

Відгук офіційного опонента, доктора мистецтвознавства, професора,
Сюти Богдана Омеляновича

про дисертаційну роботу Цао Шиюй

**«ФОРТЕПІАННІ СЮЇТИ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ В
ІСТОРИКО–СТИЛЬОВІЙ ПАРАДИГМІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ»,**

що подана на здобуття ступеня доктора філософії

зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво

до разової спеціалізованої вченої ради

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

Дисертація Цао Шиюй «Фортепіанні сюїти китайських композиторів в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру» демонструє сучасній українській музикознавчій спільноті досвід пізнання художнього феномену фортепіанних сюїт китайських композиторів у контексті історичних та стильових тенденцій розвитку циклічних жанрів інструментальної музики. Застосування історично-музикознавчого підходу дало авторці змогу докладно схарактеризувати процеси формування й достатньо динамічного (як випливає з тексту дисертації) розвитку жанру фортепіанної сюїти в китайській музичній культурі. Сформулювавши **мету** дисертації («дослідження фортепіанних сюїт китайських композиторів та характеристики їх рис у контексті історико-стильової парадигми розвитку жанру» [с. 2]) та підпорядкувавши їй низку конкретизувальних завдань, Цао Шиюй вдало реалізує свої дослідницькі інтенції зокрема й завдяки тому, що найпоказовіші зразки жанру сюїти в дисертації схарактеризовано через призму національних музичних традицій Китаю в синергії із стилістикою сучасної європейської музики.

Щоб максимально повно розкрити контекст зародження й формування, а також описати художні особливості китайської фортепіанної сюїти, дисертантка окреслює найширшу історичну панораму – від першого зразка цього жанру («Китайська сюїта» Лю Сюяна, 1936) аж до творів останніх років. При цьому виправдано звертає увагу на структуру форми, типологічні особливості, образну наповненість, зокрема й на тяжіння композиторів до емоційно-художньої семантизації картин природи, зображальної

мальовничості, картинного звукопису тощо. У сукупності це дало авторці підстави констатувати домінуючу орієнтацію авторів на втілення художньо-естетичних засад мистецтва романтизму та імпресіонізму з широким залученням засобів композиторського письма авангарду (сонорика, пуантилізм, додекафонія, серіальна музика).

Утім, оригінальність і художня глибина зразків жанру фортепіанної сюїти в китайській музиці досі не були об'єктом комплексного наукового осмислення, а заторкувана проблематика належно не опрацьована (зокрема в історично-стильовому переломленні). Ураховуючи це, маємо всі підстави погодитися, що рецензована дисертація стала першим досвідом цілісного вивчення жанру загалом і конкретних зразків китайської фортепіанної сюїти в контексті змін музичної мови в історичному та стильовому контекстах. Це один із основних аргументів на користь визнання **актуальності й наукової новизни** цієї праці. Також варто підкреслити, що концептуальну цілісність праці доречно доповнили етюди про роль виконавців і кращих досягнень педагогів-піаністів у вивченні та виконавській інтерпретації сюїт.

Як окремий здобуток відзначаємо уведення в український науковий обіг нот фортепіанних сюїт китайських композиторів, музикознавчої аналітики щодо цих творів.

Предметом дослідження авторка визначила «процес розвитку фортепіанних сюїт китайських композиторів у системі змін виражальних засобів і музичної мови в історичному та стильовому контекстах» [с. 3]. Наголосимо, що розгляд цього процесу уґрунтований на багатому аналітичному матеріалі – це нотні видання циклічних творів китайських композиторів, тексти інтерв'ю, мистецтвознавчі й культурологічні праці, спеціалізовані довідкові видання, супровідні матеріали міжнародних конкурсів і фестивалів. Усе це дало дисертантці змогу визначити магістральні шляхи розвитку сюїт китайських композиторів у вимірі жанрової специфіки, стильових тенденцій, використання характерних типів програмності, міри використання інноваційних рішень, засвоєння

композиційних здобутків (зокрема експериментальних) музичної творчості Заходу та їх поєднання з національними традиціями.

Належно поціновуємо подану характеристику особливостей виконавських прийомів і способів роботи над виконавськими труднощами, що «передбачають» значну міру віртуозності, зокрема необхідність відтворення на фортепіано ефектів «стереозвучань».

Погоджуємося з тим, що низку теоретичних і практичних результатів дисертації доцільно використовувати у практиці викладання у мистецьких ЗВО, а також у подальших наукових розробках дотичної тематики й у виконавській практиці. Це підтверджує їхню практичну значущість.

Важливо, що дисертація належно апробована у передбачених МОН формах: 4 статті у фахових виданнях, 6 публікацій за матеріалами виступів на наукових конференціях і форумах.

Дисертація складається із вступу, трьох розділів із поділом на підрозділи, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг дисертації – 256 сторінок, із них основного тексту – 186 сторінок. Список використаних джерел містить 230 позицій, із них 25 іноземними мовами.

