

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію

Чжу Сиси «Становлення та розвиток народно-інструментальної школи в Китаї:

виконавство, освіта, національний репертуар»

на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань

02 Культура і мистецтво за спеціальністю 025 Музичне мистецтво

Підготовка китайських фахівців в галузі музикознавства в українських музичних закладах має важливе значення для взаємозбагачення музичної науки обидвох країн. Напрямами наукового інтересу стають як суміжні теми, так і спеціальні вектори пізнання європейської (в тому числі української) і китайської музичних культур.

Дослідження Чжу Сиси «Становлення та розвиток народно-інструментальної школи в Китаї: виконавство, освіта, національний репертуар» спонукає до пізнання малодослідженої в українському музикознавстві сфери комплексного охоплення еволюції професіоналізації традиційних форм музикування в контексті суспільно-політичних процесів країни. Відсутність системних досліджень такого плану спонукає авторку до обширних екскурсів в кожному із зазначених у заголовку напрямків музичної діяльності у висвітленні традицій, історичного підґрунтя, етапності, обставин, які спонукали чи гальмували окреслені процеси, а також аспектів взаємодії, взаємовпливу чи конвергенції питома-національного та європейського у формуванні сучасної системи плекання народно-інструментального мистецтва Китаю.

Розділ 1 «Становлення та розвиток народно-інструментальної школи Китаю в теоретико-музикознавчому дискурсі» присвячено аналізу джерельної бази та базовим категоріям дослідження. Основою для авторки послужили праці українських та китайських фахівців, хоч в другій групі винятково мало досліджень безпосередньо дотичних до теми, обраної дисертанткою. Натомість у підрозділі «Науково-теоретичний аналіз ключових понять дослідження (народно-інструментальна школа, освіта, виконавство, музичний репертуар)» зроблено обширний (хоч доволі безсистемний) огляд численних праць українських дослідників, присвячених поняттю школи у різних його аспектах: національної, регіональної, виконавської, інструментальної, композиторської. Авторка не виходить на системні узагальнення, які стосувалися б її роботи, і ракурс, який вона обирає для свого дослідження (що саме на її переконання включає в себе поняття «китайської народно-інструментальної школи») залишається розмитим. Заявлені в заголовку «освіта, виконавство, музичний репертуар» як категорії залишилися без розгляду. Натомість певна увага приділена важливій категорії «народні інструменти». Цитовані дисертанткою праці наводять різні системи їх класифікації з порівняльним аналізом. В цьому переліку способів систематизації інструментарію дивує відсутність опори на праці одного із засновників етномузикознавства Еріха Моріца фон Горнбостеля, відомого також як співавтора базової, канонічної для всього європейського музикознавства класифікації Горнбостеля-Закса.

У розділі 2 «Історичні тенденції становлення та розвитку народно-інструментальної школи Китаю» дисертантка пропонує історично-еволюційний ракурс становлення виконавської музичної традиції в соціокультурному ключі.

Тому доречними й необхідними видаються викладені нею особливості еволюції форм музикування у палацово-придворних і фольклорних середовищах, на прикладі традицій укладання фольклорних збірок, вокально-інструментальних, театральних, хореографічних, ужиткових жанрів, оркестрової музики, диференціації виконання музичних творів в приміщенні і на пленері. Однак авторці вартувало б докладніше вивірити послідовність династичних періодів за століттями, оскільки переставлені місцями періоди правління династій Суй (X-XIII століття) і Тан (VII-X століття), а після них через сторінку фігурує VIII століття як новий етап розвитку. На с. 67 цитую: «Стрімкий розвиток жанру драми визначився позитивним його розквітом під час правління династії Юань-Мін. У період XII-XIII століть музична драма визначається регіональним її розвитком як показник культурного буття регіонів КНР». Чи в середньовіччі може бути мова про КНР??? А період правління династії Юань-Мін датується 1368–1644 рр.

Історичний екскурс дуже скупо заторкує місце народних інструментів в кожному з видів музикування, хоч власне він мав би бути в центрі уваги дослідниці. На с. 64 є перелік, який потребує уточнення щодо систематизії за групами і способом звукоутворення: ««бяньцинь» (літофони), «бяньчжун» (група дзвонів), «сюань» (глиняні види) «хун-чжун», «юн», «бо», «гоудяо» (дзвони), «гу» (барабан), та ін.» і на наступній сторінці згадуються піпа і цина (цинь?). Навіть в описі діяльності придворних оркестрів фігурує насамперед чисельність, але відсутні будь-які дані про їх інструментальний склад.

