ВІДГУК

на дисертаційне дослідження **Гао Дацяня**

«ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ БАЛАДИ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ»,

поданого на здобуття ступеня доктора філософії

з галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

У дисертації **Гао Дацяня** ***вперше*** в українському та китайському музикознавстві здійснено дослідження фортепіанної балади як цілісної жанрової системи, представленої в китайській музиці другої половини XX – початку XXI століть на прикладі творчості п'яти композиторів, зокрема, *Чжу Цзяньера, Чжао Сяошена, Ван Лісаня, Чжан Чжао* та *Лі-Лі Чан* (до речі, жінки-композиторки). Їхні різнохарактерні балади, що історично сягають майже 60-річного періоду розвитку китайського фортепіанного мистецтва (від 1958 року – фортепіанна балада «Сі Фань» Чжу Цзяньера до 2016 - го – «Балада» Лі-Лі Чан), становлять окрему групу музичних творів і невипадково обрані автором в якості ***матеріалу дослідження***. Як зазначає сам дисертант, вони й досі «не отримали комплексного теоретичного осмислення», так само як «питання типології китайської фортепіанної балади, механізмів трансформації (у ній. – М.Б.) європейської жанрової моделі в національному контексті, а також співвідношення наративної драматургії та формотворчих принципів» (с. 44 дисертації). Це окреслює безумовні ***актуальність, наукову новизну пропонованого дослідження*** та ***перспективу для подальших системних розвідок цієї проблематики.***

Пропонований тематичний фокус дисертації виявляється особливо близьким для *українського читача.* Адже балада є атрибутивним явищем для *української народної та професійної культури*, оскільки в ньому інтегровано європейську, насамперед, романтичну жанрову модель із національним за характером музичним змістом та формою/інтонемою як виразом ментального світосприйняття. Звідси історично показовим є звернення до балади – вокальної та інструментальної – знакових постатей українського музичного мистецтва –

Василя Барвінського, Сергія Борткевича, Олександра Жука, Миколи Колесси, Віктора Косенка, Миколи Лисенка, Станіслава Людкевича, Бориса Лятошинського, Юлія Мейтуса, Левка Ревуцького, Якова Степового, Андрія Штогаренка, Віталія Губаренка та багатьох інших.

Цей факт природньо формує читацьку настанову на співставлення китайської та української «баладних традицій», а відтак і відповідних тематичних досліджень.

Увагу опонента якраз привертає розгалужена і, водночас, тематично сфокусована ***теоретична база*** дисертаційної концепції, що спирається на праці з питань: теорії та історії жанру балади в літературі, аматорській та професійній музичній культурі; розвитку баладного жанру у добу європейського Романтизму та творчості Ф. Шопена; теорії музичної драматургії, жанру, форми; музичної наративності, семіотики та інтерпретації музичного тексту; історії розвитку китайської фортепіанної музики, формування та еволюції національного стилю, взаємодії китайської та західноєвропейської музичних традицій; вивчення творчості китайських композиторів та музичного аналізу китайських фортепіанних балад; музичного фольклору Китаю, зокрема, китайської народної пісенної та баладної традицій.

У зв'язку з цим, опонентка рекомендувала би автору останню позицію, а саме, аудіозаписи фортепіанних балад та нотні видання перенести з теоретичної бази до матеріалу дослідження, якщо вони становлять практичну платформу для теоретичних положень дисертації і не використовуються в якості анотацій до них.

Доречно також зазначити, що джерельна база дисертації включає 181 позицію українською, англійською, німецькою, польською, китайською мовами. Це, по-перше, розширяє «географію» та поглиблює проблемний контекст дослідження, по-друге, становить його безумовну *наукову новизну*, що акцентовано автором в окремому її пункті у дисертаційному *Вступі*. Адже деякі із праць, так само як обрані дисертантом для вивчення музичні балади китайських композиторів, *в українському музикознавстві розглянуто вперше*.

Парадоксально, що найменшу частку пропонованих джерел становлять якраз україно- та китайськомовні праці (переважає англомовна література). Натомість, саме вони могли би скласти науково-теоретичну «вісь» дослідження, по-перше, через недостатню розробленість проблем вивчення *національних моделей* жанру балади в музиці, по-друге, задля визначення можливих точок перетину та розбіжностей у дискурсі мистецького діалогу «Схід – Захід». Тим більше, що цей напрям намічено у *підрозділі 1.1.* роботи «Стан наукової розробки проблематики фортепіанної балади в західному та китайському музикознавстві» (с. 34), а сам дисертант, як носій китайської культури та аспірант українського ВНЗ, якраз втілює цей діалог.

