Відгук офіційного опонента, доктора мистецтвознавства, професора,
Сюти Богдана Омеляновича
про дисертаційну роботу **Чжан Цзеї**
«КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА АНСАМБЛЕВА ТВОРЧІСТЬ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ: ЖАНРОВИЙ ТА СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ»,
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

Для китайської музичної культури кінець XX – початок XXI століть став періодом активного розвитку й розбудови більшості жанрів камерно-інструментальної творчості, помітного збагачення їхніх змістових складників та стилістики. Попри те стильова система, жанрові особливості, музична мова, виражальні засоби і прийоми ансамблевої творчості китайських композиторів цього періоду залишаються недостатньо дослідженими і в Китаї, і в Україні. Не мають належного осмислення також оприявнені в цій царині прагнення китайських музикантів до індивідуалізації художніх концепцій, виражальних засобів та засад жанро- і формотворення у контексті світових тенденцій. Власне, дослідженню динаміки жанру камерної інструментальної ансамблевої музики в Китаї в кінці XX – на початку XXI століття і її стилістики в річищі синтезу західних форм камерного музикування та тенденцій національної традиції і культурної самобутності присвячена дисертація Цжан Цзеї.

Залучені дисертантом до розгляду ансамблеві композиції й творчі тенденції музики Китаю фактично невідомі українським музикознавцям. Водночас маємо наголосити, що ця ситуація поступово вирівнюється, оскільки ці твори дедалі частіше стають об'єктом студіювання у китайській та західноєвропейській гуманітаристиці. Важливо уточнити, що йдеться радше про культурологічні та історико-біографічні студії, аніж про музикознавчі. Натомість у праці Чжан Цзеї з'ясовано показові риси стилістики, жанроутворення, виразових засобів китайської камерно-

інструментальної ансамблевої музики зазначеного періоду. Тому стверджуємо, що рецензована дисертація має незаперечну **наукову новизну** й **актуальність**.

Камерна ансамблева музика показово віддзеркалює процес змінювання художнього мислення, який, розпочавшись іще у 1920-х роках, сягнув кульмінації саме наприкінці XX століття. Здобувач визначає цей період як третій, зрілий етап розвитку жанру, який триває до сьогодні. Запропонована дисертантом періодизація стала одним із чинників, які в комплексі дали змогу ефективно простежити динаміку змін в аналізованій творчості й визначити ключові тенденції розвитку. Особливістю стилістики розглянутих у дисертації композицій є творче переосмислення і втілення музичних впливів європейської та американської музичної культури, до яких Китай знову став відкритим із 1980-х років. Найвідомішими композиторами, що представляють цю тенденцію, є Тань Дунь, Хе Сюньтянь, Чжоу Лун, Лі Сяоцюань, Го Веньцзін, Чжан Цянь, Чень Сяоюн, Цзя Дакунь, Ло Чжунгун, Ху Сяо, Ван Сілінь, Дін Шанде, Ян Лі-Цін, але «найрепрезентативнішими у сфері камерно-інструментальної ансамблевої музики є твори Чжана Цяньї, Янга Йонґа, Гао Вайцзе, Ван Ніни, Гонґ Сяотін» [с. 4]. Саме їхні твори слугують базовим **матеріалом** дослідження.

Об'єктом вивчення в дисертації Чжан Цзеї визначено особливості розвитку китайської камерно-інструментальної ансамблевої музики в аспекті відображення синтезу європейських музичних традицій і національної специфіки із збереженням рис китайської художньої ментальності. **Предметом** дослідження стала «жанрово-стильова палітра репрезентативних зразків камерно-інструментальної музики китайських композиторів кінця XX – початку XXI століття» [с. 5 і 86].

Варто наголосити, що ця дисертація не тільки уводить у науковий обіг значний масив камерно-інструментальної ансамблевої музики китайських авторів, але й узагальнює новаторську та експериментальну роботу цих авторів у процесі розвитку жанру. Також дисертант не залишає поза увагою

особливостей процесу становлення й еволюції фольклорних та професійних ансамблів камерно-інструментальної музики і визначає їх специфічні риси. Здійснюючи комплексний музично-теоретичний аналіз творів, виявляє й описує основні музично-виражальні, архітектонічні й стилістичні характеристики, що засвідчують активність синтезування китайської та європейської художніх музичних традицій.

Цілковито погоджуємося з тим, що результати дослідження мають незаперечну **практичну** і **дидактичну** значущість. Їх не тільки можна, а й доцільно імплементувати у практику викладання низки фахових дисциплін у закладах вищої мистецької освіти, а також ураховувати в творчій практиці виконавців камерно-інструментальної музики.

Відзначимо належну **апробацію** результатів дослідження шляхом їх оприлюднення на всеукраїнських та міжнародних наукових і науково-практичних конференціях і форумах, в обговоренні на засіданнях кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка. Також – у передбачених нормативними документами наукових публікаціях.