Найбільш системною є періодизація процесів XX століття, яка охоплює політичну ситуацію, європейські впливи, формування навчальних і концертних осередків, привнесення в традиційну національну музичну культуру академічного європейського інструментарію та посилення корпусу фахівців-іноземців, які культивують його викладання і виконавство. Перелік періодів і їх характеристики фігурують тричі: в тексті, в таблиці і в висновках. Однак основна увага тут приділена початковим осередкам і консерваторіям (майже всюди випущена середня ланка), а також наведені статистичні показники про навчання піаністів, наявність даних про народні інструменти тут практично відсутня. Звертають на себе взаємовиключаючі тези дисертантки щодо продуктивності і якості музичної освіти в Китаї: на с. 82 читаємо: «Серед позитивних чинників розвитку музичного мистецтва тавиконавської практики в Китаї відіграє статус музичної підготовки в системі загальної освіти, який розглядається як основний на відміну від української системи загальної освіти, де заняття з музичного мистецтва є обмеженими за навчальним навантаженням та запроваджуються у якості розвивального компоненту, що безумовно має негативні наслідки на процес художньо-естетичного виховання молоді. Отже, можемо констатувати, що в Китаї приділяється значна увага музичному вихованню молоді з боку держави, що позитивно впливає на динаміку розвитку музичної культури та народно-інструментальної школи», а на с. 91: «Зазначений перелік закладів та їх історична довідка дозволяє дійти висновку, що середня освітня ланка знаходиться на стадії розвитку. Кількісний показник установ мистецького спрямування є недостатнім для навчання усіх бажаючих навчатись музиці», після чого від с. 93 йде перелік проблем у процесі спеціальної музичної підготовки в Китаї, який охоплює кілька сторінок.

Серед нечисленних народних інструментів, які користуються попитом серед молоді дисертантка виділяє гучжен, піпу, ерху, цимбали (?), люцінь (які на с. 65 називає циною) та чхун жуань. Важливо уточнити, які саме цимбали маються на увазі – ян цинь, бо чи інші різновиди цього інструменту.

Другий підрозділ концентрує увагу на еволюції музичної освіти з наведеними цитатами з державних документів, які регулюють цей процес. Він послідовно і аргументовано розкриває шляхи формування все більш оптимальних моделей структури навчальних закладів, їх програм, переліку спеціальностей, працевлаштування педагогів, результативності фахової музичної підготовки. Проте це здебільшого положення, які стосуються освітнього процесу загалом, без концентрації на народно-інструментальній спеціалізації. Важливими тезами тут є запровадження викладання на національних інструментах в окремих музичних закладах, виникнення інструментарію проміжного, вдосконаленого типу та репертуару, де втілено синтез європейського-академічного мистецтва з національними рисами.

Заключний розділ «Концертно-виконавський аспект народно-інструментальної школи в Китаї» докладно розкриває еволюцію традиції виконавської практики, виховання смаків слухацької аудиторії, формування організаційних структур, які урегульовують процес публічного виконавства в масовій, популярній, академічній сферах. Ліва частина розділу присвячена діяльності китайських симфонічних оркестрів. Народно-інструментальна традиція згадується вельми стисло, у функціонуванні академічних і аматорських камерних колективів, для яких, як вказано на с. 119: «за функціонуванням, виконавським стилем та музичним пропонуємо таку класифікацію:

- ансамблі, що орієнтовані на виконання традиційної музики;
- камерні оркестри, що виконують академічну музику переважно західноєвропейської традиції;
- професійні камерні колективи, що поєднують обидві традиції».