Зважаючи на велику кількість зразків фортепіанної сюїти у китайській музиці XX – XXI століть, а також на необхідність залучення порівняльного дискурсу Китай – Європа для з'ясування міжкультурних контактів і творчих діалогів на прикладі цього жанру, **розділ 1** дисертації цілком логічно присвячений опрацюванню теоретико-методологічних засад дослідження фортепіанної сюїти в творчості західноєвропейських та китайських композиторів. Слід акцентувати увагу на тому, що в цій структурній частині детально не тільки окреслено культурно-історичний контекст розвитку національної музики, а й з'ясовано різні аспекти характерної для XX століття взаємодії культур, зокрема Європи і Китаю з фокусуванням на розвитку жанру фортепіанної сюїти. Можна погодитися з концептуально важливим твердженням здобувачки про те, що «сутність мистецтва, його естетична

природа перш за все сприяє зменшенню дистанції, що розмежовує «своє» і «чуже», зниженню настороженості стосовно до «іншокультурного», зближуючи таким чином культурні простори» [с. 59]. Кожна творча особистість «у процесі взаємодії щоразу.. засвоює нові й нові системи, використовуючи практично увесь досвід людства». Крім того, сучасне «мистецтво постмодернізму декларує принцип діалогу різних систем і вимагає уваги до всіх проявів і спроб зрозуміти нове без розстановки полюсних оцінок» [с. 60-61].

Одна із стрижневих для дисертаційної концепції тез – думка про необхідність розвитку діалогу культур як єдиний ефективний механізм протистояння уніфікаційним впливам американської культури. Дисертатка вважає (надто у формі міжнаціональних контактів) «одним з найважливіших факторів врегулювання міжнаціональних взаємин, які мають особливе значення в процесі засвоєння інонаціонального» [с. 72]. Такі контакти інтенсифікують зацікавлення китайських музикантів творчими новинками Заходу, активізують практику навчання китайських композиторів на Заході. Це дає змогу «у всій повноті досягнути сучасні зарубіжні художні віяння і вийти за межі національного шляхом створення власних творів» [там само]. Сьогодні згадана практика здобування композиторської освіти на Заході, яка вже принесла китайському мистецтву чимало творчих здобутків, набуває дедалі більших масштабів.

У **другому розділі** «Жанрово-стильові параметри фортепіанних сюїт китайських композиторів доби Нового Китаю» простежено зародження і початковий розвиток програмних різновидів китайської фортепіанної сюїти у ракурсі формування образно-тематичних та стильових тенденцій. Як приклад досягнутого нового етапу еволюції стильових тенденцій подано комплексний аналіз сюїти Цзянь Зусін «Ярмарок у храмі» та детальний розгляд популярного твору Хуан Хувей «Картина Башу» (2.2.1 і 2.2.2; обидва твори 1958), що може слугувати одним із перших вдалих зразків інтеграції композиційно-стилістичних методів Заходу в опрацювання китайських

фольклорних мелодій. Нові тенденції створення жанрового різновиду сюїти для фортепіано на матеріалі симфонічно-оркестрових тем вдало ілюструє розглянута у п. 2.2.3 сюїта класика сучасної музики Китаю Ду Мінсяня «Русалонька» (1959).

Третій розділ «Фортепіанні сюїти китайських композиторів періоду новітньої історії Китаю: перевтілення тенденцій Заходу і національної своєрідності» демонструє досвід осмислення тенденцій розвитку і стильового вдосконалення китайської фортепіанної сюїти упродовж останнього півстоліття. Результати опрацювання матеріалів засвідчують «остаточний вихід фортепіанної музики за межі декларованої меншості» [с. 132]. Авторка відзначає, що після Культурної революції творчі інтереси композиторів поживляються, зокрема, й за рахунок вивчення й засвоєння зразків традиційної музики, у тому числі музичної творчості етнічних меншин. Помітнішими стають ознаки поєднання надбань музичних культур Китаю і Заходу. Щораз частіше композитори – Дін Шаньде, Тан Дун, Ван Лісань, Хуана Цзіхао, Хуан Хувей, Ду Мінсянь, Чень Ї, Чу Ван Хуа, Дун Цзянь, Чжан Жао, Чжу Пейбінь та ін. – звертаються до інструментальних жанрів як пріоритетних, виявляючи в них дедалі більше творчої свободи. У фортепіанних творах численні новації та авангардні прийоми органічно поєднуються зі специфікою національних ладів, метроритміки, мелізматики, побудови форми, та включення у фортепіанні композиції елементів виконавства з національних церемоній, що істотно розширило образний зміст композицій та примножило форми презентації нових творів.

До показових зразків цього плану належить сюїта «Спогади про вісім акварельних картин» Тан Дуна (1978) – композитора корейського походження, що був переконаним прихильником китайського творця-реформатора Чжоу Веньжона. Упродовж творчого життя він постійно експериментував на ґрунті органічного поєднання традиційного національного та західного авангардного способів компонування, творчого наслідування звуків природи. Це згодом уможливило створення цілісної

концепції «органічної музики» як системи гармонії між природою і людиною. Як диригент Тан Дун став одним із найвидатніших популяризаторів сучасної китайської музичної творчості, а згодом був зарахований до десяти найзначніших музикантів світу (1997; за версією газети *New York Times*).

