

Відгук
офіційного опонента на дисертацію
Діна Чжуцзяна
**«Жанр фортепіанного ансамблю у китайській музичній культурі:
генезис та еволюція»**,
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

Крос-культурна сутність феномену китайського фортепіанного мистецтва робить його цінним і плідним об'єктом багатоаспектних наукових досліджень не тільки для китайського, але й для світового, європейського, зокрема і українського музикознавства. Природно, що лєвова частка таких досліджень проводиться музикознавцями, які за обставинами свого походження та освіти є самі акторами крос-культурних взаємодій і належать до китайської та європейської, зокрема української, музичної традиції. За останні десятиліття вивчення китайського музичного, зокрема фортепіанного, мистецтва розвинулося в одну з провідних гілок українського музикознавства. Втім недостатньо дослідженими залишаються ще багато явищ, які викликають інтерес з точки зору і науки (як предмети дослідження), так і у творчому процесі (як ресурс збагачення концертного репертуару).

Дисертацію Діна Чжуцзяна присвячено вивченню одного з таких явищ, а саме жанру фортепіанного ансамблю в китайській музичній культурі. Актуальність цього дослідження не викликає сумнівів, адже жанр фортепіанного ансамблю традиційно знаходиться на периферії уваги дослідників фортепіанного мистецтва, а китайські твори у цьому жанрі є майже невідомими в Україні. Крім того дослідження еволюції жанру фортепіанного ансамблю в китайському академічному музичному мистецтві дає змогу виявити механізми, за допомогою яких європейські музичні форми інтегрувалися в національну китайську традицію, що є важливим для розуміння глобальних крос-культурних процесів. Наукова новизна дослідження забезпечується тим, що вперше в українському та міжнародному музикознавстві проведено комплексне дослідження фортепіанного ансамблю

в контексті китайської музичної культури, запропоновано періодизацію розвитку жанру з визначенням його ключових етапів, введено в науковий обіг твори китайських композиторів, які раніше не були предметом детального вивчення.

Чітко сформульовані мета, задачі, об'єкт та предмет дослідження віддзеркалюються у традиційній, але стрункій та переконливій структурі роботи, яка складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (238 позицій) та додатку, в якому зазначено публікації за темою дослідження та апробації.

Насичений історичною інформацією перший розділ дослідження дисертант починає з детального екскурсу в історію розвитку традиційного китайського ансамблевого музикування. Дін Чжуцян показує, що зародження фортепіанного ансамблю як нового жанру в історії китайського інструментального мистецтва було зумовлено соціальними процесами, пов'язаними зі становленням Китайської народної республіки. Слід зазначити, що дисертант дуже широко використовує заявлений ним історичний метод дослідження, який можна охарактеризувати, на нашу думку, як історико-соціологічний, оскільки всі етапи розвитку жанру фортепіанного ансамблю в Китаї тісно пов'язуються із великими соціальними зсувами, яких зазнавала ця країна протягом ХХ століття. Дін Чжуцян, зокрема, не уникає дослідження трагічних та неоднозначних для китайського фортепіанного мистецтва подій Культурної революції, які з одного боку призупинили творчу діяльність багатьох видатних китайських майстрів, з іншого – стимулювали появу першого китайського твору для фортепіанного дуету сюїти «Нові сільські пісні» авторства Їнь Ченцзуна та Чу Ванхуа. На жаль, в роботі не згадується, що творча діяльність Їнь Ченцзуна, видатного китайського піаніста, опосередковано пов'язана з українським фортепіанним мистецтвом, оскільки головним педагогом Їнь Ченцзуна була Тетяна Петрівна Кравченко, яка пізніше багато років працювала завідувачем кафедри спеціального фортепіано

у Київській консерваторії і є корифеєм київської фортепіанної школи (чимало її учнів та учнів її учнів є видатними українськими піаністами та педагогами).

Музично-соціологічна спрямованість, якої дотримується дисертант у першому розділі дослідження, приводить його до цікавих спостережень та міркувань. Наприклад про те, що відсутність фортепіанних ансамблів у китайській музиці першої половини ХХ століття пов'язано насамперед з притаманною цьому жанру ліричністю, яка не відповідала художньо-естетичним запитам китайської публіки цього політично і соціально бурхливого періоду в історії Китаю. Також на увагу заслуговує детальний опис проведення у 1997 році «Всекитайського конкурсу фортепіанного ансамблю серед молоді». Зазначимо, що відмічене дисертантом значення цього конкурсу для розвитку жанру фортепіанного ансамблю ставить цей конкурс 1997 року в один ряд з іншими конкурсами, які дали поштовх становленню китайської фортепіанної музики взагалі на самому початку її розвитку та на сучасному етапі. Йдеться про конкурс 1934 року на кращий фортепіанний твір на основі китайської традиційної музики чи фольклору, завдяки якому з'явився перший зрілий китайський фортепіанний твір «Флейта молодого пастушка» Хе Лутіна, та Перший міжнародний конкурс творів для фортепіано в китайському стилі 1987 року у Шанхаї. Значення конкурсного руху для розвитку китайського фортепіанного мистецтва може стати перспективним напрямком подальших наукових розвідок.

