

**ВІДГУК**  
**офіційного опонента**  
**на дисертацію ЧЖАН МЕНЧЖЕ**  
**«ПОЛІФОНІЧНІ ЖАНРИ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ КИТАЙСЬКИХ**  
**КОМПОЗИТОРІВ»**  
**представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії**  
**за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»**  
**(02 «Культура і мистецтво»)**

Науково-теоретичне осмислення поліфонічних жанрів належить до одних із пріоритетних у сучасному музикознавстві. Їх дослідження має стійку традицію в європейській культурі, але останні десятиліття все більше привертає увагу і китайських науковців, котрі займаються теорією національної поліфонії. Різноманітні наукові розвідки спрямовані на виявлення загальних поліфонічних закономірностей, принципів та прийомів, вивчення генези поліфонічного мислення, дослідження національної специфіки поліфонічних творів китайських композиторів тощо. Проте, і досі існує певна лакуна у дослідженні здобутків китайських композиторів у галузі поліфонічної музики для фортепіано XX – початку XXI століть у контексті національно-стильового мислення та виконавської реалізації. Саме в такому ракурсі представлено дисертаційне дослідження Чжан Менчже, присвячене системному висвітленню та оцінці поліфонічних жанрів і форм у фортепіанній творчості китайських композиторів, розглянутих як у теоретичній, так і виконавській площинах. Тому актуальність роботи є безумовною і новаторською.

Концептуально дослідження вибудовано на перетині здобутків теоретичного музикознавства, історії музики та теорії музичної інтерпретації, що говорить про широкий спектр музикознавчих методів та підходів. Дисертація має чітку і логічну врівноважену структуру, яка складається зі вступу, включає два розділи (методологічний та аналітичний), висновків, значного списку використаних джерел (189 позицій) та додатку. Всі поставлені завдання отримують ґрунтовне осмислення і забезпечують безперечну наукову новизну роботи. Варто відзначити, що у визначені наукової новизни допоміг і фаховий досвід Чжан Менчже, як талановитої китайської піаністки. А тому домінантою наукової новизни одержаних результатів є спроба вперше здійснити цілісне комплексне дослідження

специфіки «поліфонічного мислення китайських композиторів, віддзеркаленого в поліфонічних текстах, особливості побудови та музичної мови, пов'язаної з питаннями формоутворення, тематичного змісту, тональних забарвлень, ритмічної своєрідності, розвитку та якісного перетворення матеріалу» (с.28), «виявлення загальних та індивідуальних стильових рис творчості китайських композиторів у поліфонічних жанрах», їх національної специфіки з одного боку, а з іншого - зв'язку «із традиціями європейського піанізму». Важливим серед зазначених пунктів наукової новизни є також проаналізована «виконавська специфіка поліфонічних творів китайських композиторів», що, своєї черги, дозволило визначити «комплекс піаністичних завдань щодо відтворення поліфонічного тексту» (там само).

Виокремимо основні компоненти наукового дискурсу дослідження, які найбільш змістовно артикулюють авторську концепцію і, в першу чергу, властиву їй наукову новизну.

Перший розділ «Поліфонічний простір китайського фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття: в пошуках національної ідентичності» включає три підрозділи. Аналізуючи у першому підрозділі історичну еволюцію поліфонічних жанрів для фортепіано у національних композиторських школах зазначеного періоду, авторка крок за кроком простежує формування загальних тенденцій, що сприяли розвитку поліфонії у різноманітних музичних культурах світу. Такий порівняльний підхід надав можливість Чжан Менчже з'ясувати причини використання поліфонії в китайській фортепіанній музиці, відмінні від західноєвропейського композиторського мислення. Вже з самого початку роботи авторка дослідження акцентує увагу на особливостях китайського народного музичного мистецтва, зокрема, глибинному, ментальному рівні музичної мови, що тяжіє до лінеарності мислення. А тому, здобувачка абсолютно слушно зазначає, що коріння китайської поліфонії полягає у сфері мелодичного начала «і поліфонічний зв'язок голосів по горизонталі (в одночасності)» уподібнюються «сфері мелодичного контрапункту в західній музиці» (с.78). На відміну від західноєвропейського багатоголосся, головним організуючим фактором багатозвучності «у традиційній інструментальній музиці Китаю» Чжан Менчже називає переважання горизонтального розвитку мелодичних ліній, «координація між якими по вертикалі (у співвідношенні консонуючих та дисонуючих інтервалів) контролюється ладовим (а не ладогармонічним, як у європейській музичній тканині)

