

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію

Чжу Лін

«ЄВРОПЕЙСЬКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА В СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: КРОСКУЛЬТУРНІ ВЗАЄМОДІЇ», представлену на здобуття ступеня доктора філософії спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»)

Останнім часом камерно-вокальна творчість як сфера досліджень сучасної музичної культури набуває обертів, випереджаючи інші популярні зацікавлення музикознавців та виконавців. Назву для прикладу джерела найновітнього часу: статті та дисертацію Анни Хуторської «Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)» (Харків, 2009), дисертацію Лариси Деркач «Стильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики» (Харків, 2012), розвідку О. Філатової «Методичні аспекти виконавського аналізу камерно-вокальної музики» (Луганськ, 2010); дисертацію китайської аспірантки ОДМА імені А.Нежданової Лю Юйтен «Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від ХІХ до ХХ століття» (2018) та інші.

Китайські автори – не виключення¹, про що свідчить уважний аналіз Списку використаних джерел представленої дисертації. Але є принципова відмінність у цьому тематично-концептуальному розвої наукової думки: від класичних праць про «слово і музику» дослідників «радянської доби» О. Оголевця, Б. Яворського, Ю.Малишева – до молодшої генерації нашого часу, до якої відноситься дисертантка та її науковий керівник!

Якщо у музикознавстві минулого століття акцентувалась специфіка композиторської творчості (через концептуалізацію поетичного слова та його

¹ **Ден Кайюань** «Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980-90-х років» (Харків, 2017); **Лю Юйтен** «Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від ХІХ до ХХ століття» (Одеса, 2018); **Хань Кай** «Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний аспекти», ХНУМ імені І.П.Котляревського. (Суми, 2017); **Лі Цин** «Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом» (Київ, 2018); **Фен Лей** «Становлення та розвиток камерного вокального мистецтва в Китаї (20—40 роки ХХ ст.)», Мінськ, 2009.

відтворення в музиці)², то проблематика камерно-вокальної музики у рецензованій дисертації Чжу Лін охоплює широкий спектр предметностей інтерпретативної науки, з акцентуацією на **творчому процесі співаків**:

- феноменологія імен — носіїв виконавських шкіл та традицій (китайських, європейських, американських), маловідомих в українському музикознавстві;
- аналіз *європейської складової репертуару* як важливого чинника академізації китайського камерно-вокального мистецтва в Китаї;
- характеристики виконавського стилю китайських співаків та спроба їх типологізації;
- порівняння інтерпретацій творів камерно-вокального жанру китайськими та європейськими виконавцями на предмет їх ментально-психологічних і стильових відмінностей.

Тим самим увага концентрується на різних структурних рівнях процесу взаємодії китайського виконавства з іншонаціональними культурами як способом їх спілкування в історичному поступу «відцентрованості – доцентровості». Разом з тим, авторка справедливо наполягає на інтегруючій функції, яку відіграє в її дослідженні концепт *«кроскультурна взаємодія»*. Він міститься у формулюванні мети дослідження, упереджуючи передбачуваний висновок: «вивчення сучасних китайських інтерпретацій європейської музики, історіографії і аналітики процесів, чинників й тенденцій розвитку камерно-вокального мистецтва Китаю свідчить про успішне поступове зростання рівня вітчизняної камерно-вокальної культури у XXI столітті в цілому. Це пов'язано насамперед з: адаптацією та якісною трансформацією традицій західного вокального мистецтва у виконавській практиці провідних китайських співаків; зміцненням національних шкіл та використанням європейського досвіду у сфері вищої музичної освіти;» (сс. 194-195). Таким чином, **актуальність теми** для опонента є очевидною з огляду на:

1) усталений досвід висвітлення теорії та історії камерного вокального виконавства – панорамність «наукової картини» з обраної проблематики;

² Цю тенденцію в китайському музикознавстві презентує Ван Шижан у дослідженні «Жанри камерно-вокальної лірики європейського типу в китайській музиці 1920–1940 рр.» (2015).

2) наявність оригінального матеріалу та авторської точки зору на поставлену проблему;

3) відповідність новітнім методологічним критеріям наукового мислення та установкам на моделювання жанрово-стильових процесів у музичному мистецтві Китаю як паралельних до європейських парадигм, які припускають можливі порівняння.

Новизну отриманих результатів рецензованого дослідження складають положення, з'ясовані внаслідок вирішення чітко поставлених завдань. Зокрема, у дисертації Чжу Лін камерно-вокальне виконавство сучасного Китаю постало як цілісне явище в дзеркалі персоналій виконавців, чия творчість ґрунтується на взаємодії національних та іншокультурних чинників. До українського музикознавчого обігу введено низку маловідомих камерно-вокальних творів світової класики цього жанру (романси Дж. Верді, С. Барбера та Д. Лігеті).

