

Відгук  
офіційного опонента  
на дисертацію Жень Цзяці  
на тему «Процес академізації янціня  
у творчості китайських композиторів  
другої половини ХХ - початку ХХІ століть»,  
поданої на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»  
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Цимбали займають особливе місце в українській музичній культурі. Це – очевидна сентенція, трюїзм, банальність. Але за кожною банальністю стоїть певна реалія; саме багаторазове повторення/іменування цієї реалії і створює навколо твердження ауру очевидності. Тому коли ми говоримо, що твердження «цимбали займають особливе місце в українській музичній культурі» - банальне, ми тим самим визнаємо, що за цією нібито банальністю стоїть потужна традиція, що цимбали є чітко маркованим знаком та символом, а цимбальне мистецтво постає конкретною та специфічною складовою української музики, а відтак – і українського мистецтва, і української культури загалом.

Візьмемо, до прикладу, знаменитий 150-й Псалом. П'ятий його вірш в українському перекладі митрополита Іларіона (Івана Огієнка) промовляє так: «Хваліте Його на цимбалах дзвінких, / хваліте Його на цимбалах гучних!»<sup>1</sup>. Натомість канонічний Синодальний переклад цього псалму російською відрізняється саме назвою музичного інструменту: «Хвалите Его на звучных кимвалах, хвалите Его на кимвалах громогласных»<sup>2</sup>. Це

---

<sup>1</sup> Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту. – Об'єднання біблійних товариств, 1990. – С. 632.

<sup>2</sup> Біблія. Книги Священного Писання Ветхого и Нового Завета. – М. : Российское библейское общество, 2003. – С. 639.

співставлення («цимбали»/«кимвали») демонструє актуальність та природність «цимбал» для однієї культури, активну присутність цимбал у цій культурі – і їх нейтральність, семантичну яловість, а відтак – відсутність у межах іншої (саме тому у російському перекладі «дзвінки цимбали» поступаються місцем «звучним кимвалам» - ударному інструменту, попереднику сучасних тарілок). Додамо, що «цимбали» та їх специфічне, «дзвінке та гучне», звучання поширюють свою екзистенцію не тільки у «горизонтальному», але й у «вертикальному» вимірі національно-культурного універсуму. Тобто, цимбали не тільки маркують кордони національного інтонаційного образу світу, як це бачимо у наведеному прикладі-зіставленні; вони живуть на різних, навіть полярних в аксіологічному плані, рівнях цього універсуму. Якщо згаданий вірш 150-го Псалма є знаком «високого», «духовного», навіть – сакрального, то добре усім відомий сленговий вислів «по-цимбалах» у значенні «байдуже», «все одно»<sup>3</sup> є маркером іншого шару національної культури – «низького», «тілесного», зрештою – профанного. Російський аналог наведеної ідіоми («по барабану») наочно демонструє відсутність у мові значущих конотацій, зіпертих саме на цимбали – як вживаний інструмент, як реалію музичного життя, як знак культури, як ідентифікуючий символ.

Наведений приклад може бути одним зі свідчень актуальності та органічності для українського музикознавства тематичної сфери, що її обрала для своєї кандидатської дисертації Жень Цзяці. Актуальності насамперед для *українського* музикознавства попри те, що дисертація присвячена *китайським* цимбалам - янцинь. І причин такої актуальності я бачу, принаймні, три.

По-перше, *науковий пріоритет*. Комплексне дослідження китайської цимбальної культури другої половини ХХ - початку ХХІ ст.,

---

<sup>3</sup> Цеацура О. Лаба. Тлумачний словник музичного та мистецького сленгу. – К. : Український Ренесанс, 2009. – С.145.

чи не вперше у такому обсязі здійснене пані Жень Цзяці, розгортається в координатах *української музикознавчої школи*. Засадничі положення рецензованого дослідження багато у чому спираються на ідеї та положення Тараса Барана, органічно розвиваючи ідеї видатного львівського дослідника на китайському матеріалі.

По-друге, *формування дослідницького дискурсу*. У дисертації Жень Цзяці не тільки узагальнено досліджене попередниками, але й закладено міцне підґрунтя для подальшого вивчення китайської цимбальної культури та дано приклади аналізу, що можуть стати моделлю для наступників. До цього питання я ще повернусь.

Нарешті, робота Жень Цзяці поєднує риси генетичних та типологічних досліджень з певним домінуванням методології другого підходу. Виявлення типологічних збігів у далеких, на перший погляд, культурах (зокрема таких, як китайська та українська), так само, як і з'ясування шляхів формування китайської цимбальної традиції дозволяє глибше зрозуміти її неповторну специфіку, а отже - краще виконати основоположну для науки *гносеологічну функцію*. Це - третя причина актуальності розглядуваної дисертації.

