

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію **Чжу Сиси**
**«СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ШКОЛИ В
КИТАЇ: ВИКОНАВСТВО, ОСВІТА, НАЦІОНАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР»,**
представлену до захисту на здобуття наукового ступеня
доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»,
галузь знань 02 – Культура і мистецтво

XX століття ознаменувалося суттєвим розширенням музичного інструментарію професійно-академічною системою музичного мистецтва, що стало послідовним кроком її розвитку в річищі музично-мисленнєвої парадигми. Мається на увазі, передусім, особлива увага до тембральності, нових інструментальних засобів звуковидобування і звуковедення в річищі «пошуку нового звуку», проголошеного авангардним/поставангардним, модерністським/постмодерністським підходами. І тут «свіжі» інструменти, які простором свого функціонування тривалий час мали традиційний (фольклорний або популярний – неакадемічний) пласт музики, модернізовані протягом XX століття під умови професійної композиторської творчості, постали тим самим новим тембрально-звуковим «ковтком», якого прагнуло композиторське мислення й нова композиторська мова (якщо вважати, що інструменти симфонічного оркестру та фортепіано, принаймні, до середини XX століття, вже певним чином вичерпали запас своєї звукової новаційності, навіть, з боку нових прийомів гри). Тож удосконалені народні інструменти у слов'янських та азійських країнах (особливо в останніх – в силу їх тотального утримання традиційності) якомога вдало постали «у нагоді» професійному академічному інструментальному мистецтву, а невпинна жага виконавців на них до нового, сучасного та «старого» академічного (як «договорення» традиції) одночасно, до накопичення оригінального композиторського репертуару (через відсутність такого з об'єктивних причин – вони тільки но стали здатними до академічних вимог), бажання швидкого (і це дійсно відбулося у «стретній» формі – протягом кількох десятиріч) професійного сходження до вершин виконавської майстерності, забезпечили

надзвичайну виконавську ініціативність у створенні музики спеціально для цих інструментів (власними силами та композиторами-симфоністами). Виконавці на модернізованих народних інструментах буквально «власноруч» доводили сучасній їм композиторській спільноті звукові, фактурні, артикуляційно-динамічні, віртуозні та кантиленні переваги своїх інструментів, додатково залучаючи композиторську активність актуальною тембральною «свіжістю» звучання, неповторною (авторською) специфікою ігрових прийомів і, навіть, можливістю асоціативної низки фольклорного або популярно-демократичного «минулого» даного виду інструментарію «на очах живого покоління». Останні позиції ставали важливими у ХХ столітті (крім зазначеного звукового оновлення) значущістю та амплітудою неостильових процесів – неофольклоризму у його зв'язку з тембральною асоціативністю інструментів, багатовіковими традиціями у поєднанні мелодійних, гармонічних та фактурних інтонацій з образами даних музичних інструментів; необароковими стилістичними нахилами – у відродженні інструментальної щипковості тощо.

До того ж, процес удосконалення, модернізації і навіть винаходу нових музичних інструментів у цілому є перманентним, «живим», цілісним і системним від самого початку і до сьогодні. На нього справляють вплив філософсько-естетичні, акустичні, світоглядні, інженерно-технічні, музично-мовні та музично-мисленнєві, жанрово-стилістичні та інші фактори, але і самі інструменти (їх конструктивно-органологічні, акустичні, тембральні, аплікатурно-позиційні властивості) неодмінно починають і впливати на вказані параметри культурного (і музично-мовного, передусім) буття – що і відбулося з введенням народних інструментів до академічної музичної культури і, на погляд опонента, є логічним, послідовним і «легітимним» всередині системи академічного музичного інструменталізму. Тобто, академізований напрям розвитку традиційного народного інструментарію можна вважати органічною підсистемою названої системи.

До кінця ХІХ століття музичний інструментарій професійної композиторської музики сформувався у всій своїй тембральній та

функціональній різноманітності та, здавалося б, утворив своєрідну закриту, завершену систему (з боку органології). Втім, цілеспрямовані звукопошуки XX–XXI століть не тільки викликали до життя незвичні прийоми на усталених інструментах (як «підготовлене» фортепіано, гра смичком на металофоні або на мундштуку без інструмента тощо), а й сприяли залученню чисельних видів екзотичних інструментів (передусім, але не тільки), а також модернізації та стрімкій академізації баяна-акордеону (у всьому світі), слов'янських та азійських народних щипкових – щоправда, в окремо взятих вказаних країнах. Академізації удосконалених народних інструментів певним чином сприяли, звичайно, ідейно-політичні мотиви зазначених країн, але звернення до них від другої половини XX і особливо у XXI столітті визнаних професійних композиторів вищого ешелону остаточно стверджує процес академізації та входження в систему «високої музики». Дані народні інструменти (передусім, баян-акордеон) попри певну неприйнятність їх академічного статусу досвідченими, сталими «колегами-ветеранами», поступово (але порівняно швидко, за півсторіччя) все ж таки посіли своє «законне» місце в системі академічного музично-інструментального мистецтва.

