

## **ВІДГУК**

кандидата мистецтвознавства, доцента, доцента кафедри історії музики  
виконавського мистецтва та музикознавства Київської муніципальної  
академії музики імені Р. М. Глієра

**ВАСИЛЕНКО ОЛЬГИ ВАЛЕНТИНІВНИ**

та кандидата мистецтвознавства, доцента, професора кафедри дерев'яних  
духових інструментів Національної музичної академії України імені

**П. І. Чайковського**

**КУШНІРА АНТОНА ЯРОСЛАВОВИЧА**

**на творчий мистецький проєкт**

творчого аспіранта кафедри дерев'яних духових інструментів

**ЯН ЧЖЕЮЙ**

**КОНЦЕРТНІ ФОРМИ В ДУХОВІЙ МУЗИЦІ**

**КОМПОЗИТОРІВ КИТАЮ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ**

поданий до захисту на здобуття ступеня доктора мистецтва,  
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Творчість сучасних китайських композиторів представляє собою цікаве та самобутнє явище в усіх жанрах. Китайська інструментальна музика на сьогоднішній день репрезентує не тільки різноманітну жанрову палітру, а і стильове багатство, здобуте композиторською практикою ХХ–ХХІ століть. Особливим жанром виступає інструментальний концерт (як і більшість інструментальних жанрів для колективного виконання), на прикладі якого можна прослідкувати стильову еволюцію китайської музики з середини ХХ ст. до сьогодні, а також процес інтеграції традиційного музичного мистецтва з нормами класичної європейської форми, композиції, гармонії, поліфонії тощо. Інтерес до китайської концертної інструментальної музики зараз розповсюдився далеко за межами країни, її виконують провідні колективи та солісти на концертних, театральних та фестивальних майданчиках в усьому світі, адже цікава та «свіжа» інтонаційність

китайських творів приваблює широке коло професіоналів та любителів, багато авторів намагаються наслідувати та вивчати тисячолітню китайську музичну культуру, заглиблюватись у філософські першоджерела, шукаючи сенси та втілюючи це у власну творчість.

Концертна практика китайської музики – явище традиційне, має історичні, регіональні та функціональні особливості, у розповсюдженні ансамблевого музикування провідну роль відігравали саме духові інструменти — і як сольні, і як супровідні. Тембральне розмаїття створювало повну та деталізовану звукову картину, навіть за допомогою малих ансамблів можна було досягти багатой звукової палітри, як зазначає дисертант у своїй роботі, «історичні концертні форми, представлені ансамблевими творами з широким використанням духового інструментарію. вони супроводжували життя з різних сторін та виконували церемоніальні, військові, розважальні, родинно-побутові та інші функції в суспільстві» (с. 9). Отже, ми маємо глибоку історію розвитку концертного музикування з широким використанням духових інструментів і Китаї. Серед головних завдань наукового обґрунтування творчого мистецького проекту Ян Чжеюй, які на думку рецензентів є найбільш вагомими, теоретично цінними та перспективними, слід виділити глибокий дослідницький погляд на еволюцію національних духових інструментів, їхнє походження, генетико-типологічні зв'язки з інструментами сусідніх та європейських країн, адже це є непростий та нелінійний процес взаємозбагачення між сусідніми з Китаєм країнами та далекими європейськими.

У своєму науковому обґрунтуванні Ян Чжеюй досліджує відповідний рух в одному та іншому напрямку та як в цьому процесі змінювалась та вдосконалювалась технічна сторона кожного інструменту. Дисертант зазначає, що кларнет та споріднений з ним саксофон не мають аналогів в традиційному китайському інструментарії і є т.зв. «іноземними» інструментами, але здобули найбільшу популярність та використання ще у ХІХ ст., широко залучались до оркестрів, зокрема військових. Також першим

концертом для духових інструментів є концерт для кларнету Ху Біцзін, який композитор написав у 1981 році, цей твір дав поштовх китайським композиторам у жанрі духового концерту, і сьогоднішня жанрова картина складається не тільки з концертів для класичних інструментів, таких як кларнет, саксофон, гобой, але й для національних — шен, сона. Ще одним надзвичайно важливим та актуальним для сучасної музикознавчої думки напрямом рецензованої роботи є аналіз та систематизація концертних форм для духових інструментів сучасних китайських композиторів, які, безсумнівно, є національним надбанням, завдяки ним здобувають популярність сучасні китайські виконавці.

Великої уваги дисертант приділяє розвитку музичної педагогіки, освітніх закладів, персоналіям, які формували виконавські школи гри на тому чи іншому інструменті, роль європейських музикантів у розвитку професійної інструментальної музики в Китаї (у ХІХ та на початку ХХ століть). Ян Чжеюй наголошує, що діяльність багатьох китайських музикантів, постаті яких стали знаковими в історії духового інструментарію, була пов'язана з оркестровими колективами, і розвиток оркестрів, починаючи з Шанхайського симфонічного оркестру та Філармонічного оркестру Гонконгу, які виникли відповідно у 1879 та 1895 роках, закінчуючи молодими нещодавно сформованими колективами на кшталт Китайського національного оркестру (NCPA Orchestra), відкритому на базі Центру виконавських мистецтв у Пекіні 2010 року.

Перший розділ є методологічним фундаментом всієї роботи, в якому Ян Чжеюй визначає та аналізує у широкому контексті історичні етапи розвитку інструментальної музики Китаю, а також еволюцію окремих духових інструментів та їх національних аналогів, підкреслюючи, що деякі з них потрапили до Європи саме з Китаю — такі як флейта та гобой. Щодо кларнету дисертант дотримується думки, що цей інструмент не має національних аналогів, але наводить альтернативну позицію Хелен Фернальд, яка вважала сону різновидом стародавнього китайського кларнету.