Як ілюстративний зразок новаторської творчості у підрозділі 3.2 дисертантка розглянула сюїту Хуана Цзіхао «Поєднання довгого і короткого» (1984). Тут автор опирається на мелодику корейських народних пісень, виявляючи специфіку їх ритміки. Відповідно використано великий набір ударних інструментів, зокрема різнометрових барабанів, які втілюють авангардну метроритмічну концепцію композитора. Це істотно ускладнило твір і для виконання, і для інтерпретації. Саме тому заслуговує на окреме відзначення запропонована в підрозділі розробка авторської інтерпретації та способів виконання цієї сюїти, а також тлумачення деяких методів роботи над виконавськими труднощами.

Не менш цікавий новаційний і дуже популярний серед виконавців твір – схарактеризована в наступному підрозділі фортепіанна сюїта «Тибетські замальовки» Цюй Бін Юаня (1985). Можна цілковито погодитися з дисертанткою в тому, що ця композиція ілюструє актуальні для нинішньої музичної культури Китаю можливості збереження пентатоніки, особливостей традиційної метроритміки і різні методи наслідування звучань традиційних народних інструментів. А також – застосування європейських тональностей включно із дванадцятитоновною системою.

Підрозділ 3.4 присвячений розгляду «Трьох балад з Південного Юньнаню» Чжан Жао (1994). Ця сюїта – показовий зразок синергії жанрових ознак романтичної балади і модального мислення. Цао Шиюй характеризує «музичну мову цієї сюїти як яскравий зразок втілення традицій етнічної музики мовою фортепіано» [с. 170], зауважуючи, що «фортепіанні твори композитора наприкінці 1990-х років називали «етнічною музикою в стилі Чжана». Суть цього стилю полягає не у винайденні нових інноваційних

виразових прийомів, а у відшукуванні і умінні опрацювати для фортепіано унікальні і невідомі народні мелодії. А в цій сюїті продемонстровано показові підходи до опрацювання специфічних щодо ритміки народних мелодій національної меншини Йї, що уможливило творення «моделі поєднання в одному творі стилістики національної музики і особливостей західних композиційних методів» [с. 177]. Цікавим є також авторське визначення частин сюїти як «балад» – алюзії європейських середньовічних хороводних танків строфічної будови.

Відзначаючи методологічну цілісність дисертації Цяо Шиюй, актуальність та теоретичну значущість отриманих результатів, їх практичну спрямованість та евристичну перспективність, висловимо також окремі запитання і зауваження, що є неодмінним наслідком рефлексій над цікавою науковою працею:

1. Характеризуючи жанрові ознаки сюїти, Ви систематично використовуєте формулювання «сюїта у формі циклу п'єс». Чи є (а якщо є, то які) критерії розмежування творів подібної жанрової природи – програмної сюїти і програмного циклу п'єс?
2. У дисертації стверджено, що кількісно масив творів жанру сюїти є в Китаї чи не найбільшим і найпопулярнішим серед усіх існуючих нині інструментальних жанрів. Чим можна пояснити цей феномен? Чи має він причини інтрамузичної природи, а чи вони закорінені в особливостях традиційного музикування або в культурних і ментальних особливостях китайського художньо-образного мислення?

Серед спостережених текстових некоректностей – транслітерування імені композитора в одному підрозділі (3.2) то як Хуан Цзіхао, то як Цюань Цзіхао, визначення природи його фортепіанного твору «Поєднання довгого і короткого» то як *сюїти*, то як *циклу*.

Також трапляються, особливо у третьому розділі, певні «сюжетні повтори», особливо в біографічних дискурсах. Їх варто було уникати, що сприяло б виструнченню викладу.

Не зовсім сприйнятним видається послуговування терміном російського походження «модальні лади», що виник у «пізньосРСР-івській» музикознавчій практиці як поєднання непокєднуваних понять «модальність» і «модус», здійснене винятково на підставі їх фонетичної схожості (паронімічності).

Загалом після ознайомлення з текстом дисертації Цао Шиюй «Фортепіанні сюїти китайських композиторів в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру», яка подана до захисту до разової ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, підсумовуючи викладені вище схвальні враження і дискусійні міркування, констатуємо: актуальність вирішуваної наукової проблеми, системність опрацювання нового матеріалу, новизна, теоретико-практичне значення, достовірність висновків слугують переконливими підставами для визнання праці такою, що відповідає чинним вимогам п. п. 6, 7, 8, 11 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженому Постановою Кабінету Міністрів України від 14 січня 2022 року №44, підготовлена відповідно до напрямків наукового дослідження освітньо-наукової програми Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. За виконання цієї праці Цао Шиюй цілковито заслуговує на присудження пошукуваного наукового ступеня в галузі знань 02 – Культура і мистецтво, за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії музики
НМАУ ім. П. І. Чайковського

Б. О. Сютя