Азійські країни підійшли до практичного втілення цього процесу дещо пізніше за слов'янські, можна сказати – наслідували останнім, беручи до уваги їх досвід. Але, враховуючи, що часові рамки цього процесу є значно стислими у порівнянні зі скрипковою, фортепіанною, духовою інструментальними культурами, вказані інтенції народно-інструментального мистецтва, з одного боку, мали нагоду спирання на досвід «старших» колег (тобто, могли оминати певні їх помилки та моменти стагнації, використовувати перекладення їх апробованого часом репертуару та методик викладання, виконавські методики тощо), з іншого боку – швидке сходження «народників» на академічний «Олімп» зустрічало деякий спротив різних шарів професіоналів та любителів, шанувальників.

Молода китайська композиторська школа (від свого народження наприкінці XIX – початку XX століть) і до сьогодення характеризується

вираженою тенденцією до стійкої прихильності традиційним інтонаційними системам музики, що багато в чому пов'язане з загальними глибинними зв'язками китайської культури та філософії з давніми історико-культурними традиціями нації, з ментально визначеною спеціальною повагою до свого минулого, до свого коріння. Такі поєднання моральних, духовних, культурно-філософських та мистецьких цінностей прадавнього походження міцно укорінені в китайському народі, а багато принципів стародавніх вчень органічно врастають у процес сучасного розвитку країни у всіх її сферах (зокрема, й музичній). Тому сьогоденна китайська культурна парадигма надзвичайно успішно синтезує багатовікові традиції та сучасний стиль у соціокультурному, мистецькому, комунікативному та інших планах буття. Можна сказати, що такий синтез утворює сучасний культурний код китайської нації, що беззаперечно позначається і на професійному музичному мистецтві – композиторській і виконавській творчості, слухацькій культурі. Тобто, неофольклористичний нахил китайської композиторської школи (як і виконавських) має тотальний характер і постає невід'ємною, іманентною рисою китайського музичного професіоналізму. А специфічний сплав асиміляції досягнень європейського професійного музичного мистецтва (у його виконавській та композиторській інтенціях) та вираженої схильності національної композиторської творчості до неофольклорних тенденцій у бережливому ставленні до власної, не схожої на європейські фольклорні та академічні витoki, музичної культури вказує на унікальність китайського музичного академізму. У ньому однакової значущості набувають ладово-гармонічні, мелодійні, жанрові, філософсько-естетичні та інструментально-органологічні атрибутивні ознаки, які не «відпускають» професійну композиторську (і, певним чином, виконавську) творчість китайських митців повністю у європейське або наднаціональне «плавання». Якими ж доречними тут виявились традиційні народні інструменти!

В річищі такої національної культурної парадигми традиційна народно-інструментальна китайська культура, де кожен інструмент, інтонація, звук наділені спеціальним, відомим усьому народові смыслом і символікою –

постає особливим, поважним, значущим шаром у мистецтві і житті, як і її модернізований, певним чином європейськи (й одночасно ментально, національно) орієнтований напрям. Адже удосконалений народний інструментарій (до того ж, досить швидко удосконалений) неминуче несе в собі печатку, «шлейф» національних традицій, особливо шанованих в Китаї.

Таким чином, поставлена в дисертації Чжу Сиси мета («висвітлення історико-культурних передумов розвитку народно-інструментальної школи та її складових компонентів, таких як виконавство, освіта та національний репертуар») та відповідні завдання є надзвичайно актуальними і охоплюють значний шар наукової новизни та практичного значення. Наукові завдання роботи – відразу зазначимо – поставлені чітко, у повній відповідності до обраної теми, з потрібними ознаками новаційності їх постановки та вирішення, і послідовно виконані в ході роботи, що логічно зафіксовано у заключних її висновках.

