

ВІДГУК
офіційного опонента, доктора мистецтвознавства, професора,
Сюти Богдана Омеляновича
про дисертаційну роботу Ден Цзякуня
КИТАЙСЬКА ОРКЕСТРОВА ДУХОВА МУЗИКА
У КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР,
що подана до захисту на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво

Позитивною тенденцією сучасного музикознавства є послідовне зростання дослідницького інтересу до складних теоретичних проблем, розв'язання яких потребує інтердисциплінарних підходів та міжкультурних зіставлень. Завдяки цьому з'являються праці, методологічно значущі й актуальні не лише для музикознавства, але й для теорії та історії мистецтва, культурології, музичної естетики. Вирішуючи поставлені в них завдання, науковці позбуваються тематичної замкнутості, обмеженості, виходять у царину новітніх питань або ж продуктивно розглядають в інших ракурсах ті, що видавалися вичерпно дослідженями й зрозумілими, супроводжують їх новими, власними коментарями, обґрунтуваннями, осучаснюють джерелознавче й фактологічне забезпечення.

Проблеми сучасної оркестрової музики і духового виконавства, сформульовані в широкому контексті міжкультурних аспектів розвитку професійного музичного мистецтва крізь призму осмислення усталених національних традицій, є для сучасного етапу розвитку музикознавчої науки і актуальними, й пізнавальними. Панорамні універсальні (і теоретичні, і спрямовані водночас на виконавство та педагогічну практику) дослідження з елементами культурологічного аналізу, а надто виконані на «живому» матеріалі кількох національних культур, стають дедалі запитуванішими серед музикознавців і культурологів. Саме до таких належить рецензована дисертація Дена Цзякуня, присвячена дослідженню китайської оркестрової духової музики в контексті діалогу культур.

Основну увагу дослідник зосередив на вивченні «особливостей розвитку та характерних рис феномену китайської оркестрової духової

музики крізь призму діалогу культур Заходу і Сходу» (С. 13). Різноаспектне опрацювання заторканих питань, сформульованих як завдання для вирішення основної мети, здійснене у широкому кроскультурному контексті на мистецькому матеріалі останнього століття – і це, зокрема, визначає евристичну цінність цього дослідження.

Панорамність поставленої мети детермінує широту кола вирішуваних завдань. Воно, крім «узагальнення стану дослідження проблеми аналізу музичного мистецтва крізь призму концепції діалогу і виформування основних вихідних положень стосовно теорії комунікації у проекції на культуру (С. 12) і «здійснення історичного огляду оркестрової традиції в історії музичної культури Китаю» (С. 13) передбачало також стратифікацію та характеристику основних етапів розвитку китайської оркестрової духової музики академічного зразка у взаємозв'язках з історією культури Китаю, осмислення ролі в цьому процесі провідних діячів китайського мистецтва, також – визначення провідних рис стилістики сучасної китайської оркестрової духової музики, виявлення особливостей втілення етнічно-характерного мелосу та інших елементів музичної мови у стилістиці духових творів та опис «темброво-інтонаційної семантики духових інструментів у симфонічній музиці як відображення музичного мислення Заходу та Сходу на прикладі «знакових» творів української та китайської музики» (С. 13).

Детерміновані метою конкретні завдання роботи спрямовані на узагальнення й поглиблення зasadничих теоретичних і практичних питань сучасного музикознавства, на послідовне й докладне пізнання динаміки еволюції музично-стильових процесів, розглянутих у широкому культурному контексті. Комплексне вирішення цих завдань забезпечило належний рівень новизни, науково-теоретичної значущості та практичної цінності результатів дисертаційної праці. Власне, наукова новизна роботи полягає у «комплексному підході до вивчення китайського та європейського оркестрового мистецтва, привнесенні в українське музикознавство історичних даних та аналітичних досліджень китайської оркестрової духової

музики і формуванні компаративного бачення європейської та китайської оркестрової музики з точки зору семантики та виразовості духових інструментів» (автореф., с. 3-4). Теоретичні узагальнення й результати, як слушно зазначено в роботі, передбачають «можливості використання її матеріалів у навчальних курсах «Історія світової музики», «Історія оркестрового духового мистецтва» та інших у музичних вищих закладах освіти» (С. 15). Матеріали праці можуть також бути використані «у подальших наукових дослідженнях китайської музики як специфічного феномену у контексті діалогу із європейською культурою» (С. 15).

