

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертаційну роботу **Янь Чжихао**
«Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у
фортепіанній творчості китайських композиторів
XX – початку XXI століть»,
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Актуальним завданням сучасної музикознавчої науки, інспірованим геополітичними змінами, суспільними та комунікаційними потребами, необхідністю взаємозбагачення різних сфер знань, є вивчення різних національних культур, зокрема й народів сходу. Китай – високорозвинена, багатонаціональна країна з багатовіковими культурними традиціями, в якій музика – невід’ємна частина китайської філософії. Музичне мистецтво Китаю здавна привертало увагу таїною мудрості, гармонії, особливого світосприйняття, сформованих ідеологією сходу. В Китаї століттями поглиблювалася естетика «мирного і врівноваженого» як прекрасного, виховувався погляд на музикування як на шлях пізнання істини, формувалося уявлення про невичерпний творчий потенціал, нерозривний зв’язок людини та природи тощо.

У другій половині XX ст. музична культура Китаю досягає високого рівня розвитку, завдяки відкриттю музичних навчальних закладів, заснуванню творчих колективів, вихованню виконавських кадрів, які отримують високі нагороди на престижних конкурсах. Більше того, до концертних програм уводяться твори в європейські форми яких привнесено інформаційний і формотворчий досвід сходу. Піднесенню культури китайського суспільства сприяло і ставлення до музики як важливого елементу гармонійного розвитку людини, мікрокосму, що утілює макрокосм (за Конфуцієм).

Серед нетрадиційних інструментів, запозичених Китаєм із інших культур, фортепіано займає виняткове місце: за свою столітню історію (з перших десятиліть XX ст. і до сьогодні) воно глибоко вкоренилося в професійному середовищі та повсякденному житті як один із найбільш популярних інструментів. За цей час склався репертуар, постала методика навчання гри на фортепіано, налагодилося широкомасштабне виробництво інструментів. У цій

відносно молодій, самостійній галузі музичної культури Китаю сформувалися характерні риси, зумовлені особливостями менталітету нації.

Тому фортепіанному мистецтву належить особливе місце в сучасному китайському соціумі як унікальному, водночас значущому явищу. На його формуванні та розвитку позначилися такі складові національного континууму як пісенний, інструментальний фольклор, театральні традиції, філософсько-світоглядні константи.

Сьогодні фортепіано вкоренилося в свідомості мільйонів людей, досягнувши висот у виконавстві, композиторській творчості, педагогіці. І небезпідставно. Ще Ф. Ліст писав: «Фортепіано займає перше місце в ієрархії інструментів: воно ... користується увагою і найбільш широко розповсюджене... В діапазоні своїх семи октав воно містить діапазон цілого оркестру, і десяти пальців людини достатньо для відтворення гармоній, які реалізуються об'єднанням сотень музикантів...»¹. Н. Перельман в афористичних замітках «У класі роялю» писав: «Все добре, що є у виконавській скарбниці будь-якого інструменту та в усіх поєднаннях інструментів, можна і треба «прироялити»².

Особливий інтерес китайців до фортепіано, викликаний, із одного боку, сприйняттям інструменту як «знакового» елементу західної культури, з іншого, – як атрибуту європеїзації.

Фортепіанна творчість китайських композиторів ХХ – початку ХХІ ст. – це компендіум творів із яскравим національним колоритом, які вирізняються широким спектром художньої образності, виражальних, фактурних, сонористичних можливостей інструменту, ладової та метроритмічної організації музичного інтонування. Вона визначається науковцями як художній «феномен», передусім завдяки популярності інструменту та стрімкому залученню його до китайського культурного простору, порівнюючи з історичною еволюцією фортепіано та даного виду музичного виконавства в європейських країнах.

У роботі Янь Чжихао розглядаються транскрипції, обробки, аранжування у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ ст. Хоча ця

¹ Ліст Ф. Избранные статьи. М.: Гос. муз. изд., 1959. С. 234.

² Шайхутдинов Р. Фортепианные транскрипции как творчество пианиста-интерпретатора (на примере деятельности Г. Гинзбурга). *Музыкальный текст и исполнитель*. Уфа, 2004. С. 115.

тема почасти висвітлювалася в дисертаційних дослідженнях здебільшого китайських дослідників (Ван Ін «Перетворення національних традицій у фортепіанній музиці китайських композиторів ХХ–ХХІ століть», Цюй Ва «Фортепіанна творчість Чу Ванхуа в контексті китайської музики ХХ століття», Бянь Мен «Нариси становлення та розвитку китайської фортепіанної культури», Сяо Ін «Обробка народної музики в фортепіанній творчості композиторів Китаю»), втім комплексно вона не розглядалася. В цьому й полягає актуальність представленої до захисту дисертації.