Дисертант обрав для дослідження традиційну **структуру** (Вступ, три розділи з підрозділами і Висновки), яка достатньо повно розкриває зміст і процес досягнення поставленої мети.

Розділ 1 «Віхи розвитку жанру камерно-інструментальної ансамблевої музики у мистецькому просторі Заходу та Сходу» евристично зорієнтований на виявлення спільних жанрових рис, а також на встановлення діахронного зрізу співвідносних процесів у розвитку європейської і китайської музичних культур. Ця структурна частина дисертації виконана сумлінно, з дотриманням вимог наукової аналітики, засвідчує добру орієнтацію автора в працях, які є засадничими для вибудовування теоретико-методологічної бази.

У **Розділі 2.** «Камерно-інструментальні ансамблі XX – XXI століть: етапи розвитку жанру» описано панораму розвитку камерно-інструментальної музики в Китаї та виведено три основні етапи цього процесу: 1. Становлення жанру, 2. Розвиток у період Культурної революції,

3. Період досягнення найвищого розквіту (після 1980-х років і до сьогодні). Упродовж їх устійнення спостережено поступове ускладнення звуко-просторових і фактурно-гармонічних виразових засобів від домінування однієї мелодії з незначними дублюваннями до розбудованого багатоголосного викладу.

Заслуговують на увагу виділені дисертантом стадії становлення жанрів камерно-інструментального музикування, що усталилися впродовж процесу розгортання. Зокрема це: 1. Нескладне «змішування» інструментів західного й китайського походження; 2. Розгортання новаторських пошуків у галузі стилістики на засадах поєднання композиторських технік західної і китайської музичної творчості з традиційними китайськими та електроакустичними інструментами; 3. Імплементація і синтез виражальних засобів західноєвропейської музики із виявами китайської культурної ідентичності.

У **Третьому розділі** «Особливості музичної мови та стилістики китайських композиторів у камерно-інструментальних ансамблях останньої чверті XX – початку XXI століть» викладено результати комплексного аналізу музично-виражальних засобів, архітектоніки, принципів розвитку та особливостей фактури у камерно-інструментальних ансамблях китайських композиторів Чжана Цяньї (*«Прощання»,* 1983), Яна Йонга (*Октет,* 1991), Гао Вайцзе (*«Таємничий сон»*, 1993), Ван Ніни (*Струнний квартет №1 «Стильовий діалог»*, 1995), Гонґа Сяотіна (*«Лан з іншого боку»*, 2010). Ці композиції демонструють різні підходи до трактування жанру, розмаїття стильових тенденцій та плідне синтезування європейських і китайських музичних традицій.

Варто наголосити на скрупульозності й вичерпності комплексного аналізу показових камерно-інструментальних ансамблевих творів китайських авторів. Ці композиції уперше проаналізовано з метою простеження характерних рис і підходів європейських технік композиторського письма у синтезі з китайськими національними музичними традиціями та

констатацією домінування китайської музичної ментальності. При цьому виявлено, що музична мова китайських митців витримана у художніх традиціях, близьких до стилістики європейського романтизму й імпресіонізму.

Важлива позитивна риса дослідження Чжан Цзеї – пізнання особливостей становлення й розвитку фольклорних національних та професійних ансамблів інструментальної музики в контексті змін у суспільній та мистецькій ситуації. Виправданим у цьому контексті вважаємо акцентування уваги на виявленні шляхів імплементації давніх традицій національного ансамблевого музикування в річищах т.зв. музики Гуандун Хань, Цзяньнань Січжу та Кантонської музики в культуру професійної камерно-інструментальної музики в періоди Китайської Республіки та Китайської Народної Республіки.

На окреме схвалення заслуговує докладний аналіз жанрових основ китайської камерно-інструментальної музики, що були виформувані в 1910-1930-ті рр, та впливу на ці процеси широко удоступнених для китайських музикантів після 1912 р., а також після 1949 р. здобутків європейської та американської камерно-інструментальної ансамблістики. Особливо важливими, на думку дисертанта, були імплементації західних жанрів камерної музики та використання авангардних композиторських технік (з додекафонною та конкретною музикою) й експериментування в царині органології.

Змістово й структурно доречний фрагмент праці – опис становлення оновленої за рахунок впливів західної музичної культури концепції камерно-інструментальної ансамблевої музики в Китаї в XX ст. (від створення Струнного квартету мі-мінор Сяо Юмеєм у 1916 році), а особливо здобутків Чена Хундуо, Вей Міна, Го Шухуй, Ван Анґо та Чжоу Сін у цій царині. Слушними у цьому ракурсі є викладені підрозділі 2.3 спостереження Чжан Цзеї щодо імплементації здобутків західної композиторської школи,

сумісного використання в камерно-інструментальних творах інструментарію західного і китайського походження та створення композицій т.зв. «мешапу».

