жанрів і форм у формуванні національно орієнтованого симфонічного методу, поєднати цей акультураційний аспект з вивченням особливостей китайського музичного партитурного письма (типів нотації), прикладами якого виступають «партитурні видання увертюр, як самостійних творів, так і складових симфонічних циклів (авторства Лю Тешаня і Мао Юаня, Лі Хуаньчжі, Чжен Лу і Ма Хонг'є, Ши Ваньчуня, Го Веньцзіна, Цигана Ченя)»[5].

У третьому розділі роботи продовжує діяти порівняльний принцип, що був окреслений у попередніх характеристиках двох типів оркестрів (симфонічного за європейським зразком та народно-інструментального китайського), але вже з заглибленням до мовних властивостей музичного тексту, включаючи тембральні якості інструментальних складів та прийоми оркестрової гри (див. с. 120 і далі). Предметом компаративного вивчення постають і способи нотації та диригентські інтерпретації (в узагальненій характеристиці).

---

[5] впроваджено до наукового обігу три твори жанру програмної симфонічної увертюри *(«Танець народу Яо» Лю Тешаня–Мао Юаня (1950–1951), «Блага звістка з Пекіну до села» Чжен Лу–Ма Хонг'є (1976), «П'яти стихій» ("Wu Xing", "Les Cinq Éléments") для симфонічного оркестру Цигана Ченя (1999*) і три увертюри (*Увертюра «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі (1955–1956), Увертюра «Свято» Ши Ваньчуня (1960–1976), Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіня (1997*).

Аналітичний матеріал третього розділу дослідження дозволяє також виявляти особливості симфонічного методу у творчості китайських композиторів 1990-х років, зокрема у творі Цигана Ченя «П'ять стихій» для симфонічного оркестру. Значущість цього твору розкривається через його особливе програмне прямування: композитор звертається до вчення «Тайцзи» (що визначається як «Велика Межа», «нескінченно високий, всесвітній». «центр космосу», «сучасною мовою "Тайцзи" – це "Річ, яка існує в гармонійному русі"» (с. 154), очевидно прагнучи трансцендентного виміру музичної образності, також, як зазначає дисертантка, успадковуючи ідею Олів'є Мессіана про «ідеальне злиття східної філософської емоції та західної музичної виразності»[6].

Чень Юньцзя досить деталізовано характеризує «партитурну систему» цього твору, що написаний для вражаючого за об'ємом оркестру[7], включає п'ять частин – відповідно до п'яти природних стихій, може тлумачитись як прояв стильового напряму «китайського авангарду» (В. Холопова), потребує дійсно «високої межі» виконавської майстерності (оскільки містить, за словами авторки, «скарбницю виразних прийомів гри та зразок найсучаснішої музичної нотації з авторськими поясненнями правил виконання того чи іншого прийому», див. с. 165-166).

Текстологічна компаративна частина дослідження включає зіставлення різних диригентських версій окремих творів, зумовлених відмінностями оркестрових складів європейського симфонічного оркестру та оркестру

---

[6] Твір «П'ять стихій» для симфонічного оркестру Цигана Ченя акумулює в собі жанрові риси програмного симфонізму (циклічність, методи розробки і поліфонічний тип розвитку у достатньо невеликому форматі, звукозображальність і характерні методи в оркеструванні, звернення до тембрів китайських народних інструментів, поемності, концертності, стильові алюзії до епохи бароко через звернення до риторичних фігур, вільне використання сучасних композиторських технік (фактурно-обмежена контрольована алеаторика) і розмиття поняття «тональність» і «теорія функцій» у звичній класично-романтичній системі (с. 165).

[7] великий симфонічний оркестр із потрійним складом дерев'яних духових інструментів, розширеною групою ударних, що поділяється композитором на 4 підгрупи (кожна з яких має свій нотоносець і виконується лише одним музикантом), арфою, фортепіано та челестою.

китайських народних інструментів (наприклад, симфонічної увертюри «Блага звістка з Пекіну до села» диригентом Чень Сяяном), відкриваючи, таким чином новий інтерпретативний аспект еволюції симфонічного методу у руслі китайської творчості. Алюзивна інтертекстуальна сторона цього методу, як вже зазначалось, підтверджується твором Го Веньцзіна «Рух вітру» (для симфонічного і великого військового оркестрів), у якому виникають образні паралелі з фіналом Дев'ятої симфонії Л. Бетховена та стилістично-ігрові з «Болеро» М. Равеля (с. 169).

Відтак Чень Юньцзя вдається охопити явище симфонізму у китайській творчості у гранично широкому обсязі, з урахуванням усіх його специфічних конститутивних рис, водночас підтвердити приналежність симфонічної творчості, симфонічного мислення до високого рівня професіоналізації музичної діяльності, що потребує задіяння академічних чинників, консолідації усіх головних складових музичної майстерності. Симфонічна музика китайських композиторів, художньо-комунікативна практика китайських симфонічних оркестрів дійсно постають важливими осередками китайської культури у її цілому, з її міфо-релігійними витоками та сучасними трансгресивними тенденціями.

Однак деякі аспекти дослідження бажано дещо уточнити або доповнити.

Перше. Вивчаючи принципи китайської ієрогліфічної нотації, намагаючись розкрити її кількісні та якісні відмінності – і навіть переваги щодо кодування змісту, Чень Юньцзя зауважує, що «символ є найважливішим структурним мовним елементом культур, яким властиве музичне мислення міфологічного типу», а однією з найважливіших функцій традиційної нотної графіки є сугестивна функція, яка полягає в можливості «навіювати виконавцю певне коло образів і систему уявлень, пов'язаних із найважливішими релігійно-міфологічними системами» (див. с. 89). На жаль, у Висновках дослідження не уточнюється, якою мірою традиційна китайська нотація вливає на розвиток жанрового типу програмної симфонічної увертюри, а також – які саме способи символізації стають найбільш

показовими для композиційно-драматургічної організації творів китайських композиторів у цьому жанрі.