У першому розділі розкривається історія винайдення фортепіано, виявляються засади впровадження й адаптації європейських моделей клавішних інструментів у китайський культурний простір, зокрема й фортепіано аж у кінці ХІХ ст. Мабуть, показово, що, розглядаючи опрацювання композиторами Китаю національних фольклорних джерел, Янь Чжихао апелює до ідей українського вченого І. Ляшенка, вихідця з львівської школи, які, в міру необхідного, екстраполює на предмет дисертаційного дослідження. У трьох підрозділах першого розділу стисло представлена широка панорама дисертаційних досліджень китайських авторів, захищених в Україні та Росії, здійснено огляд музикознавчих праць китайських учених, «перекладів китайською мовою деяких основоположних праць з різних галузей музичного мистецтва» (с. 49), відображено розвиток фортепіанного мистецтва Китаю в умовах міжкультурної взаємодії, виокремлено головні пісенні жанри китайської народної творчості.

Спробуємо збагнути міркування дисертантки щодо представлених жанрів китайської фортепіанної музики, вміщені у другому та третьому розділах роботи. Покликаючись на Н. Рижкову, «“Транскрипція” має латинський корінь (дослівно – переписування), “аранжування” – в перекладі з німецької та французької – “приводити до ладу”, “впорядковувати”, “обробка” має російське походження (обробляти)»³. Кожен із цих індивідуалізованих концептів є способом художньої роботи з вихідним музичним матеріалом і включає два аспекти: технічний і творчий. У Китаї все багатоманіття творів, пов’язаних із жанровою дефініцією «музика на музику», що репрезентують, головним чином, композиторську

³ Рижкова Н. А. Транскрипция. Теоретические аспекты жанра. URL: <http://www.astrasong.ni/c/science/article/595/>

проекцію зразків пісенного і танцювального народного мистецтва, прийнято позначати терміном «аранжування»⁴.

У розвитку фортепіанного мистецтва Китаю ХХ – початку ХХІ ст. транскрипціям як різновиду жанрової сфери та музичної діяльності належить важлива роль. На жаль, вчені не прийшли до однозначного тлумачення цієї дефініції. Г. Нейгауз позиціонує її як «новий виклад, точний чи вільний переказ будь-якого твору»⁵. На думку Н. Іванчей, «поняття транскрипції включає різні види реконструювання раніше створених творів. Відповідно, ...в музикознавчій літературі та виконавській практиці утвердилися такі терміни як переклад, обробка, аранжування. ...Сутність фортепіанної транскрипції полягає у використанні композиторами ...відомих мелодій і їх перекладів у майстерному задумі зі збереженням форми оригіналу»⁶.

Під методом транскрипції Б. Бородин розуміє «сукупність прийомів і операцій, які перетворюють твір у якісно нове та відносно самостійне художнє ціле»⁷. Специфіка жанру транскрипції «полягає в тому, що він формується на базі “чужої” композиції – відправної точки для якісно нового стильового трактування – і є своєрідним з’ясуванням-інтерпретацією змісту першоджерела, який у транскрипційних зразках набуває статусу моделі музичного буття вихідної цілісності у її ж власних мовних структурах»⁸, – вважає М. Борисенко.

Деякі вчені вказують на синонімічність понять «обробка», «аранжування», «транскрипція», не виключають шансу їх диференціації. М. Імханицький вважає, що ці адаптовані для фортепіано твори завжди зберігають «дух», а не «букву» оригіналу. Тобто, йдеться про відсутність чіткого розмежування цієї вагової частини особливої сфери художньої діяльності композиторів у транскрипторській сфері. Подібна ситуація існує і китайському музикознавстві, про це пише авторка на с. 102. Втім, дисертантка все ж пропонує власне тлумачення кожного з цих різновидів композиторської практики: аранжування – «це мистецтво підготовки та

⁴ Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. СПб, 1994. С. 3.

⁵ Нейгауз Г. Автобиографические записки. *Избранные статьи. Письма к родителям*. М., 1975. С. 2.

⁶ Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02: музыкальное искусство. Ростов на Дону, 2009. С. 4.

⁷ Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного анализа: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02: музыкальное искусство. М., 2006. С. 4

⁸ Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03: музичне мистецтво. Харків, 2005. С. 6

адаптації музичного твору для представлення його у формі, відмінній від початкової» (с. 98), обробка – це «видозміна нотного тексту твору» (с. 100), «транскрипцією є свідомо трансформація музичного твору, його творча переробка в умовах індивідуального рівня майстерності та стилю композитора» (с. 101). Водночас Янь Чжихао підкреслює, що в Китаї ці похідні моделі мають спільну назву «гай біань цюй», що в перекладі звучить як «трансформувати твір» (с. 102). Тож здобувачка сміливо занурилася в транскрипторську сферу, котра донині не до кінця пізнана.