У другому розділі роботи виявлено загальні стильові риси, характерні для творів китайських композиторів у жанрі фортепіанного ансамблю, висвітлено роль європейської музичної традиції у становленні жанру фортепіанного ансамблю в Китаї, виявлено і проаналізовано програмність як типову складову китайської фортепіанної культури у контексті композиторського та виконавського аспектів. Співставляючи європейські та китайські зразки жанру дисертант доходить цінного висновку про їх відмінність і розкриває її суть: порівняно з європейським камерним ансамблем, для якого характерне посилення особистого, суб'єктивного начала,

китайська камерна музика тяжіє до об'єктивного колективного вираження, що пов'язано з народною музичною традицією. На підтвердження цього спостереження наводяться численні музичні приклади. Дисертант виокремлює типи програмності, що є найбільш характерними для китайської ансамблевої музики та вирізняє основні методи роботи композиторів з національним китайським матеріалом. На підтвердження своїх спостережень автор апелює до різноманітних творів. Утім зазначимо, що відсутність в цьому розділі нотних прикладів утруднює сприйняття ходу думок дисертанта.

Третій розділ дисертації поділено на два підрозділи, в першому з яких розглядаються визначні твори китайських композиторів для інструментального ансамблю за участі фортепіано. В них формуються основні принципи та естетичні засади ансамблевого фортепіанного письма, які згодом проявляться і в творах суто для фортепіанного ансамблю. Детальний аналіз останніх в другому підрозділу третього розділу складає найбільш цінну частину дисертації. В ньому наочно, із залученням численних нотних прикладів, показується яким чином китайське національне начало втілюється в особливостях трактування китайськими композиторами жанру фортепіанного ансамблю, як цьому слугує використання європейських традиційних принципів музичної композиції та сучасних технік письма.

Виклад дослідження є логічним і послідовним. Результати мають теоретичне та практичне значення для вивчення та адекватної інтерпретації китайської фортепіанної музики. Теоретичні та методологічні положення дисертації мають перспективу застосування і до інших музичних інструментальних національних культур. Дисертація повністю відповідає вимогам, передбаченим для здобуття ступеня доктора філософії. Вона є самостійним, оригінальним дослідженням, що містить нові наукові результати в галузі музичного мистецтва. Робота пройшла належну апробацію на міжнародних та всеукраїнських конференціях, а її основні положення викладено у фахових публікаціях. На основі наданої інформації не виявлено

ознак порушень академічної доброчесності. Автор коректно посилається на використані джерела та попередні дослідження.

Утім, як будь-яке цікаве, змістовне і перспективне дослідження, представлена робота не може не викликати певні зауваження та запитання. Так, звертає на себе увагу вищезгадана нами нерівномірна розподіленість нотних прикладів. Оскільки це дослідження є перспективним і заслуговує на продовження та оформлення в окреме видання, ми радимо дисертанту в майбутньому збільшити кількість нотних прикладів та винести їх у додатки. Певну трудність у сприйнятті тексту становить також недостатня визначеність терміну фортепіанний ансамбль. Хоча з контексту ми майже завжди розуміємо чи йдеться про інструментальний ансамбль за участі фортепіано (такі як фортепіанні квінтет, квартет, тріо або інші комбінації), чи автор має на увазі суто фортепіанний ансамбль (тобто ансамбль, який складається виключно з піаністів), використання терміну фортепіанний ансамбль в обох випадках призводить до деяких неточностей у викладі. Також відмітимо, що фортепіанний ансамбль може існувати як мінімум у двох своїх основних формах: фортепіанний дует (ансамбль з двох фортепіано) та мультиручний фортепіанний ансамбль (найчастіше за одним фортепіано в чотири руки). Утім ці зауваження не впливають на нашу загальну позитивну оцінку роботи і не зменшують її безумовну наукову цінність, але спонукають нас задати дисертанту наступні запитання:

1. Як жанрово-стильові орієнтири європейської музики, зокрема неокласицизм, неофольклоризм та імпресіонізм, вплинули на формування стильової специфіки камерно-інструментального репертуару китайських композиторів середини ХХ століття та національну своєрідність цих творів?

2. У роботі згадуються інструментальні ансамблі за участі фортепіано, які подекуди фігурують як великі фортепіанні ансамблі або фортепіанні дуети. Уточніть, чи здійснювали ви спроби верифікувати фортепіанні ансамблі в інший спосіб?

3. Ви цілком обґрунтовано говорите про використання китайського стилю у створенні фортепіанно-ансамблевих творів. Чи можете ви конкретизувати, у чому це полягає, та навести приклади?

4. У своїй роботі ви досліджуєте інструментальні ансамблі за участю фортепіано чи фортепіанні дуети. Чи розглядали ви камерно-вокальні твори у процесі виконання дослідження?

Насамкінець зазначу, що висловлені зауваження, запитання й побажання викликані високим науковим рівнем роботи та свідчать про її актуальність й дослідницьку перспективність. Враховуючи те, що дисертація п. Діна Чжуцсяна «Жанр фортепіанного ансамблю у китайській музичній культурі: генезис та еволюція», представлена до захисту за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 «Культура і мистецтво»), відповідає всім установленим вимогам, не містить жодних ознак порушення академічної доброчесності, виконана із застосуванням сучасного наукового апарату та методів дослідження, має високу наукову цінність, новизну й актуальність, вважаю, що її автор заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
в.о. завідувача кафедри
спеціального фортепіано № 1

Безбородько О.А.