Дисертаційну роботу Чжу Сиси відзначає багатоаспектний, міждисциплінарний характер, чого вимагають специфіка китайської культури у цілому та семіотичні значення та функціональність традиційного інструментарію, що у другій половині ХХ століття надійшов новий напрям розвитку. Автор накреслює і опрацьовує у їх взаємозв'язку декілька дослідницьких ракурсів, що надає дисертації необхідної глибини та наукової об'ємності в освітленні обраної теми. Серед них, зокрема, виділю такі:

- *поняттєво-термінологічний*, спеціально опрацьований у окремому Розділі роботи (№ 1), з розгалуженим аналізом та науковою диференціацією ключових понять дослідження (народно-інструментальна школа, освіта, виконавство, музичний репертуар), які влучно апробовані в наступних історико-теоретичному, класифікаційному та аналітичному розділах і підрозділах
- *теоретико-історичний системний*, який дозволяє авторці роботи виявити спадкоємність академізованого народно-інструментального і синтетичних видів китайського мистецтва від традиційно-фольклорної лінії, так і наслідувально-новаційні процеси в системі академічної творчості;

- виявлення значущості та ролі взаємопов'язаних складових академізованого народно-інструментального мистецтва – інструмент, виконавство, освіта, композиторська творчість (і репертуар у цілому, включаючи перекладення) – у послідовності їх розвитку та зміцнення загальних і специфічних позицій;
- специфічні характеристики мовних, образних, жанрово-стильових, оригінально-запозичених позицій китайської національної композиторської школи у їх проекції на народно-інструментальну музику.

В ході дослідження Чжу Сиси здійснює необхідні класифікаційно-типологізовані, поняттєво-категоріальні та інші системні узагальнення, що свідчить про високий методологічний рівень роботи, оволодіння необхідним для цього апаратом наукового мислення та спираючись на музичну практику. Відчувається і жива зацікавленість авторки у розкритті обраної проблематики, добре володіння сучасною ситуацією та повага до історико-культурної спадщини свого народу й бажання донести використану інформацію та наукові узагальнення до професійної музичної спільноти. Таким чином, теоретична і практична значущість роботи вдало сполучаються.

Сучасна китайська народно-інструментальна творчість розглядається дисертантом з урахуванням діалектики історико-культурних, національно-філософських, ідейно-образних естетичних, інструментально-органологічних, жанрово-стилістичних, музично-мовних, інтерпретативно-виконавських процесів, які щільно пов'язані як з традиціями китайської і європейської музичних культур у цілому, так і в узгодженні зі специфічними властивостями академічного музичного мистецтва Китаю, що вдало позначається і на структурі дисертації, спрямованої від контекстно-загального до конкретно-музичного, народно-інструментального ракурсу, і знову до результируючих, нового шаблона, узагальнень в заключних Висновках. Розділ 1 дисертації відразу вносить ясність та конкретику наукових суджень і намірів дисертантки з точок зору науково-джерелознавчого дискурсу в українських, китайських і світових джерелах, що дозволяє дослідниці

послідовно «рухатися вперед» у власних наукових «локаціях» та забезпечує необхідну послідовність наукової думки. Вже вказана нами вище цінність поняттєво-категоріальних визначень надають роботі стрункість та методологічну визначеність. Другий розділ дисертації висвітлює історичний базис розвитку молодого народно-інструментального мистецтва Китаю, охоплюючи його від передумов до шляхів та методів генези і – що особливо цінне, на погляд опонента – аргументованої власної (але об'єктивної) періодизації розвитку народно-інструментальної школи Китаю. В останній дисертантка враховує та взаємопов'язує усі важливі компоненти розвитку даної інструментальної культури (органологічна модернізація, освітньо-методичні та виконавські «кроки», репертуарну політику), що й виводить її на поняття китайської народно-інструментальної школи.

Третій розділ роботи конкретизує в аналітичних матеріалах теоретичну концепцію, викладену протягом перших двох розділів у вдалому сполучанні персоналістичного аспекту з семантичним та виконавсько-аналітичним підходами. Це дає можливість автору роботи цілісно, системно представити абсолютно оригінальний її пласт аналізу китайської народно-інструментальної творчості в конкретизації розвитку колективної та сольної форм музикування (3.1.), акцентуації сучасних тенденцій народно-інструментальної школи в Китаї в галузі найбільш розвинутого баянно-акордеонного виконавства (3.2.) та аналітичних розвідках репертуару для народних інструментів та баяну-акордеону у контексті їх генетичної спорідненості (3.3.).

Авторці дисертації вдалося вибудувати і узагальнити цілісну картину китайської народно-інструментальної творчості у її системному форматі – від давніх фольклорних до сучасних її видів. При цьому Чжу Сиси продемонструвала добре володіння як науково-методичним апаратом, так і виконавською – репертуарною та технологічною – ситуацією в обраній предметній сфері. Охоплена чимала кількість теоретично-музикознавчих, культурно-історичних, виконавсько-технологічних джерел та аспектів, зокрема, питань виконавських шкіл і репертуару, представлені цікаві аналізи

інструментально-технологічного, мовно-композиторського, жанрово-стильового та виконавського планів майже енциклопедичного порядку.