Третій розділ дисертації повністю присвячений розглядові особливостей музичної мови та стилістики камерно-інструментальних ансамблів провідних китайських композиторів останньої чверті XX – початку XXI століть. Особливо слід відзначити поглиблений аналіз синтезу фольклору та сучасних тенденцій музичної мови на прикладі твору Чжан Цзяньї «Прощання» для флейти, фортепіано, кларнету, альта та ударних інструментів (підрозділ 3.1), експериментування з ладовою організацією на прикладі творів «Таємничий сон» Гао Вайцзе для соло альта з фортепіано (підрозділ 3.3) і його ж «Штучна гама без октавного циклу» і показ специфіки електронної музики у виконанні китайських авторів. На прикладі Струнного квартету № 1 «Стильовий діалог» Ван Ніни (підрозділ 3.4) проілюстровано розуміння китайськими музикантами специфіки пошуків нового засобами полістилістики. Саме тут дуже доречно автор наводить паралелі між схожими тенденціями творчих пошуків у музиці кінця XX ст. України й Китаю.

Робота Чжан Цзеї стала фактично першим досвідом системного аналізу камерно-інструментальної творчості китайських композиторів в українській музичній науці і переконливим зразком теоретико-інтерпретаційного стилезнавства. У дисертації зроблено науково достовірні висновки, які узагальнюють результати й можуть слугувати «трамплінними» тезами для подальшого вивчення камерно-ансамблевої композиторської творчості китайських композиторів останнього півстоліття. Дисертант, крім того, запропонував власну концепцію періодизації розвитку китайської камерно-інструментальної ансамблевої музики та сформулював ідею триетапності її становлення. Визначальною рисою творчої еволюції камерно-інструментальних ансамблів китайських авторів Чжан Цзеї визначив акумуляцію методів роботи з матеріалом та творчих технік, засвоєних із практики західноєвропейської авангардної музики, їх розширення та

технічну, віртуозну розбудову. Очевидно, що ця праця є лише першим кроком щодо вивчення й популяризації камерно-інструментальної ансамблістики сучасних китайських композиторів в Україні.

Попри загальний позитивний висновок, маємо вказати й на окремі зауважені хиби (забігаючи наперед, наголошуємо, що вони не знижують наукової вартісності рецензованої праці). Так, не зовсім коректним вважаємо включення до загальних висновків дисертації фрагменту з тезовим окресленням процесу опрацювання літератури дослідження, а також переказу основних тез попередніх розділів роботи (наприклад, про реалії ще часів «династій Ся (XXII-XVIIIст. до н.е.) і Шан (XVIII до XII ст до н.е.)», а чи навіть більш близьких до сучасності періодів династій Чжоу (1046-256 р.р. до.н.е.), або ж виникнення Даосизму [с. 175]).

Дискусійними вважаємо твердження дисертанта про те, що «в епоху Відродження.. ансамблеве виконавство передувало становленню композиторської творчості» [с. 173], про «використання сучасних технік письма..» і «виявлення своєрідного індивідуального почерку» у творах народної музики [с. 179]. Не зовсім доречними також виглядають екскурси в історію європейської музики XVII – початку XX століть у авторському переказі дисертанта.

Надалі авторові варто уникати неточностей у формулюваннях, які залучають до творення однорівневих опозицій та дихотомій не цілком коректні пари різнологічних понять, як-от *європейські авангардні методи* і *китайська музична ментальність*; *жанрова систематизація та експериментальне новаторство* і под.

Також під час ознайомлення з текстом дисертації виникли уточнювальні питання:

1. Чи не варто було подати в тексті дисертації (наприклад, у 1 розділі) тлумачення впроваджуваного дисертантом у науковий музикознавчий дискурс поняття *музична китайська ментальність*?

2. Чим мотивована елімінація (чи «випадання»?) з хронології розгляду трьох етапів становлення жанру камерно-інструментальної музики десятиліття 1940-х років?
3. Чи можна стверджувати, що процес стильової індивідуалізації творів камерно-інструментальної ансамблістики китайських композиторів кінця XX – початку XXI століть тісно корелює передусім із посиленням активності використання вишуканих інтелектуалізованих композиторських технік поруч із зростанням частотності жанрового, ладового й фактурного мікстування?

Загалом після ознайомлення з текстом дисертації Чжан Цзеї «Камерно-інструментальна ансамблева творчість китайських композиторів кінця XX – початку XXI століть: жанровий і стильовий аспекти», 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 Чжан Цзеї 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. Сюта**

Підпис Сюта
Засвідчую: начальник загального відділу
Національної музичної академії
України імені П.І.Чайковського