фактором» (там само). Авторка вбачає саме багатоголосся традиційної китайської музики (2-3 голоси) основним чинником, яке стало підґрунтям розвитку поліфонічного мислення сучасної професійної композиторської творчості Китаю у всіх її жанрових проявах. У такому ж ракурсі виникає і увага здобувачки до ансамблевого інструментального музикування з використанням прийомів імітації, підголоскового варіювання, самостійності голосів при їх поєднанні; принципом імпровізаційності тощо. Перекидаючи місток від «мелодичного типу музики» до «гармонічного і поліфонічного» у розвитку поліфонічних жанрів в професійній композиторській творчості, здобувачка акцентує увагу на застосуванні митцями не лише західноєвропейських технік поліфонічного письма, а і на вживанні власне китайських ладових систем. У цьому контексті, безперечно, важливим чинником розвитку поліфонічних жанрів і форм у професійній композиторській творчості стало впровадження у культурно-мистецьке життя Китаю інструмента фортепіано та створення для нього перших поліфонічних творів.

У другому підрозділі авторка аналізує шляхи становлення теорії поліфонії в музичній науці Китаю. Спираючись на теоретичні здобутки західноєвропейського поліфонічного письма, у китайському музикознавстві поступово з'являються перші академічні розвідки, присвячені вивченню мистецтва контрапункту, поліфонії строгого стилю, починають формуватися та розвиватися власні теорії китайської поліфонічної музики. У цьому сенсі важливим є спостереження Чжан Менчже щодо впливу на публікації китайських музикознавців «внутрішньої ситуації у музичній культурі Китаю ХХ століття» (с.161). Саме з цим пов'язане виокремлення авторкою трьох основних етапів становлення та розвитку «поліфонічної думки» в музикознавчих дослідженнях Піднебесної. Межі останнього етапу здобувачка окреслює починаючи з 1980-х років, коли відбувається «інтенсивний розвиток теоретичних проблем поліфонії у музичному фольклорі та професійній композиторській творчості Китаю, створення низки ґрунтовних авторських підручників з курсу поліфонії, публікація перекладених праць зарубіжних музикантів з поліфонії композиторських технік у ХХ столітті» (с.162). До цього ж етапу авторка дисертації відносить початок ХХІ століття, коли з'являються системні дослідження, а саме, поліфонічні музичні курси та підручники. Цінним здобутком дисертації є умовний розподіл здобувачкою наукових розвідок за тематикою досліджень:

поліфонії як теорії; систематизація, пояснення та обговорення творчої практики; дослідження безпосередньо зосереджені на проблемах китайської поліфонії; аналіз класичних і сучасних поліфонічних творів і техніки композиції; дослідження поліфонічних прийомів, зразків виразу і фактури в китайській сучасній музиці та аналіз творів композиторів у цій області; вивчення історії розвитку національної поліфонічної музики. Подібна систематизація надає можливість цілісного уявлення про розвиток «поліфонічної думки» в Китаї за останні чотири десятиліття.