У підрозділі 1.1 дослідник простежує розвиток інструментального музикування, починаючи з періодів правління давніх імператорських династій, зосереджуючи увагу на XIX столітті, коли завдяки розвитку більш швидкого транспорту пришвидшилась інтеграція східної та західної культур. Також йдеться про освітні осередки, центрами яких були європейські та американські християнські місії, проникнення європейської музики в китайський культурний простір, організацію творчих колективів. У підрозділі 1.2 аналізуються генетико-типологічні зв'язки духового інструментарію та процес його технічного удосконалення. Розглядаються технічні та конструктивні особливості національних інструментів, які вважаються аналогами або прототипами європейських дерев'яних духових: *сона*, середньоазійська *зурна*, *гуань* конструктивно та за виразними властивостями подібні до гобою, поперечна флейта *ді*, продольні флейти *сяо*, *пансяо*, *бао* в процесі асиміляції культур потрапили в Європу, а в XIX столітті «повернулись» в удосконаленому Бьомом вигляді. У деяких джерелах інструмент *гуань* також називають старовинною китайською флейтою. Загалом, аналіз інструментарію свідчить про аналогічні явища в розвитку духових інструментів в Китаї та Європі, але дисертант доходить висновку, що традиційні інструменти не зазнали суттєвої трансформації, зберегли свій автентичний вигляд, що підтверджує сучасна композиторська і виконавська практика, коли композитори та виконавці все більше залучають у свою творчість традиційні інструменти.

Другий розділ присвячено розвитку концертних жанрів в китайській музиці XX та XXI століть. Надана періодизація цього процесу, яка відштовхується від суспільно-політичного контексту, що характеризується тектонічними зсувами в Китаї, також йдеться про наслідки Культурної революції 1966–1976 років, яка негативно вплинула на розвиток сучасного музичного мистецтва, про політику реформ і відкритості, що сприяла всебічному соціокультурному розвитку та культурної інтеграції з різними країнами, насамперед, західними.

Підрозділ 2.1 висвітлює процес формування інструментального концертного жанру, дисертант у своєму творчому проєкті залучив один з перших зразків китайського інструментального концерту — перекладення для саксофона соло скрипкового концерту «Лян Чжу», написаного Ченом Ганом та Хе Чжаньхао у 1959 році. Йдеться про композиторські пошуки в галузі традиційної професійної китайської музики і фольклору — глибоке вивчення традицій дозволило авторам досягати самобутніх творчих результатів. Підрозділ 2.2 присвячено творчості композиторів, авторів визначних творів для дерев'яних духових інструментів — Ху Біцзіну, Цигану Ченю, Ціню Венченю, Чу Ванхуа, Мей-Мі Лан.

Третій розділ представляє собою інтонаційний, структурний та виконавський аналіз концертів для дерев'яних духових інструментів і концертних творів для саксофона, які увійшли до творчого проєкту дисертанта. Слід відмітити, що обрані твори є цікавими та самобутніми, репрезентують різні стилі та композиторські техніки, об'єднують академічне, народне та популярне музичне мистецтво та є популярними творами серед сучасних колективів та солістів різних країн.

Наукове обґрунтування мистецького творчого проєкту Ян Чжеюй є цікавим дослідженням, в якому простежено розвиток інструментального концертування в Китаї в історичній перспективі, всебічний культурний контекст музичного мистецтва країни в ХХ та ХХІ століттях, з позицій якого аналізується розвиток жанру концерту для духових інструментів.

Але саме з приводу сказаного виникають і деякі роздуми, зауваження та запитання, які ми можемо сформулювати наступним чином:

1. У Вашій роботі зроблено інтонаційні, стилістичні, композиційні та виконавські аналізи концертів для класичних та традиційних дерев'яних духових інструментів, а також концертних творів та перекладень для саксофона соло. Але у підсумку, хто, на Ваш погляд, сьогодні є найбільш значними і впливовими композиторами в Китаї, саме серед тих, хто пише музику для саксофона?

2. Доволі великий обсяг наукового обґрунтування присвячено традиції загалом, але, на наш погляд, не достатньо деталізовано розкрито питання взаємовпливу інструментальної мистецтва та безперечно, різнобічних та цікавих музично-театральних традицій, зокрема такого вагомого явища як китайська опера. Проте, у процесі ознайомлення з роботою складається враження, що інструментальне концертування та музично-театральна практика, як і в західній традиції, є досить близькими явищами. Тож хотілося б почути спростування чи підтвердження цієї думки. Чи існує вплив на інструментальну, зокрема духову, музику, традиційного театрального мистецтва, зокрема китайської опери?

Усе зазначене дозволяє зробити висновок про те, що творчий мистецький проєкт «Концертні форми в духовій музиці композиторів Китаю ХХ–ХХІ століть» загалом виконаний на високому професійному рівні. Його творча і дослідницька складова органічно доповнюють одна одну та відповідають всім вимогам спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Автор творчого мистецького проєкту та його наукового обґрунтування **Ян Чжеюй** заслуговує на присвоєння йому ступеня доктора мистецтва.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри історії музики  
виконавського мистецтва та музикознавства  
Київської муніципальної академії музики  
імені Р. М. Глієра

**Василенко О. В.**

*Підпис Василенко О.В. засвідчую*

*Підпис засвідчую:*  
*начальник загального відділу*  
*організації та інформації*

Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри дерев'яних духових інструментів  
Національної музичної академії України  
імені П. І. Чайковського



*А. Я. Кушнір*

**Кушнір А. Я.**



Підпис *Кушнір А. Я.*  
засвідчую: начальник загального відділу  
Національної музичної академії  
України імені П. І. Чайковського

*Кушнір А. Я.*