Прискіпливо сформована методологічна база праці (С. 13-14) загалом забезпечила ефективне досягнення мети, виконання поставлених завдань, сприяла представленню об'ємної картини еволюції оркестрового мистецтва Китаю і дала змогу сформулювати переконливі висновки щодо концептуалізації феномену китайської оркестрової духової музики як результату діалогу культур.

Значним є особистий внесок дисертанта у розвиток музикознавства. В широкий науковий обіг уведено поняття «темброво-інтонаційна семантика» та її моделі, а також об'єктивовано аналітичні матеріали дослідження творів китайської оркестрової духової музики та семантики і стилістики тембрів і звучання духових інструментів у китайській симфонічній музиці.

Теоретико-методологічні положення дисертації, а також основні її результати належним чином апробовані на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, у виступах на чотирьох міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях, а також у шести одноосібних наукових публікаціях (четири статті у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, одна – у зарубіжному виданні).

Складається дисертація із вступу, чотирьох розділів, висновків, переліку використаних джерел (містить 239 позицій, 70 – іноземними мовами) і додатків (Д. А – нотні приклади). Обсяг основного тексту – 157 с.

У першому розділі «Музичне мистецтво крізь призму концепції

діалогу: дослідження стану проблеми» музичне мистецтво розглянуто з позицій концепції діалогу. Як вихідні положення дисертації схарактеризовано питання теорії комунікації у проекції на культурні практики, також – поняття «діалогу» і «тексту» культури як філософсько-музикознавчих основ праці. Здійснено огляд сучасних зіставних українсько-китайських музикознавчих досліджень як показового репрезентанта міжкультурного діалогу. Опрацювавши ці питання, Ден Цзякунь висуває перспективну гіпотезу про три рівні комунікації, на яких відбувається міжкультурний діалог між Європою і Китаєм: 1) комунікація культур; 2) комунікація способів музичного мислення; 3) комунікація музичної мови.

Другий розділ дисертації «Оркестрова духовна музика Китаю як феномен культурного континууму: тенденції, явища, особистості» присвячений аналізові оркестрового духового мистецтва Китаю як феномена художньо-культурного простору. Після ретроспективного огляду оркестрової традиції в музичній культурі Китаю автор простежує історію розвитку оркестрового духового мистецтва Китаю «європейського зразка» та акцентує роль у цьому процесі Роберта Гарта. Дослідник вияскравив значення військового духового мистецтва сучасного Китаю як чинника розвитку музично-мілітарної і видовищної культур, окрім відзначив роль «особистості диригента-композитора як творця китайської оркестрової духової музики» (с. 3). У цьому розділі сформульовано положення про існування чотирьох тенденцій розвитку оркестрової культури Китаю від давнини до наших днів: інкультурація, акультурація, стагнація, конвергенція.

Аналіз естетичних наставлень та стилістичних особливостей сучасної оркестрової духової музики Китаю дисертант здійснив у третьому розділі «Естетика та стилістика у сучасній оркестровій музиці Китаю» (на нашу думку, назва сформульована не зовсім коректно). Вихідними позиціями для розгляду обрано національно-характерний мелос та європейську інструментальну жанровість як основи музичної стилістики (твори Інь Цина та Ван Хешена), положення національної естетики в специфіці

інструментального вираження (на прикладі твору Чен Дана «Хвала» із солюочими китайськими інструментами), художні завдання інструментів оркестру з погляду поєднання європейської традиції та сучасного втілення (ряд творів Чен Цяня), оркестрову духову музику як маркер військової символіки Китаю (у Військовій музиці Джі Ченга) і різнохарактерний національно-маркований тематизм в оригінальній творчості та перекладах (композиції Джен Лу, Ма Хунчжо та Лю Чжао).