Текст дисертації характеризується ясністю викладення наукових думок, вдало сполучає легкість прочитання та глибину історико-теоретичної інформації, оригінальних авторських розсудів та висновків, широкого музичного й культурологічного контексту з необхідною аналітичною конкретикою подання. Особливо підкреслимо врівноваженість теоретичного, історичного і практичного (композиторського і виконавського) ракурсів дослідження: ті історико-теоретичні, жанрово-стильові, філософсько-культурологічні, інструментально-органологічні та інструментально-технологічні спостереження й узагальнення, які пропонує автор в усіх розділах дисертації, містяться в полях музикознавчого і, одночасно, практичного ракурсів діяльності дослідника, виконавця або викладача в галузі народно-інструментальної культури (як традиційної, так і академізованої). Тобто, усі вказані ракурси дослідження вдало поєднуються, збагачують один одного, що сьогодні, безперечно, виступає маркером професійності музиканта-виконавця і викладача. Це надає роботі Чжу Сиси належної цільності та наукової якості.

В роботі Чжу Сиси не виявлено порушень академічної доброчесності, а її теоретична концепція, узагальнення та аналітичні викладення представляються оригінальними, самостійними, такими, що містять достатній ступінь наукової новаційності та теоретичної й практичної значущості.

Як будь-яка масштабна робота, що охоплює широкий музичний та необхідний дискурсивний матеріал, цінні узагальнення, виявляє новаційні параметри наукової думки, дисертація Чжу Сиси викликає певні роздуми, зауваження та запитання, відповідь на які опоненту хотілося б отримати у ході живої наукової дискусії:

Зауваження: В ході історичного огляду розвитку народно-інструментального мистецтва Китаю у дисертації Ви використовуєте поняття «Нова історія у музичному мистецтві Китаю». На нашу думку, роздуми та

узагальнення з цього питання (абсолютно доречного в аспекті дисертаційної роботи) отримали б більшу повноту та системність у випадку дослідження та проведення стильових паралелей з іншими видами мистецтва, адже авторка справедливо залучає у коло дослідницьких інтересів синкретичні форми інструментального музикування як один з напрямів народно-інструментального виконавства.

Запитання:

1) Одним з спеціально виділених наукових завдань (успішно вирішеному у дисертації) і важливою позицією наукової новизни роботи є характеристика «баянно-акордеонного виконавства як феномену національної народно-інструментальної школи» (с. 20). В Розділі 3 роботи авторка докладно розглядає цей феномен з точок зору освітньо-методичного, конкурсно-виконавського, виконавсько-інтерпретативного, репертуарного аспектів, статусу та трансформаційних процесів баянно-акордеонного мистецтва у ХХ-ХХІ століття тощо. Виникає питання, *у чому авторка роботи вбачає унікальність означеного напрямку інструменталізму в китайському мистецтві?*

2) Авторка справедливо зазначає, що пентатоніка є основою китайської традиційної музики. Зрозуміло, що при щільному зв'язку професійно-академічної музичної (і не тільки) традиції Китаю з фольклорними витоками, пентатонічні структури стають практично обов'язковими в музичній мові китайських композиторів. Але виникає питання, *чи відомі Вам приклади використання пентатоніки в європейській музиці?* (адже китайські виконавці сьогодні активно залучають останню до свого репертуару)

3) В дисертації авторка висвітлює питання еволюції традиційних музичних жанрів. Виникає питання, *яку роль відіграють традиційні жанри в китайській академічній музиці, та які їх основні стильові характеристики?*

4) І останнє, дотичне до попереднього, питання – спрямоване до методології дослідження: *У роботі часто використовуються поняття «національні традиції», «етнічні характеристики», «традиційна культура»*

та деякі інші (з даного поняттєвого поля), однак ці поняття не представлені у науковій дефініції авторки. Поясніть будь ласка, як Ви розумієте зміст вказаних понять.

Означені зауваження і запитання не впливають на позитивну оцінку дисертації Чжу Сиси. Даній праці притаманні належний рівень професіоналізму, новизна наукових ідей, глибока методологічна обґрунтованість та самостійність суджень. Наукові публікації за темою дослідження достатньо віддзеркалюють проблематику дослідження. В роботі не виявлені порушення академічної доброчесності.

Дисертація Чжу Сиси «Становлення та розвиток народно-інструментальної школи в Китаї: виконавство, освіта, національний репертуар» повністю відповідає вимогам МОН України щодо наукових досліджень зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво», які претендують на присвоєння їх автору ступеня доктора філософії. Таким чином авторка роботи – Чжу Сиси – заслуговує на присудження їй відповідного наукового ступеня.

Доктор мистецтвознавства,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової

Алла ЧЕРНОІВАНЕНКО