Як приклад наводиться струнний квартет Державного симфонічного оркестру Китаю, репертуар якого складається з «аранжування фрагментів китайських опер, творів народної музики, а також музики сучасних китайських і західних композиторів». У підрозділі «Народно-інструментальна школа Китаю в контексті розвитку колективної та сольної форм музикування» до питомої сфери народно-інструментального виконавства дисертантка відносить оркестри китайських народних інструментів (ОКНІ), оскільки «в Китаї налічується кілька тисяч таких оркестрів з кількістю учасників від 15 до 50 осіб» (с. 121). Як показові колективи наводяться Китайський національний оркестр та Шанхайський національний оркестр, а також низка солістів-виконавців: Лю Дехай, Чжан Хунянь (виконавці на піпі), Чжан Чжехуа (виконавець на ерху), У Діньюе та У Венгуан (виконавці на цинь). Однак після багатообіцяючої тези: «Детально познайомимось з роботами найвідоміших у світі» (с. 123) слідує огляд творчої діяльності однієї особи (Чжан Хунянь).

Підрозділ «Баянно-акордеонне виконавство в контексті сучасних тенденцій розвитку народно-інструментальної школи в Китаї» як історичне підґрунтя баянної традиції виводить умовну генезу від духових народних

інструментів шен і лушен та пропонує більш вірогідні версії про те, що «на терени Китаю баян-акордеон був завезений французькими дипломатами та набув масової популярності за часи правління династії Цин», «серед найпоширеніших версій виникнення баяну-акордеону в Китаї є результат культурного обміну між країнами Сходу та Заходу, політичні події та війна 1940 року» (с. 129), проте традиційно в Китаї немає чітких меж розумінні відмінностей між баяном, клавішним і кнопковим, і акордеоном, обидва інструменти мають однакову назву. Тут згадуються виробництво та вдосконалення інструментарію, персоналії серед педагогів, типовий репертуар, основу якого становили транскрипції народних, військово-патріотичних пісень або п'єси китайських авторів на основі традиційної музики, а також обробки творів західних авторів. Положення розділу спрямовані на утвердження тези проте, що баянно-акордеонна традиція в Китаї – це типова модель гібридизації зі збереженням власної культурної ідентичності, культурних цінностей зі збалансованим запровадженням зовнішніх культурних зразків з метою збагачення власної культури.

Останній підрозділ «Музикознавчий аналіз репертуару для народних інструментів та баяну-акордеону у контексті їх генетичної спорідненості» розглядає особливості баянного репертуару на тлі загальномузичних тенденцій в національних мистецьких процесах. На переконання дисертантки процес втілення національних традицій у баянно-акордеонному репертуарі відбувається у двох основних напрямках: неофольклоризм та ««хвиля нової музики», що пов'язана з європеїзацією музичної національної культури Китаю» (с.152). Цю позицію авторка підтверджує аналізом низки музичних творів китайських авторів (Цзян Тянь, Ци Ванга, Іфей Чжао, Мао Цзюньхао, Лю Вубінь, Сінхуа Чжан), аргументуючи ознаки національного фольклорного музикування та риси європейських впливів.

Оцінюючи дисертаційне дослідження Чжу Сиси, дозвольте висловити деякі зауваження, побажання, поставити дискусійне запитання:

1. У своїй роботі ви достатньо повно характеризуєте традиційну музичну культуру та шляхи її впливу на фортепіанну спадщину. Водночас хотілося б уточнити, чи вважаєте Ви за традиційну лише китайську народну музику?
2. Одним з найвідоміших традиційних жанрів та форм китайської музичної культури є Пекінська опера. Проте в роботі не зазначено, чи були спроби об'єднання китайської оперної музики з народно-інструментальними творами і у який спосіб?

Підсумовуючи аналіз, зауважу, що текст дисертації містить одруки, орфографічні помилки, текстові неузгодження, що інколи впливає на усвідомлення логіки та змістовного викладу матеріалу. Не зважаючи на вказаний недолік, загалом новизна музикознавчого дослідження має наукову цінність і збагачує музикознавство Китаю та України.

Отже, дисертаційна робота Чжу Сиси «Становлення та розвиток народно-інструментальної школи в Китаї: виконавство, освіта, національний репертуар» є самостійним, завершеним дослідженням, 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 12 січня 2022 року № 44 (із змінами від 21 березня 2022 року № 341 та від 19 травня 2023 року № 502), а її авторка, Чжу Сиси, заслуговує на присудження ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво зі спеціальності 025 Музичне мистецтво.

Офіційний опонент:

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри режисури та хореографії
факультету культури та мистецтв
Львівського національного університету
імені Івана Франка



Руслан КУНДИС