Четвертий розділ – «Темброво-інтонаційна семантика духових інструментів у симфонічній музиці як відображення музичного мислення Заходу і Сходу» – побудований у річищі порівняльного аналізу темброво-інтонаційної семантики духових інструментів у симфонічній музиці в контексті відображення специфіки музичного мислення Заходу та Сходу з позицій семантики духових інструментів у національно-визначеній музиці, формування темброво-інтонаційних моделей партій духових інструментів як «знакових» європейсько-китайських перегуків та синтезу категорій універсального й національного в музичному мисленні у творах етнотрадиції.

Висновки синтезують положення про те, що головним носієм національної характерності виступає ладова організація мелодичних голосів, передусім у партіях солістів та в сольних фрагментах інструментів оркестру, темброва семантика і виражальність яких інтегровані і в європейську, і в китайську традиції. Найбільш оригінальними з погляду діалогу культур і зіставлення музичних систем є уведення до складу духового оркестру європейського зразка національно-специфічних інструментів, як-от пі-па, китайські цимбали, імітація валторнами китайських рогів та ін. Ці риси засвідчують баланс «західної» і «східної» культур та рівновагу тенденцій акультурації та інкультурації в сучасній академічній музиці Китаю.

Варто окремо відзначити вдало спостережений автором (С. 38-39) міжкультурний європейсько-китайський діалогізм у сфері музичного театру та певних видів співу. Також – залучення до роботи плідної концепції діалогізму та сенсового паралелізму в духовій, зокрема саксофоновій, музиці,

розробленої Ло Кунь (С. 40-41 і 44). Загалом дисертант прискіпливо опрацював дотичні до своєї теми праці, виконані китайськими музикантами в Україні. Це уможливило осмислення додаткових аспектів розглядуваної проблеми, а отже, може бути відзначене як позитивна риса дисертації.

Ще одним здобутком роботи вважаємо утвердження музикознавчої дефініції «українсько-китайська музикознавча думка», яка стосується потужного вже нині пласти досліджень китайських науковців, виконаних в Україні із зачлененням українського і китайського матеріалу та з опертям на розроблену українськими вченими методологію. Це формулювання має повне право на функціонування в музично-науковому дискурсі.

Варто відзначити змістовність запропонованого в підрозділі 2.2. нарису історії китайського військового оркестрового духового виконавства із виокремленням трьох найдієвіших джерел цього феномена (С. 64-69) і докладною характеристикою діяльності провідного сучасного китайського колективу – духового оркестру Народно-визвольної армії КНР.

Концепційну цілісність праці підтримує підрозділ 2.3, де проаналізовано місце і роль диригента-композитора як творця китайської оркестрової духової музики в контексті ідеї про «давидіанський» психотип творчості як різновид творчого універсалізму у музичному мистецтві (згідно з розробками О. Майчика). Зроблено це на прикладі діяльності диригентів-композиторів Джен Лу та Чень Цянь, твори яких послугували матеріалом для аналітичних екскурсів дисертанта.