Якщо спробувати охарактеризувати дослідження Жень Цзяці у властивій східному типу знання метафорично-символічній формі, то цю дисертацію можна порівняти з деревом. Чотири розділи роботи відповідають трьом частинам рослини.

У Першому, що подібний до кореневої системи, розглядаються питання «грунту», в якому укорінено китайські цимбали (підрозділи 1.1 - «Цимбальне мистецтво як предмет музикозначих досліджень» та 1.2. «Історичні етапи в розвитку цимбалоподібних інструментів, зокрема китайських цимбал – янціня») та досліджуються найпотужніші його «корені» (підрозділи 1.3. та 1.4. присвячені, відповідно, процесу академізації янціня та чотирьом китайським виконавським школам).

Другий та Третій розділи роботи формують «стовбур» цього уявного дерева. Тут дисертантка розглядає ансамблі та оркестри, що включають янцінь, описує будову унікального інструмента, та зауважує шляхи його модернізації. Саме така послідовність Другого та Третього розділів зумовлена специфічною логікою музично-історичного процесу в досліджуваній сфері музичної культури: побутування янціня спочатку як ансамблевого і лише в останні роки - як сольного інструмента. До речі, таким самим є і процес еволюції українських цимбал, що переконливо доводить у своїй дисертації «Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України» харківська музикознавиця Ольга Юрченко<sup>4</sup>. На превеликий жаль, ця робота сьогоднішній дисертантці, очевидно, невідома. Принаймні, я не знайшов її у списку джерел. Тут принагідно зауважу, що дещо дивним виглядає і корпус музикознавчих робіт українських авторів з проблем музичного аналізу, залучений Жень Цзяці<sup>5</sup>. Це переважно дидактичні видання - підручники та навчальні посібники. Позитивно, що в списку знаходимо представників різних шкіл українського музикознавства - київської (Віктор Москаленко, Ірина Коханик, Віктор Степурко), львівської (Ярема Якуб'як, Михайло Лемішко, Наталя Завісько), одеської (Сергій Шип). Однак робота значно б виграла у теоретичній оснащеності та ґрунтовності, якщо б авторка звернулась до фундаментальних досліджень, а не тільки до прикладних адаптацій (нехай і яскравих). Повертаючись до характеристики Третього розділу, треба також зауважити, що важливою його складовою є фрагмент, у якому розглядаються питання звуковидобування та особливостей запису зразків цієї унікальної традиції.

---

<sup>4</sup> Див.: Юрченко О. П. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України. Дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. - Харківський національний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського. - Харків, 2015.

<sup>5</sup> Огляд цих джерел див. С.38-39 Дисертації.

Найціннішим в дисертації, на мою думку, є Четвертий розділ. Він викликає аналогію з квітучою кроною. Тут, окрім виходу інструменту в досить несподівану сферу китайської поп-музики, дані ретельні аналізи конкретних артефактів - творів різних жанрів для янціня - шість аналітичних етюдів, сфокусованих на творах різних авторів (і, відповідно, виявляючих тенденції різних жанрово-стильових спрямувань).

Головною проблемою, що стояла тут перед дослідницею, була проблема специфічної програмності китайської музики. Як врахувати символіку конкретних назв, авторські коментарі та сюжетні колізії - і при цьому не втрапити у поверхову описовість? Як прослизнути між Сциллою технологізму та Харибдою картинної поетичності? Жень Цзяці пропонує компромісне рішення: аналіз здійснюється на параметричному та морфологічному рівнях організації художнього цілого. Для дослідження, що *вперше* фокусує увагу на конкретних творах, цього цілком достатньо. Виходячи з названих рівнів аналітичного опису, дисертантка робить обґрунтовані висновки щодо стильових та інтеркультурних характеристик обраних для аналізу зразків: взаємодії романтичних засобів та маньчжурського фольклору, взаємопроникнення китайського та європейського, особливостей адаптації стильових систем імпресіонізму, сучасних композиторських технік, поліфункціональності та поліладовості. Окремо треба відмітити, що в деяких аналізах Жень Цзяці виходить на більш високий, функціональний рівень та навіть вступає у суперечку з авторськими трактовками (див., наприклад, міркування щодо можливості подвійної інтерпретації форми у концерті Лю Ханлі «Цзінь Лінгсі – Роздуми про місто» на с.113).

Читаючи аналіз творів для янціня, що належать перу виконавиці на цьому інструменті, очікуєш більшої уваги до специфічних виконавських прийомів, якими авторка володіє у повній мірі і які вона знає не з теорії, а

з власної виконавської практики<sup>6</sup>. Тим більше, що матеріал провокує до такого ракурсу аналізу, наприклад, при описі каденції соліста у Концерті для янця Сян Зухуа «Поезія протоки» на с.121. У даному випадку ці очікування не справджуються - очевидно, дисертантка залишила подібну проблематику, що може скласти предмет окремого дослідження, на майбутнє.