Тому, з метою можливого доповнення методології дослідження (за бажанням автора) джерельну базу можна дещо розширити за рахунок спеціальних українських праць, у тому числі, статей із довідниково-енциклопедичних видань про фольклорні і професійні зразки музичної та літературної/поетичної балади. Серед імен науковців назву наступні: С. Гриця, Н. Кушка, І. Вавшко, Я. Верменич, О. Гук та І. Бехта, О. Єременко, Л. Єфремова та О. Кушнірук, М. Качмар та деякі інші.

Хотілося б також рекомендувати автору включити до анотацій наукових джерел нещодавно захищену дисертацію О. Шари «Наратив в музиці та його втілення в українській баладі ХХ століття» (у списку літератури є одна з її статей).

Під час вивчення дисертаційної концепції цікавим, пізнавальним та оптимальним представляється пропонований молодим науковцем *глосарій* праці, в якому містяться загальноприйняті та спеціальні поняття / фокусні фрази щодо явища наративу, жанру балади у китайській фортепіанній музиці, національних пісенних та інструментальних традицій (які вплинули на цю групу творів), їхніх універсальних/західних та регіональних/східно-азійських особливостей у проєкції на музичну лексику тощо. Серед них – *культурна ідентичність, міжкультурна взаємодія, інституціоналізація класичної музики, китайсько-західні студії, нове прочитання європейської традиції, інтеграція китайських ладо-інтонаційних та естетичних кодів, вестернізація, стратегія жанрової*

адаптації, естетична переінтерпретація, традиції/жанри/тексти Юефу, сюйші-ґе та *сюйші-цюй* тощо. Ці та інші поняття набувають спеціального розгляду, обґрунтування, авторських коментарів (так би мовити, «лінії наратора»), становлячи лейтмотив дисертаційної методології.

Остання «розшаровується» по кожному з чотирьох масштабних розділів.

Так, у ***Розділі 1*** дисертації молодий науковець аналізує відповідні до її проблематики спеціальні дослідження, групуючи їх за певними тематичними напрямами, зокрема, з історії розвитку китайської музичної культури, фортепіанної музики, становлення національного стилю фортепіанної музики та національних форм музичної мови, серед яких провідне місце займають образна семантика, фольклор, ладо-гармонічне мислення. Окремого розгляду набувають праці про китайську баладу, її фольклорні витоки, вплив традиції *Юефу* тощо, також здійснюється стислий огляд творчості відомих персоналій китайської національної композиторської школи, які зверталися до жанру фортепіанної балади. У зв'язку з цим, реконструюється європейська модель інструментальної балади на прикладі фортепіанного доробку Ф. Шопена. Надалі – в одному з аналітичних розділів – дисертант влучно знаходить алюзії на шопенівські твори у деяких китайських зразках жанру балади, зокрема, у творчості Чжао Сяошена, Ван Лісаня, Лі-Лі Чан (пропонований в роботі європейський вектор посилений у дисертації згадуванням не тільки імені Ф. Шопена, а й Ф. Ліста, Й. Брамса, Е. Гріга, К. Дебюссі, М. Равеля й інших композиторів).

У наступних розділах послідовно розкриваються: генеза китайської балади в контексті національної музичної традиції, процеси формування китайського фортепіанного стилю, основні етапи його розвитку, *Юефу* як архетип наративного мислення з подальшою проєкцією ранніх форм музичного наративу на професійну творчість, практика сюйші-ґе та сюйші-цюй (***Розділ 2***); жанрово-стильові моделі китайської фортепіанної балади другої половини XX століття на прикладі композиторської творчості *Чжу Цзяньера, Чжао Сяошена* та *Ван Лісаня*, які здійснили адаптацію і, водночас, трансформацію жанру фортепіанної балади європейського романтичного зразка (***Розділ 3***); авторські концепції китайської фортепіанної балади кінця XX – початку XXI століть у фокусі виявів

національно-фольклорних моделей, героїко-драматичних і патріотичних концепцій, автобіографічного наративу тощо у доробку *Чжан Чжао, Лі-Лі Чан* (***Розділ 4***). В аналітичних розділах, серед іншого, особливо цінними, на думку опонентки, стають авторські спостереження щодо виявів наративу у жанрі фортепіанної балади на музично-композиційному рівні, в якому молодий дослідник знаходить перетини між баладними та сонатними принципами, китайським музичним театром куньцюй, оперною драматичністю і маршовістю, зазначає вплив на фортепіанні балади сонатно-симфонічної драматургії, героїко-драматичної, героїко-епічної образності тощо.

В цілому, кожний із названих чотирьох розділів має розвинуту субструктуру, яку сумарно становлять 12 підрозділів, і навіть вони подрібнені на підпункти – своєрідні змістовні *divisi*, що свідчить про розгалуженість та полівекторність пропонованої дисертаційної проблематики.