Друге. Наприкінці роботи, Чень Юньцзя надає оглядової характеристики стильовим тяжінням китайської симфонічної творчості («стильовій специфіці оркестрового репертуару… в діяльності видатних представників китайського музичного мистецтва середини XX століття…»), перелічуючи близько семи стильових напрямів та низку композиторських технік, але власної стильової дефініції симфонічна творчість китайських майстрів так і не отримує. Звісно. створення стильових номінацій завжди особливо зобов'язує, але вже є певний прецедент щодо цього, між іншим, напрочуд полегшуючий завдання стильового найменування. Відомо, що за теоретичною ініціативою професора Шанхайської консерваторії Олександра Черепніна ще в 1934 році було запроваджене поняття «китайський стиль», народжене задля проведення конкурсу на створення фортепіанних творів в «китайському національному стилі». Сьогодні це поняття, китайський стиль, стало майже загальним термінологічним місцем у дослідженнях фортепіанної та камерно-вокальної музики, а значення терміну розширилось до меж специфічного способу художнього мислення (не лише етнонаціонального походження), незалежного від того, у якому творі та яким автором він адаптований й втілений.

На сьогодні можна констатувати наявність вузького та широкого розуміння поняття китайського стилю: у першому значенні – як втілення стилістики та образного змісту фольклорних жанрів; в іншому – як відображення національного начала у його ідеаційній відверненості та різноманітному мовному упредметненні у творчості китайських композиторів та виконавців[8].

Було б цікаво дізнатися, чи вважає дисертантка можливим застосувати дану стильову дефініцію до сучасного напряму розвитку китайської

---

[8] Див., наприклад: Чжу Іюй. Інтерпретативно-стильові парадигми творчості сучасних піаністів: системно-функціональний підхід. Дис. … докт. філос. Одеса, 2025.

симфонічної музики, з відповідними змістовими поглибленнями та розширеннями?

Третє. У зв'язку з попереднім, стильовим та стилістичним, пошуком національної своєрідності, виникає потреба більш поглибленого визначення поняття музичної мови – в узагальненому теоретичному плані та стосовно явища симфонізму у творчості китайських майстрів. Зокрема, інтригуючим, але не роз'ясненим, залишається зауваження про «греко-латинський вимір сучасної академічної музичної традиції (який є актуальним і до сьогодення)» – на с. 18 дисертації: що саме малось на увазі та як це впливає на *мовні засади* музичної творчості; які принципи формування музично-мовних засобів є найбільш симптоматичним для китайсько творчості і у чому вони є радикально відмінними від греко-латинських?

На завершення – два досить маргінальних запитання.

Перше. Дисертантка вказує на використання феноменологічного методу як провідного у вивченні жанру симфонічної увертюри. Хотілося б уточнити, як розуміється музикознавча сторона цього методу та як він сприяє дослідницькому підходу до явища симфонізму.

Друге. У дослідженні лише один раз, як запрошений диригент Шеньчженьського оркестру, згадується Тан Дун, який є, без сумніву, найбільш видатною постаттю, уособленням успішного діалогу західної та східної культур, «китайсько-американським» композитором – новатором і т. д. Симфонічна творчість Тан Дуна, здається, увібрала до себе усі можливі жанрові інгредієнти, особливо його концепція органічної музики, втілена в «Трилогії води, папера та землі», програмна композиція «Ню Шу» (Таємні пісні жінок), д. і. Чим пояснюється відсутність, хоча б побіжних, звернень до творчості Тан Дуна, котрий, безумовно, є визначним сучасним китайським симфоністом – провідником суто «китайського» типу музичного мислення?

(Маленьке технічне зауваження, оскільки воно торкається термінології – написання у першому розділі «музичні ієрографічні нотації», див. сс. 27, 79, замість «ієрогліфічні»).

Наведені розмисли ніяким чином не заважають цілісному високо позитивному враженню від дослідження Чень Юньцзя, яке виявляє панорамне історичне бачення та надає систематизованого теоретичного моделювання китайської симфонічної творчості, принципи якої сфокусовані у жанровій формі програмної увертюри.

У дисертації відкривається значний інтерпретологічний потенціал вивчення симфонічної культури Китаю на основі порівняльних характеристик типів оркестрів та, відповідно, музично-виконавських практик, також суттєво оновлюється уявлення про сучасну жанрово-стильову систему симфонічної музики, що дедалі більше набуває глобалізованого характеру і значення, внаслідок чого сьогодні в іншій якості може сприйматись і специфічне симфонічне музичне мислення.

Дисертація Чень Юньцзя є актуальним музикознавчим дослідженням, котре надає нового рівня історії та теорії симфонізму, відкриває також нові перспективи вивчення діалогу світових культур, здійснюваного музичним шляхом. Тема дослідження, без сумніву, має великі перспективи і для китайських, і для українських науковців. Жодних порушень академічної доброчесності в ньому не виявлено.

Насичена історичними та теоретичними категоріями, відзначена новизною дискурсивних побудов, дисертація Чень Юньцзя відповідає тим вимогам, що висуваються до досліджень на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у галузі музичного мистецтва. Текст дисертації, зміст і обсяг опублікованих за темою роботи статей (у яких добре відображені головні ідеї дослідження), також здійснені апробації змісту дослідження вповні відповідають вимогам МОН України. Таким чином, авторка дослідження заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії музики
та музичної етнографії,
проректор з наукової роботи
ОНМА імені А. В. Нежданової **О.І. Самойленко**

ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ А.В. НЕЖДАНОВОЇ
ЗКПОУ 02214254