На окреме відзначення заслуговує аналіз жанрово-стильового спрямування (п'ес «Дорога на небо» Інь Цина та «Нічна краса пасовиська» Ван Хешена, а також не анонсованого у назві підрозділу твору Чен Дана «Хвала» із солюочими китайськими інструментами). Це дає змогу належно аргументувати існування тенденції синтезу національно характерного мелосу і європейської жанровості як провідної в сучасній духовій музиці Китаю, а також діалогізації реалій східної і західної культур у поєднанні із співставленням музичних систем та характерних для них звучань музичних

інструментів (див. п. 3.2 та 3.4). Цінними є спостереження щодо імплікації в китайську музику сuto європейської тенденції наділяти окремі інструменти наперед визначеним амплуа (у п. 3.2 на прикладі творів Чен Цяня «Безіменний герой», «Танець молоді» та Концерту «Fissure» для труби з духовим оркестром). Підкреслення ролі духової оркестрової музики як військової символіки Китаю (п. 3.3) увиразнює паралелізм у функційно-символічному трактуванні музики духових оркестрів у Європі і в Китаї.

Евристично вартісними, на наш погляд, є спостереження Ден Цзякуня щодо темброво-інтонаційної семантики духових інструментів у симфонічній музиці в контексті віддзеркалення музичного мислення Сходу і Заходу. Темброво-інтонаційна семантика звучань віддавна розцінюється у європейській музиці як основа національно конотованої стилістики (правда, авторський термін-неологізм «національно-ментальна музика» у цьому розділі (с. 125 і далі) є, мабуть, найменш вдалим прикладом використання термінології у цілій дисертації).

На однозначне схвалення заслуговує сформульована дисертантом теза про характерну ліричність світосприйняття і світоосмислення, притаманну і китайським, і українським творам художньої культури, зокрема музичним композиціям. Переконливою є також аргументація цього положення на прикладі «надзвичайно яскравих і показових для української та китайської національних культур музичних творів – Другої симфонії Л. Ревуцького та сюїти «Весняний фестиваль» Лі Хуаньчжі» (с. 126 і далі) через виявлення характерних для обох творів звернень до втілення народної жанровості (пісенності і танцювальності відповідно). В обох випадках порівняльна аналітика базується на виявленні й осмисленні семантичних і тематичних функцій звучань духових оркестрових інструментів. До цього спостереження безпосередньо примикає також положення про існування визначених темброво-інтонаційних моделей духових партій (с. 133), що несуть усталені в національних культурах семантичні уявлення і є фактично «знаковими» європейсько-китайськими перегуками в царині симфонічної музики (тут

розкрито на матеріалі творів двох визначних авторів національної музики України і Китаю ХХ ст.: поеми «На берегах Вісли» Б. Лятошинського і сюїти «Жовта Ріка – Золотий Берег» Чжу Цзяхе). За схожою методикою Ден Цзякунь обґрутує синтез універсального і національного у творах етнічної традиції (на прикладі порівняння «Карпатського концерту» М. Скорика і «Танцю народу яо» Мао Жуана).

Звичайно, не всі міркування дисертанта є беззаперечними. Так, схвалене Ден Цзякунем поняття музичного тексту, метатексту в музиці і специфіки їх функціонування в інтерпретації М. Арановського та імпліковане цим музикознавцем у теорію музичного тексту поняття паттерна дещо еклектичні і розмиті методологічно, а також опираються на хибне розуміння московським науковцем специфіки існування мовних літературних текстів і неврахування чи некоректного осмислення ролі цитатій у них (С. 24-26).

Надскладне питання глобалізації в культурі й мистецтві (див. підрозділ 1.1.) потребує для наукової об'єктивності залучення значно ширшої теоретичної бази, аніж опора на єдину працю М. Уотерса (в переліку літератури з якихось причин відсутня). окремі теоретичні положення дисертації, зокрема щодо глобалізації та діалогу культур, виглядали б набагато переконливіше, якби здобувач опирався на більш обширні й апробовані культурологічні праці М. Маклюена, І. Валлерстайна, З. Баумана, П. Джеймса, Д. Тросбі, сучасних українських науковців. В контексті діалогу культур та в процесі осмислення опозиції «свій – чужий» доцільно було б, як на мене, скористатися результатами праць класика філософії ХХ ст. Б. Вальденфельса про феноменологію «чужого» (див. с. 32-35).