До змісту основного тексту дисертації включено також додатковий «наративний» шар, який становлять, по-перше, наведені автором музичні фрагменти опусів, що аналізуються, по-друге, 12 таблиць, зокрема, типологічних моделей балади за домінування наративних елементів (с. 51), баладного процесу (с. 54), порівняння термінів сюйші-ґе та сюйші-цюй (с. 93), композиційних структур та їхніх драматургічних принципів у фортепіанних баладах Чжу Цзяньера (сс. 102–103), Чжао Сяошена (сс. 122, 134), Чжан Чжао (сс. 169–170, 176, 180, 190), Лі-Лі Чан (с. 206).

Загальний обсяг наукової праці сягає 242 сторінки, з них основного тексту – 224 сторінки.

Під час вивчення теоретичних проблем наратології та виявів наративного принципу у жанрі балади, особливо підкреслю, що автор уникає небезпечного шляху ототожнення літературного та музичного наративів, *«вербалізації»* останнього, що може призвести до штучного «приземлення» музичного змісту у творах, а навпаки, чітко окреслює межі двох різновидів наративу, усвідомлює останній як певну оповідну логіку, що є природньою, зокрема, для музичної форми, цитую: «не лише як структурної схеми, а як процесуальної моделі розгортання подій, що наближає інструментальний твір до логіки оповіді» (с. 46

роботи). З приводу цього, молодий дослідник зазначає важливість виконавського та слухацького «прочитань» музичного змісту творів. Ця методологічна стратегія збігається із думкою опонентки, яка, рецензуючи вище названу дисертацію О. Шари, якраз зазначила, що «вивченню художнього наративу у музиці <…> опосередковує *теорія художньої інтерпретації* в її різноманітних виявах – композиторському, музикознавчому, виконавському, слухацькому. <…> Явище інтерпретації (що містить латинський префікс *“inter”* – "між"), щонайкраще "пояснює" посередницьку семантичну функцію самого наративу у музичному творі як "містка" між композиторським задумом та його (музикознавчим, виконавським) збагненням» (Борисенко, 2026: 3); «у поєднанні складових *"музичний"* і *"наратив"* вже є певна змістовна суперечність, адже музика "розповідає" ("оповідає") не *вербальними історіями* та реальними *по-діями*, а *художніми образами* та *інтонаційно-звуковими "діями"* (що розгортаються у суто музичному просторі та часі, створюють музичний "сюжет")», а відтак, музичну драматургію (Борисенко, 2026: 4)[1].

Водночас, в аналітичних нарисах про музичну баладу все ж таки відчувається прагнення дисертанта до певної «літературизації», а відтак природньої поетизації змісту фортепіанних балад (як із наявною, так і відсутньою програмністю). Тож, вочевидь, саме ця якість стає показовою для жанру балади, зокрема, її китайського зразка, висвітлюючи ключову роль в ньому наратора як оповідача та спостерігача/посередника «музичного сюжету», присутність якого специфікує наративний метод у музичній композиції. Хоча у дисертаційному тексті щодо аналізованих фортепіанних балад, переважно, визначаються наративні моделі авторського музичного висловлювання. Ці спостереження дисертант, за бажанням, може прокоментувати.

Зрозуміло, що за великих масштабів та складністю дисертаційної концепції може виникнути «широке поле» для наукової дискусії, наприклад, про наголошену у праці різницю між принципами музичного розвитку у китайській

[1] Повний текст Рецензії міститься на сайті ХНУМ імені І.П. Котляревського: https://num.kharkiv.ua/science/disposable-council-025

та європейській музиці, замкненість (репризність) або відкритість (безрепризність) музичних форм у межах цих двох традицій, наявність або відсутність імпровізаційності, розташування драматургічних центрів у музичній композиції, розмова про які іноді набуває гіпотетичного та узагальнюючого характеру, адже ці традиції не завжди протиставляються одна одній, оскільки часто утворюють парадоксальні ізоморфні зв'язки, а відтак, *універсальні форми музичного мислення*.