Важливим для науково-дослідницького простору дисертації є прояснення специфіки фортепіанного поліфонічного твору в інтерпретаційному полі мистецької практики, про що йдеться у третьому підрозділі. Поєднуючи теоретичні питання поліфонії та піаністичні практичні завдання, Чжан Менчже зосереджує увагу на проблемах виконавських підходів та пропонує надзвичайно цікавий алгоритм роботи над поліфонічним твором відомого китайського музиканта Хань Ле. Серед основних завдань для піаністів-виконавців авторка дисертації виокремлює загальні та специфічні. Особливу увагу Чжан Менчже приділяє останнім, оскільки вони стосуються національної специфіки, а саме, інтонаційно-звукового відбиття особливостей національної фортепіанної музики. Інтерпретаційний аналіз виконання поліфонічного циклу Дін Шаньде ор.28 піаністом Пан Янгом дозволив здобувачці сформулювати виконавські рекомендації для піаністів, які, на думку опонента, можуть стосуватися виконавських вимог будь-яких поліфонічних творів китайських композиторів. Серед найсуттєвіших здобувачка цілком слушно називає ясність слухання, проблему інтонування, тембральну передачу особливостей звукового колориту національних ладів, реєстрову диференціацію фактурних шарів, прийоми звуковидобування, що пов'язані з колористичною педалізацією тощо.

Як вже було зазначено, Другий розділ «Національна своєрідність трактування жанрових моделей поліфонії у китайській фортепіанній музиці», є аналітичним. Це наукова домінанта дослідження, де авторка експлікує теоретико-методологічні напрацювання попереднього розділу на ґрунт конкретних зразків поліфонічних фортепіанних творів. У поле зору здобувачки потрапляє величезний сегмент поліфонічних творів китайських композиторів, який Чжан Менчже блискуче аналізує. Зазначу, що наданий матеріал є новаторським, це перша спроба в українському музикознавстві

комплексно висвітлити «типології щодо фортепіанних поліфонічних творів китайських композиторів» (с.81). Також відзначу, що визначальний панівний науковий вектор усього дослідження прицільно направлений саме на розробку аналітичного матеріалу Другого розділу. Здобувачка спрямовує свої наукові пошуки у царину фортепіанних поліфонічних жанрових моделей та форм, висвітлює їх історико-культурний, музично-теоретичний розвиток як у професійній композиторській творчості, так і у виконавській сфері. І хоча сьогодні музикознавча наука пропонує значний корпус наукових розвідок, присвячених такій проблематиці, саме у цьому Розділі відзначу цілісність охоплення досліджуваної проблеми, системність її вивчення та авторський підхід до вирішення поставлених завдань. Стрижнем, навколо якого розгортаються події розвідки першого підрозділу, є композиторський досвід оволодіння поліфонічним письмом, що розглянуто від поліфонічної п'єси до фуги. Чжан Менчже акцентує програмний характер перших поліфонічних творів, що «стали одними із найяскравіших втілень своєрідності китайського композиторського стилю» (с.83) та представлені інвенціями, невеличкими поліфонічними програмними п'єсами, дитячим та юнацьким педагогічним репертуаром. Серед великої кількості поліфонічних творів для фортепіано Чжан Менчже виокремлює та аналізує поліфонічні п'єси Хе Лутіна «Флейта молодого пастушка» та «Колискова», в яких яскраво продемонстровано «поліфонічне письмо, засноване на європейській гармонічній системі в поєднанні з характерними для китайської музики ладо-інтонаційними зворотами» (с.164).

Наступним кроком авторки дослідження стало звернення до фуги та фугованих форм (до речі, було б не погано з'ясувати питання: чи є fuga жанром, чи формою поліфонічної музики, адже текст роботи свідчить про прихильність авторки як до першого, так і другого визначення). Головним надзавданням китайських композиторів Чжан Менчже справедливо вважає вирішення проблеми «західне–китайське», «що знаходиться у площині авторського переломлення національного - західного» (с.89). Зіткнення / взаємодія різних музичних культур неминуче ставить питання домінування, але саме ця дихотомія надає авторці можливість зробити яскраву презентацію національних рис з дотриманням традицій західноєвропейського поліфонічного письма у фугах та фугованих формах в творчості китайських композиторів. Чжан Менчже слушно зазначає, що fuga посідає важливе місце в творчості митців та представлена «і як частина

поліфонічного циклу, і як самостійний твір» (с.164). Надзвичайно цікавим є матеріал аналізу фуг композиторів Дуань Пінтая, Ло Чжунчжуна, Юй Сусяня, Лінь Хуа, Ван Лісяня, побудований на визначенні ладової приналежності тем у фугах, де використовуються традиційні китайські лади пентатоніки (чжі, гун, цзюй, шан, юй), що поєднуються з індивідуальним трактування жанру та авторським музичним стилем. Вибір ладів обумовлений смисловим змістом музичних образів, характером музики.