З тексту дисертації Янь Чжихао випливає, що особливість фортепіанних транскрипцій як високохудожніх музичних взірців полягає в тому, що цей феномен об'єднує композиторські та виконавські начала. Варіантність, що визначає буття твору в часі та в різних інтерпретаціях, закладена в самій природі музики як виконавського виду мистецтва (відповідно до концепції Ф. Бузоні, будь-яке виконання вже є транскрипцією).

Обробки народних пісень (С. Шип акцентує, що обробка передбачає «вільні дії митця з текстом певного твору, зокрема його докомпонування й перекомпонування»)⁹ – найбільш поширена частина фортепіанного мистецтва Китаю, об'єднана типологічними особливостями першоджерела та принципами підходу до нього. Вони є основою творчої лабораторії китайських композиторів. У межах цього жанру формуються художні принципи, головні композиційні прийоми, національно-характерна музична мова. Більше того, фортепіанна обробка згодом стає тим особливим жанром, у надрах якого продовж ХХ ст. кристалізуються традиції національної композиторської школи Китаю.

У другому розділі («Жанрово-стильові засади фортепіанних обробок та аранжувань національних пісень у творчості композиторів Китаю») здобувачка переконливо доводить, що в професійній практиці Ван Лісаня, Ван Цзянь Чжона, Ін Ченьзуна, Сан Тона, Хе Лутіна, Чень Пей Сюня, Чжао Юань Женья, Чжу Пейбіня, Лі Інхая, Чу Ван Хуа не тільки виявляються характерні риси національного музичного фольклору, а й формуються різноманітні методи його перетворення.

⁹ Шип С. Музична форма від звуку до стилю. К.: Заповіт, 1998. С. 342.

У фортепіанних обробках китайські композитори передають красу своєрідної мелодики, засвоюють головні композиційні принципи та прийоми, що сприяють виявленню їх національної сутності. У таких п'єсах композиторам удається майстерно відобразити глибинні риси китайської культури, природу національної естетики, особливості багатоголосся та відмінні стильові особливості традиційної народної музики, котрі помічаються на рівні ладу, мелодії, гармонії тощо. В фортепіанних обробках композитори Китаю наслідують здебільшого звичні для національної вокальної й інструментальної музики принципи лінійного (національного) мислення, тому і мелодія, і фактура музичної тканини мають лінійну специфіку. Водночас ідеться і про європейське «стереофонічне» (багатоголосе) мислення, строгую логіку композиції та внутрішню свободу.

Фортепіанна обробка пісенного шару пройшла в Китаї довгий (понад 70-річний) еволюційний шлях. Основний вектор її еволюції був спрямований від найпростішої гармонізації в загальноєвропейському стилі до індивідуалізації авторської творчості відповідно до загальних канонів художнього мислення та традицій народної музики. Національно-характерна специфіка музичного змісту в процесі розвитку жанру ставала все більш яскраво вираженою.

Суттєва роль в процесі становлення фортепіанної музики в Китаї належить і фортепіанним аранжуванням (за С. Шипом, «аранжування надає досить великі можливості для втручання одного митця в текст твору, котрий належить іншому персональному чи колективному авторів») ¹⁰. «Аранжування перетворює вихідний музичний матеріал за стилем, формою, з глибоким художнім переосмисленням, а, відповідно, за внутрішнім змістом, оскільки слідом за стильовими змінами трансформується і змістовна сторона» ¹¹, – наголошують Р. Шитікова та Лі Юнь.

Цей специфічний жанр досягає в китайській культурі високого художнього рівня. Створені на основі китайської опери, пісенних, інструментальних взірців, вони сприяють появі абсолютно нових фортепіанних художніх форм у просторі

¹⁰ Шип С. Музична форма від звуку до стилю. К.: Заповіт, 1998. С. 342.

¹¹ Шитікова Р., Лі Юнь. Музыкальная аранжировка: к содержанию понятия. *Культура и цивилизация*. 2017. Том 7. № 2. С. 41–42.

музики. В основі аранжувань – автентичний текст і засоби виразності, привнесені з західноєвропейської фортепіанної музики.

У третьому розділі («Типологічні особливості аранжувань і транскрипцій творів інструментальної музики») Янь Чжихао виокремлює їх образний, інтонаційний стрій, апелюючи до давніх і сучасних танцювальних мелодій, балетних номерів із традиційних опер, уперше – інструментальних мотивів зразкових революційних вистав і театралізованих переказів пін тань як «специфічних моделей китайської творчості» (с. 155).