Принаймні, під час вивчення розгорнутих у дисертації аналітичних нарисів про китайські зразки жанру балади у читача виникає відчуття, що дослідник усвідомлює наративність як *універсальний драматургічний принцип*, який діє не тільки у межах баладного жанру, а й долає їх (театралізація, симфонізація балад тощо). Звідси, актуальними для українського музикознавства й досі залишаються питання визначення «кола дії» самого наративу у музиці. Тут дозволю собі висловити припущення, що серед його суто музичних маркерів, так чи інакше, слід виокремлювати масштаби композицій баладного типу, які не можуть бути короткочасними; наявність у тематизмі цих творів персоніфікованих інтонем/ракурсу наратора тощо. *Цікавим було б дізнатися думки щодо цього самого дисертанта задля можливого продовження цього ряду.*

Втім, висловлені окремі рекомендації щодо представленої праці аж ніяк не вплинули на безумовні позитивні враження від її глибокого змісту. А відтак, презентована наукова концепція сама сприймається як «наратив», який вирізняють точність, ясність, повнота змістовного викладу, якісна літературна стилістика, місткість науково-теоретичних формулювань, розгалуженість понятійного апарату, багатоаспектність та, водночас, ретельний музичний аналіз кожного із презентованих у праці жанрових зразків балади (враховуючи складність та ієрархічність китайської системи музичного ладу, а відтак, всього комплексу музично-мовних засад).

Для наукової дискусії пропонуються такі питання:

1. На сторінці 37 дисертації і далі автор зазначає, що поняття китайсько-західних студій у сучасному музикознавчому дискурсі

усвідомлюється як процес «міжкультурної взаємодії, де західні жанрові моделі адаптуються до китайського музичного мислення, а традиційні естетичні принципи інтегруються у європейські форми». Ці процеси, так само як жанр фортепіанної балади у творчості китайських композиторів XX–XXI століть, розглядаються дисертантом, аналогічно багатьом іншим науковцям, у контексті так званої «вестернізації» як «нового прочитання європейського жанру». Водночас, практичні результати пропонованого дослідження у наслідок системних аналітичних спостережень підтверджують зворотні тенденції «істернізації» як поглинання західних концепцій та жанрових моделей східно-азійським «ландшафтом» – орієнталізмом, «китайським стилем» (с. 41) через вплив, насамперед, національного музичного мислення – образності, інтонаційної семантики, музично-мовленнєвої системи (ладової організації, ритміки тощо). З приводу цього: 1) чи можна констатувати існування окремого жанрового архетипу «китайської балади» як такої, що завжди зберігає особливий «азійський» колорит, адже це поняття неодноразово зустрічається на сторінках дисертації (сс. 42, 63 тощо); 2) чи варто надати їй нове (національне) китайське ім'я чи слід залишати її європейську матрицю?

2. До наукових завдань дисертаційного дослідження не входив спеціальний розгляд китайських вокальних балад. Водночас, у роботі підсумовано великий корпус музичних явищ і відповідних теоретичних понять, що існують в сучасному науковому обігу Китая і пов'язані із виявами наративності. Це, зокрема, народна пісня мінь-ґе (mín gē), оповідна пісня сюйші-ґе (xùshì gē), наративна п'єса сюйші-цюй – балада (xùshì qǔ). Вони характеризують – цитую: «функціонування оповідного принципу в китайській музичній традиції, від усної народної практики до академічної композиторської творчості», кристалізацію в останній наративності як категорії «інструментального драматургічного мислення»; «У подібних творах окреслюється тенденція до формування інструментального наративу як самостійного композиційного принципу» (с. 94 роботи). А чи є поширеною в Китаї композиторська практика у жанрі вокальної балади

згідно історичній народно-пісенній генезі? Якщо так, чи відомі такі твори дисертанту?

Отже, подана до захисту дисертація є цілком оригінальною, завершеною та актуальною за змістом, структурно і логічно вибудованою, спрямованою на досягнення заявленої у роботі мети, розв'язання відповідних до неї наукових завдань, містить авторські новаторські концепцію та методологію дослідження жанру фортепіанної балади та виявів у ньому музичного наративу, що становить одну із найцікавіших сфер сучасного музикознавства.

Результати дисертаційного дослідження отримали відповідну апробацію в його аналітичних підрозділах, а відтак набули безумовне практичне значення. Анотація, поточні та підсумкові висновки концентровано містять основні положення праці. Їх також висвітлено у чотирьох одноосібних та одній співавторській публікаціях дисертанта, три з яких є науковими статтями, що надруковані в українських фахових виданнях, дві – мають апробаційний характер. Результати дослідження також оприлюднені під час виступів на шести міжнародних наукових і науково-практичних конференціях.

В роботі не виявлено порушень академічної доброчесності, усі цитування мають необхідні посилання на зазначені у тексті джерела із наданого списку літератури.

Отже, слід констатувати, що дисертаційне дослідження *«Жанр фортепіанної балади у творчості китайських композиторів другої половини XX – початку XXI століть»* цілком відповідає чинним вимогам МОН України до дисертацій на здобуття ступеня доктора філософії у галузі знань 02 – «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», а його автор *Гао Дацянь* заслуговує на отримання відповідного ступеня.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського М.Ю. БОРИСЕНКО