У другому підрозділі досліджуються циклічні поліфонічні жанри на перетині класичного, сучасного та національного. І, перш за все, Чжан Менчже, звертається до поліфонічних циклів у фортепіанному доробку одного з найвідоміших китайських композиторів та теоретиків Рао Юана. Вдало поєднуючи науково-теоретичний доробок Рао Юана з аналізом його музичних творів, авторка роботи сміливо занурюється у принципи поліфонічного мислення композитора. Але виникає питання: в чому вбачає Чжан Менчже метаморфози поліфонічного циклу в фортепіанному доробку Рао Юана, адже композитор у своїй творчості достатньо суворо слідує традиції написання фуги? Відповідь слід шукати не тільки у новаторстві структури та технології контрапункту. Здобувачка зазначає, що у своєму першому фортепіанному творі «Прелюдія та fuga» (1956) композитор сміливо використовує «полігармонічні засоби у поєднанні з поліфонією пластів», варіювання ритмічних і структурних традицій китайського музичного фольклору, що «часто призводить до того, що народні традиції перетворюються на власні знахідки автора» (с.99). У другому поліфонічному творі «Інтродукція та fuga – Лірика» (1964) Рао Юан замінює традиційну прелюдію на інтродукцію та знову використовує варіювання ритму задля посилення емоційної напруги музики. В сюїті «Замальовка життя в Яньані» здобувачка акцентує увагу на імітаційній поліфонічній техніці та образах, пов'язаних з рідними для композитора ландшафтами. Яскравому відтворенню змісту твору сприяє і багатотемброва палітра, «яка виконує багато функцій: нашарування звукових шарів, збагачення звукового рельєфу, виступає як засіб розвитку музичного матеріалу» (с.105). У циклі «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань» авторка підкреслює використання звукового об'єму, який збагачує фактуру обертонами.

Варто зауважити, що увага авторки дисертації зосереджується не лише на техніці творення поліфонічних фортепіанних зразків, а і на їх відтворенні, інтерпретуванні. Такий ракурс дослідження надає можливість поглянути на

творчий процес з двох боків – крізь призму становлення індивідуального композиторського стилю у контексті національних рис та творчої особистості піаніста-виконавця. Прихований діалог «композитор-виконавець» стає глибинним сутнісним виміром творчого процесу і своєрідним поліфонічним переплетенням. У такому ракурсі Чжан Менчже слушно наголошує на необхідності «визначення головних піаністичних засад та комплексу виконавських завдань у фортепіанних поліфонічних композиціях автора» (с.96), враховуючи національний колорит поліфонічних творів китайських композиторів.

Прелюдії та фуги композитора Чень Мінджі проаналізовано здобувачкою у контексті синтезу національних традицій та сучасних технік композиторського письма. У фортепіанному циклі композитора «13 прелюдій і фуг» здобувачка відмічає як слідування бахівським традиціям написання подібних циклів, так і новаторство по відношенню до них. Авторка дисертації пише: «в циклі китайського композитора тональний план обумовлений логікою образно-драматургічного розвитку. Композитор не поділяє прелюдії та фуги всередині циклу, фуга, як правило, починається після паузи і фермати, продовжуючи прелюдію» (с.113). Крім того, до новаторських здобутків композитора Чжан Менчже відносить застосування додекафонної музики, принципи політональності та поліладовості, які вдало утворюють синтез з національними ладами та ладами тональної музики. Також здобувачка підкреслює ще одну важливу рису цього циклу - стилістичне різнобарв'я. Ґрунтовний аналіз твору Чень Мінджі, здійснений авторкою, демонструє найбільш глибинні шари національного мислення композитора, «цілу “енциклопедію” національних образів і картин» (с.129) навіть тоді, коли він використовує сучасні техніки композиції.