Чжу Лін систематизувала інформацію про плеяду талановитих сучасних китайських співаків, які представляють різні напрямки у сфері китайської камерно-вокальної творчості.

Вперше здійснено аналіз китайських інтерпретацій європейської камерно-вокальної музики широкого історико-стильового діапазону (від доби Ренесансу до опусів ХХ століття).

Структурний алгоритм дисертації відбиває логіку мислення авторки, зміст увиразнює великий обсяг нової інформації. Як наслідок, відмічаємо розгортання думки: від постановки проблеми — через її аналітичне обґрунтування та апробацію — до змістовних Висновків, про які слід сказати, що вони є аргументованими і логічно ставлять «крапку» на завершення викладу наукової теми. (Між іншим розкриваючи перспективу на її подальший розвиток, наприклад, – у сфері виконавської творчості чоловічих тембрів-амплуа баритона або тенора).

Відразу зауважу на вартісні критерії дисертації як «наукового твору» (за визначенням доктора мистецтвознавства В.Г.Москаленка), такі, що забезпечують її якість:

- ретельний відбір матеріалу, який в більшій своїй частині по собі є

майже невідомим широкому мистецько-науковому загалу в Україні;

- гарну, збалансовану наукову стилістику. Матеріали усіх трьох розділів читаються з неослабним інтересом, їх виклад просякнутий історизмом, системністю, ясністю і організацією без обтяження псевдонауковими виразами та термінами-симулякрами.

Структура роботи та формулювання її підрозділів не викликало зауважень. Логіка викладу відповідає встановленим МОН України стандартам та пропозиціям до робіт такого рангу.

Розділ 1 «Камерно-вокальне виконавство в контексті музичної культури Китаю» за своїм змістом є історико-культурологічним: тут надані відомості та факти про історичне та сучасне буття камерно-вокальної традиції, що становить теоретико-методологічне підґрунтя для подальшої аналітики та порівняльного аналізу виконавських стилів та репертуарних пріоритетів камерних співаків. Так, Чжу Лін вказує на *initio* свого шляху до когнітивної моделі «кроскультурної взаємодії», яка «спрацьовує» на теренах камерно-вокального мистецтва Китаю.

Спираючись на запозичення дефініції з праці сучасних культурологів Олександра Іванова та Валентини Іванової, авторка обирає шлях специфікації поняття через систематизацію чинників та розробку нового виміру їх усвідомлення. Термін «кроскультурна комунікація» означає «процес взаємодії, взаємозбагачення і взаємопроникнення культур, що передбачає адекватне взаєморозуміння між представниками різних національних культур» [с. 90–91 цитованої статті].

До речі, існують й інші концепти, спорідненні за значенням до обраного шановною Чжу Лін: наприклад, адаптація, славнозвісний «діалог культур», «стильова інтеграція» (Лю Юйтен), або «міжкультурний діалог» (В. Антонюк). Проте в завдання опонента входить місія розуміння «чужої» позиції, перевірка на контраргументи, а не його «деконструкція». Тому в цілому такий підхід до самостійно здійсненої екстраполяції терміна на матеріал сучасної камерно-вокальної творчості співаків з КНР вважаю цілком доречним і об'єктивним як передумова до створення суб'єктивних суджень та їх поширення в якості

наукової платформи подальшого пошуку єдності практики та теорії виконавства.

Поштовхом для аналізу проблеми взаємодії китайських та західних музичних традицій на новому рівні її осмислення (слідом за вченими ХХІ століття) стала монографія «Китай і Захід: музика, представництво та рецепція». В ній зібрано статті авторитетних дослідників з Європи, Азії та Америки, чий матеріал був оголошений на міжнародній конференції у Гонконзі (2009). На позиції визнання синергії розвитку китайської та західної музичної практики стоїть і китайський дослідник Хон-Лунь Ян, який у своїй книзі «Музика, Китай та Захід: музично-теоретична інтродукція» подає цікаві відомості з історії розвитку відносин цих двох музичних культур.