Серед побажань, що виникають у прискіпливого читача, хочу зауважити тільки одне: не варто безоглядно покладатися на думку чи контраверсійні висловлювання авторитетів. Історичним нонсенсом виглядає погляд на фортепіано як на різновид янця, що наводиться на с.44 услід за професором Сюй Сюедун. Також на с.41 зустрічаємо посилання на думку Тараса Барана, про «кимвал» як центр ономастичної групи цимбалоподібних інструментів (цімбал, цімбалом, цімбали, цимбали, цімбалкі, цамбал). Як я вже згадував, «кимвал» - це відомий ще з часів Античності парний ударний інструмент, у формі невеликих бронзових тарілок. Фонічна подібність назви є хистким та, можливо, хибним шляхом для визначення належності інструментів до однієї групи. Систематизація та класифікація здійснюється за комплексом різних параметрів. Цимбали за класифікацією Горнбостеля-Закса є простим хордофоном, що звучить від удару паличками. Тарілки ж є ідіофоном і звук видобувається за рахунок удару однієї об іншу. Що у них спільного з цимбалами чи янцями? Ані струн, ані паличок-цінчу тут нема...

Робота в цілому написана гарною українською мовою. Однак хотілося б кращої вичитки тексту (око час від часу знаходить хибодруки), уникання повторів (пор. сс.79 та 80; 82 та 83), уніфікації і у написанні назви інструмента (з великої чи з малої літери - див. сс. 115, 124, 133, 138,

---

<sup>6</sup> Яскраве свідчення цього - Додатки до дисертації (с.198-199), що містять Дипломи про перемоги авторки у виконавських конкурсах.

144, 149, 150, 155), і у наведених біографічних даних про згадуваних композиторів та виконавців (сс. 92, 93, 94).

Знайомство з дисертаційним дослідженням викликало також низку питань, на три з яких прошу відповісти.

1. Поняття «академізація» широко використовується у дослідженні Жень Цзяці. Воно входить не тільки до назви дисертації загалом, але й до назви підрозділу 1.3, до формулювання предмету дослідження (див. с.28). В дисертації поняття «академізація» вживається повсякчас та у різних контекстах. Так, на с.25 «академізація» виступає синонімом розвитку; на с.26 дисертантка трактує «академізацію» як зростання професіоналізму у композиторській та виконавській сферах; на с.45 «академізація» пов'язується з вдосконаленням інструмента. Феномен «стрімкої академізації» виступає маркером «нової фази» мистецтва виконання на янціні (с.22) та зумовлює нижню хронологічну межу дослідження. Приклади можна примножити, однак зупинюся і сформулюю питання: що Ви розумієте під словом «академізація»? Визначення цього ключового поняття в дисертації я не знайшов.

2. Значну увагу в дисертації приділено ансамблям та оркестрам, до складу яких входить янцінь (див. сс. 34, 52, 54, 56, 57, 178). Чим для Вас відрізняється феномен «ансамблю» від феномену «оркестру»? Чи ці відмінності лежать тільки в квантитативній площині - і «ансамбль» від «оркестру» відрізняється тільки кількістю учасників? Або можна говорити про квалітативні відмінності, що сягають інших, суттєвіших характеристик цих утворень (функцій, внутрішньої ієрархії, сфери застосування, професійних вимог до учасників, зрештою - хронологічних параметрів)?

3. На сс.74-75, де розглядаються різні моделі янцінь, наводяться їх цифрові назви (401, 402, 501, 505, 601). Що означають ці цифри, чим зумовлені саме такі цифрові номінали?

Наведені зауваження та запитання не підважують загальної концепції дослідження Жень Цзяці та не ставлять під сумнів його оригінальність та наукову спроможність.

Ознак наукової недоброчесності та використання ШІ при знайомстві з текстом дисертації мною не зауважено.

На основі викладеного доходжу висновку, що дисертаційна робота Жень Цзяці «Процес академізації янціня у творчості китайських композиторів другої половини ХХ - початку ХХІ століть» є самостійним та завершеним науковим дослідженням, яке повністю відповідає вимогам пунктів 5-9 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого Постановою КМУ № 44 від 12 січня 2022 р., а також затвердженим наказом МОН від 12 січня 2017 року «Вимогам до оформлення дисертації», тож її авторка – Жень Цзяці заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво».

Доктор мистецтвознавства,

Доцент,

Професор кафедри культурології

Українського католицького університету

Юрій Чекан