У контексті підрозділу 3.3 («Застосування прийомів наслідування тембрів національних інструментів»), можливо, варто було б поміркувати про своєрідну звукову колористику китайських інструментів і її віддзеркалення в транскрипторській композиторській практиці. Зазначу, що в арсеналі можливостей фортепіано – різноманітні прийоми, що дозволяють «імітувати» специфічні звукові та технічні ознаки певних національних інструментів (струнних – двострунної скрипки ерху, чотириструнної лютні піпи; духових – сона, сюань, чжен; ударних – тангу, пайбань). Втім, дисертанка переконливо розкрила сутність перевтілення в китайській фортепіанній музиці деяких прийомів виконання на вищеназваних інструментах, звертаючи увагу на їх питому національну специфіку.

Обробка, аранжування, транскрипція китайських композиторів дають простір для художньої фантазії й експерименту в обсязі національної традиції. Вони забезпечують «переклад» (за Б. Асаф'євим) комплексу автентичних творів із виявленням тембральних еквівалентів у фортепіанному звучанні та сприяють введенню їх художньо-значущих атрибутів у інше соціоісторичне та культурне середовище. Ці жанрові різновиди формують унікальний за своєю характерністю стиль китайської фортепіанної музики, в якому колористичне трактування фортепіано, закладене в музиці французьких імпресіоністів, отримало гідне продовження. Дивовижна витонченість, експресія тембрального забарвлення, вишуканість нюансування, інтонаційна примхливість – вельми характерні для орієнтальної музичної культури. Ці характерні риси здобули переконливе

втілення в фортепіанних обробках, аранжуваннях, транскрипціях китайських композиторів.

Підкреслю, що логіка структури дисертаційного дослідження зумовлена його загальною концепцією, відповідно до якої і обробки, і аранжування, і транскрипції у фортепіанній музиці Китаю максимально виявляють гармонійне поєднання елементів традиційної національної музики з досягненнями західноєвропейської композиторської техніки. На зосередженості китайських композиторів «на чинниках виявлення глибинних естетичних паралелей творчості композиторів Китаю з західною музикою, на процесах становлення їх індивідуальної манери письма і стилістики у взаємодії східних і західних музичних традицій» наголошує здобувачка на с. 177.

Дисертація Янь Чжихао є комплексним дослідженням транскрипторських фортепіанних жанрів, які займають важливе місце в китайській фортепіанній літературі. Результати роботи значно розширюють проблемне поле сучасного мистецтвознавства. В дисертації вперше виявлено художню своєрідність обробок, аранжувань, транскрипцій як самостійних жанрів композиторської творчості, визначено головні етапи їх розвитку, уточнено атрибутивні ознаки, подано розгорнуті характеристики цих жанрових моделей.

Оскільки у дискусійній площині роботи залишається питання уточнення сутності поняття «транскрипція», зазначу, що варто було б апелювати до статті В. Климової «Про феномен транскрипції: термінологічний аспект», в якій виокремлюється специфіка цього поширеного виду творчої діяльності відповідно до історико-культурологічного контексту.

Ще одне зауваження стосується методології дослідження. Видається, що серед надто великої кількості методів (їх аж 7!) бракує аксіологічного, за допомогою якого визначається художня й історична значущість виокремлених у роботі форм адаптації музичного матеріалу для фортепіано в творчості китайських композиторів (у тексті дисертації такі узагальнення наявні).

Хоча в основу типології адаптованих для фортепіано музичних взірців було логічно включено два критерії, а саме – походження першоджерела (вокальний, інструментальний, оркестровий, сценічний) та рівень його перетворення

9
композитором – від дещо незв'язного викладу матеріалу окремі підрозділи роботи втрачають стрункість.

Інформативна та змістовна складові дисертаційного дослідження спонукали опонента поставити кілька запитань, які заслуговують обговорення:

1) Як світоглядні, ментальні детермінанти проявилися в фортепіанних транскрипціях, аранжуваннях, обробках китайських композиторів?

2) Чи природа пентатонічного звукоряду вплинула на ці жанрові різновиди?

3) І все ж, як Ви тлумачите транскрипцію, аранжування, обробку: з позиції жанру чи виду діяльності?

Підводячи підсумок, відзначу, що висловлені зауваження не заперечують загального позитивного враження від концепції роботи та не ставлять під сумнів значущість отриманих наукових результатів. Дисертація Янь Чжихао «Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть» є вагомим внеском в українську музичну синологію. Текст дисертації, п'ять опублікованих за її темою статей, автореферат відповідають вимогам ДАК МОН України, які висуваються до досліджень кандидатського рівня у галузі музичного мистецтва. Таким чином, авторка дисертаційного дослідження Янь Чжихао заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри методики музичного виховання і диригування
Дрогобицького державного педагогічного університету
ім. Івана Франка

І. Л. Бермес



[Handwritten signature]