У розвиток такого підходу (точніше, на його підтвердження) Чжу Лін надає серію творчих портретів провідних виконавиць Китаю (Дільбер Юнус, Лян Нін, Лей Сюй, Ліні Гонг, Аманда Ван Ін Лі, Ісюань Хан), які виконані аналітично, з професійними подробицями про інтерпретацію того чи іншого твору. Зворушливою є розповідь про Мейлі Лі, китайського контртенора, який зробив світову кар'єру й довів, що мистецтво не знає національних меж і обмежень! До речі, у такий спосіб залучено один з провідних форматів європейського концертного життя від середини ХХ століття – історично інформованого виконавства, яке теж зазнало глобалізації за довгий час свого існування!

Завдяки оволодінню методикою аналізу виконавської специфіки (в термінології опонента «виконавської поетики») дисертантка демонструє кроскультурну взаємодію не лише в якості настанови на вивчення феноменів музичної культури, але й на рівні наукового моделювання – як прояв універсалізації обміну інформацією. Таким результатом є цілком виправданий і очікуваний, що сприяє позитивному оцінюванню одержаних результатів дисертації Чжу Лін.

Окрему увагу привернув підпункт 1.3 традиційно для панорамного огляду певної жанрової сфери виконавства (в нашому випадку, камерних форм вокальної музики) присвячений висвітленню фестивально-концертної

інфраструктури, усталеної в сучасному Китаї. Конкурсний рух, творчі проекти, підтримані державними настановами, слугують каталізатором творчого процесу, справедливо відзначає дослідниця. У Додатках містяться цікаві матеріали, що візуалізують наукові уявлення про стан розвитку матеріальної інфраструктури, нехай трохи у поверхневий спосіб (тобто не персоналізований, як афіші, фото з концертів; показ реакції публіки, до яких більш чутливі європейці).

Таким чином, панорама висвітлення історичного розвитку камерно-вокального виконавства у Китаї постає засадничим фундаментом, на якому Чжу Лін відпрацювала подальшу аналітику та розв'язання наукових завдань в царині інтерпретології.

Найбільш цікавим для опонента виявився Розділ 3 «Особливості виконання камерно-вокальних творів європейських композиторів китайськими співаками», в якому зацікавлений читач знайде важливі для розуміння кроскультурної взаємодії спостереження над конкретними артефактами співтворчості китайських вокалістів з європейськими парадигмами композиторської творчості та сучасними модераторами концертного життя в сфері камерно-вокального музикування.

Ясна річ, авторка дисертації проявила власні уподобання і зробила новаційні кроки для уведення в науковий обіг маловідомих творів. Таким неочікуваним відкриттям для читача є звернення до європейської класики XIX-XX століть — камерні твори для голосу Дж.Верді, С. Барбера «Despite and Still». Д. Лігеті «Der Sommer» у дзеркалі виконань Ліні Гонг та Крістіане Карг. Ці сторінки є інформативними, уособлюючи інтерес співачки-іноземки до складної в мовно-стильовому (та вербально-поетичному) відношенні музики, яке і в Україні є поки що «terra incognita». Тим самим ця аналітика підкреслила тонкий смак дисертантки, її чуйність до «чужої» музично-мовної ментальності, яку вона навчилася цінити та актуалізувати у своїй науковій діяльності як «свою». Це також засвідчує актуалізацію та універсалізм дії *кроскультурної* (однак вже не обираємо термін «взаємодія», як тавтологічний) *співучасті*, що характеризує паритет китайських співаків на світовій

виконавській сцені, поруч з європейськими.

Авторка виступає адептом такої наукової картини сучасного «кроскультурного світу», яка захищає глобалізацію і вбачає у її ході майже залог на спасіння людства від загибелі. Однак вкажу й на наявність у тексті дисертації досить гострої (мабуть що об'єктивної) критики. Наприклад: на с. 190 у Висновках читаємо наступне: «... на сьогодні співвідношення виконань європейської камерно-вокальної музики у вітчизняному (у Китаї – Л.Ш.) просторі і на сценах зарубіжжя демонструє незначний прогрес. Більшість виступів та записів поки що пов'язано саме із закордонною виконавською практикою китайських співаків – європейською та американською. Проте розвиток вищої мистецької освіти в Китаї, зміцнення власної виконавської школи та її традицій виявляють вкоріненість європейського репертуару у навчально-концертних програмах багатьох консерваторій та академій». Втім, в протилежному випадку мова б йшла про експансію західної музики в академічній культурі, що теж не є добре! Тож констатуємо досить об'єктивну ситуацію несприймання широким слухацьким загалом сучасного Китаю шедеврів камерно-вокальної класики композиторів Західної Європи, оскільки вона була притаманною і для самої новоєвропейської культур часів Моцарта, Шуберта і Малера.