Викликає застереження також певною мірою спрощене і недостатньо диференційоване розуміння інтертекстуальності і полістилістики із переважанням «полістилістичного» бачення інтертекстуальних атракцій (с. 31-36, також – розділ 3) та обов'язковим пов'язуванням їх із різноманітними цитатіями. Окрім цього, за останні два десятиліття з'явився також потужний пласт українських досліджень питань інтертекстуальності в

музиці, залучення яких до дослідження Ден Цзякуня могло б значно розширити його теоретико-методологічні межі й можливості.

Міркування і питання щодо дискусійних або недостатньо з'ясованих, на мою думку, моментів вважаю за доцільне викласти окремо.

1. Із викладу дисертації незрозумілою залишається рецепція дисертантом положень захищеної в Києві у 2015 р. докторської дисертації його земляка, професора Лю Бінцяня щодо існування музично-історичної синхронічності Китаю і Європи (у тексті на с. 38 згадано тільки кандидатську працю цього науковця, в якій ця гіпотеза ще не була сформульована) і чи узгоджується концепція діалогу із пропонованою концепцією синхронічності доктора Лю Бінцяня?

2. Розглядаючи національно характерні риси мелосу та стилістики творів китайської духової музики і специфіку їх естетичного осмислення, дисертант пропонує оцінювати їх крізь призму категорій інтонаційності й ладовості. Склалося так, що ці обидва поняття, запроваджені в радянський період, досить розмиті і позбавлені термінологічної чіткості. У китайській рецепції мови і культури вони мають виразні національно спрямовані конотації. Тому варто було б уточнити авторське розуміння цих термінопонять, застосуваних для аналізу китайської музики.

3. Незрозумілим залишається, чи зберігають свою дієвість положення про мистецький діалог Схід – Захід в контексті осмислення шляхів розвитку оркестрового духового виконавства в Китаї у застосуванні до музики непрограмного типу? Адже всі розглянуті в аналітичних етюдах твори (зокрема й Друга симфонія Л. Ревуцького) є зразками програмної музики.

Наприкінці варто відзначити перспективність опрацювання теми духового оркестрового виконавства в Китаї в найрізноманітніших аспектах і висловити сподівання, що пан Ден Цзякунь продовжить свою науково-дослідну діяльність у цьому напрямку, залучаючи до розгляду, крім музичних реалій Пекіна, оркестрове виконавство і творчість інших великих культурних центрів великої Китайської держави.

Висловлені вище зауваження не впливають на позитивну оцінку рецензованої роботи. Автореферат і публікації Ден Цзякуня у виданнях, визнаних ВАК фаховими зі спеціальності 17.00.03 – «музичне мистецтво», адекватно відбивають зміст дисертаційного дослідження. Підсумовуючи, констатуємо: досліджена в дисертації проблема знаходиться у площині актуальних для сьогоденого українського музикознавства, а її опрацювання сприяє поглибленню теорії і практики вивчення тенденцій акультурації та інкультурації в сучасній академічній музиці Китаю, впроваджує у ширший науковий обіг цілий ряд нових цікавих джерел, які сприяють розширенню обрїв сучасного музикознавства з погляду діалогу культур, пропонує нові, зокрема культурологічні підходи в оцінці еволюції китайської оркестрової духової музики на сучасному етапі її становлення. Актуальність, новизна, сформульовані теоретичні положення, вдало дібраний фактичний матеріал, застосовані методи аналізу дають підставу визнати дослідження Ден Цзякуня «Китайська оркестрова духовна музика в контексті діалогу культур», подане на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства із спеціальності 17.00.03 – «музичне мистецтво» таким, що відповідає чинним вимогам Міністерства освіти і науки України. За його виконання Ден Цзякунь заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.03 – «музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства, професор,
проректор МЗВО «Київська академія мистецтв»
11 жовтня 2019 року

Б. О. Сюта



1/A. Budenik