Повнота викладу основних результатів дисертації в опублікованих працях. Усі публікації авторки багатовимірно презентують заявлену тематику та висвітлюють положення, остаточно зібрані в дисертаційний текст. Тексти не містять академічного плагіату.

Дискусійні положення та зауваження щодо змісту дисертаційної роботи.

1) Є певні розбіжності (сміслові) між аналітикою та методологічними установками. Наприклад, с.105 містить перелік усталених дефініцій виконавства, в тому числі класичний, романтичний, імпресіоністичний. Ясно, що його склали як "тінь" історико-стильових (епохальних) визначень. І тому класичними всі назвати не можна. На мій погляд, більш точно працює термін "стильна інтерпретація": на с.166 про Дебюссі "стильною здається

інтерпретація Сандрін Піо". Тож виникає таке питання: *чи варто вживати термін "класична" до інтерпретації інших - не-класицистичних творів (Моцарта, Гайдна)?*

2) Які ментальні особливості впливають на типологію виконавської інтерпретації, яку Ви наводите як усталену на с.105 в європейській традиції?

3) Якщо розглядати проблему психології творчості, то які ви можете назвати особливості творчої особистості китайського співака під час інтерпретації китайської народної пісні, укр. пісні, європейської музики доби романтизму?

В якості зауваження, що стосується не стільки здобувачки, скільки системного загальноукраїнського наукового контексту. Всім уже відчутно, як у даний історичний момент відбувається перезавантаження методології науки про музику «тут і зараз». Йдеться про зайвий «перегруз» теоретичної бази дослідження застарілими, заштапованими науковими джерелами, хибними авторитетами старорежимного (!) часу. Адже кількісно вони нічого не додають авторським спостереженням, а іноді навіть не цитуються, бо за змістом є застарілими. не мають ніякого відношення до китайської камерно-вокальної творчості, і навіть не вивчаються в обов'язкових навчальних дисциплінах III кваліфікаційного рівня. Наприклад, такими є прізвища Б. Асаф'єва, А. Альшванга, Є. Гуренка, Н. Шахназарової (відповідно №№ 5, 11, 39, 150) та інші.

Інший аспект невідповідності джерела темі: наприклад, яким чином дисертація про домрове мистецтво (Білоус В. «Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності») стосується теми про камерно-вокальне виконавство у Китаї? Отже, побажаємо таким хибним деталям важкого кропіткого шляху науковця «канути в небуття», на кшталт відпрацьованих шаблів космічного корабля, що падають на Землю перед тим, як він відірветься у вільний політ!

Зробимо остаточний висновок: дисертація Чжу Лін належить до інтерпретологічного напрямку світової музикології. Можливо, я перебільшую з приводу термінологічних уподобань китайських та європейських вчених, і вони

можуть сперечатися із вживаним не тільки мною поняттям (за яким стоїть 20-річний досвід діяльності кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ іменні І.П.Котляревського). Але з позиції сутності того, що зроблено дисертанткою в рецензованій праці, – це справжнє визнання тієї стратегії, яку надає виконавцям різних спеціалізацій наука про інтерпретацію як рід творчості!

Звертаю увагу на назви статей, які опубліковані у відповідній до вимог кількості: усі вони присвячені саме інтерпретації на конкретному матеріалі творчості китайських майстрів мистецтва співу, у розмаїтті різних вимірів камерно-вокальної музики. Це опосередковано також слугує маркером можливостей і завершених дій, які розкривають феноменологію творчості музиканта, які не досяжні іншим методологічним підходам (публіцистики, теорії музики, культурології).

Хочеться побажати Чжу Лін продовження набутого досвіду кроскультурної взаємодії на ниві наукової рефлексії у себе на батьківщині, а також при викладанні сольного співу у вищих музично-педагогічних закладах, читаннях лекцій та проведенні майстер-класів із залученням набутих методик аналізу музики, дотичної до кроскультурної взаємодії, стильової інтеграції та синергії національних форм та жанрів східної та європейської цивілізації.

Разом із цим наведені зауваження та дискусійні положення не знижують загальної позитивної оцінки дисертації Чжу Лін, її теоретичної та практичної значущості в контексті сучасної музикології.

Можна стверджувати, що дисертація «Європейська камерно-вокальна музика в сучасній китайській виконавській практиці: кроскультурні взаємодії» є самостійною, завершеною, оригінальною науковою працею й відповідає 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 **Чжу Лін** заслуговує присудження ступеня доктора філософії з галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Завідувач кафедри інтерпретології
та аналізу музики Харківського
національного університету мистецтв
імені І.П.Котляревського, доктор
мистецтвознавства, професор

Л.В.ШАПОВАЛОВА