Звернення Чжан Менчже до поліфонічної творчості китайських композиторів Ло Чжунчжунь та Ван Лісань обумовлено прагненням авторки висвітлити трактування «Добре темперованого клавіру» у контексті поєднання європейських традицій масштабного циклу та китайських національних традицій, враховуючи історико-культурну складову написання творів. Ці твори відносяться як до програмних, так і не програмних. У поліфонічних циклах «П'ять прелюдій та фуг» Ло Чжунчжун і «Ташанська сюїта» Ван Лісань здобувачка привертає нашу увагу до використання композиторами музичної мови, побудованої на основі пентатонових ладів, які є «своєрідною “точкою відліку”, імпульсом динамічних ладотональних

перетворень» (с.132) та підкреслюють національну інтонаційність твору на самому глибинному рівні. «Ташанська сюїта» композитора Ван Лісань вирізняється програмністю та образно-семантичною конкретністю, оскільки твір написаний на основі вірша давньокитайського філософа та поета Жао Йонга та кожен малий цикл доповнений передмовою композитора.

Дещо в іншому контексті розглянуто прелюдії та фуги композитора Дін Шаньде, тут авторку дисертації приваблює зовсім інший дослідницький аспект, пов'язаний з динамікою людських емоцій та переживань. Чжан Менчже акцентує увагу на слідуванні композитором традиціям Й. С. Баха, П. Хіндемита, А. Онеггера, як особливий поетиці діалогу між індивідуальними стилями композиторів різних часів та культурних просторів. Серед новаторських принципів здобувачка відмічає створення композитором власної звуковисотної системи, заснованої на пентатоновому ладі. Дін Шаньде продовжує традиції Чень Мінджі і Лін Хуа, так само відмовляючись від «об'єднання однією тональністю малого циклу “Прелюдія та fuga”» (с.157). Забезпечення кожної п'єси циклу програмою, на слушну думку авторки, відбиває їх настрій та свідчить про композиторську зацікавленість світом людських емоцій і переживань.

Фортепіанні поліфонічні цикли композитора Лін Хуа привернули увагу Чжан Менчже своєю класичною моделлю та національно-стильовою забарвленістю, що додає творам легкості сприйняття. Характерними рисами творчості Лін Хуа здобувачка називає традиційну, у сенсі класичного барокового західноєвропейського зразка, закінчену поліфонічну діалогію у поєднанні з стильовими особливостями китайського фольклору. Певною мірою продовжує такі ж самі традиції і композитор Хуан Ан-Лун. Авторка дослідження аналізує його поліфонічну творчість, зокрема, монументальний поліфонічний цикл ор.68 для фортепіано. Специфічною рисою творів стали «пошуки композитора у сфері відновлення звучання за допомогою перетворення першоджерела в багатоголосне поліфонічне письмо» (с. 151), а саме, звернення Хуан Ан-Луна до власних творів та їх відновлене звучання у поліфонічному циклі. Крім того, особливістю поліфонічних творів для фортепіано здобувачка справедливо вважає щільність та об'єм звучання (створюючи паралелі з органною музикою), які виникають і завдяки запису поліфонії на трьох нотних рядках. Наприкінці хочу підкреслити особливу рису роботи Чжан Менчже – авторка досліджує творчість кожного



композитора крізь призму дзеркала історичних та культурних умов написання творів.

Підводячи підсумки аналізу дисертаційної роботи Чжан Менчже, висловлю побажання. На жаль у роботі не представлені нотні приклади, що ускладнює сприйняття теоретичного матеріалу, оскільки зразки поліфонічних творів, які аналізує здобувачка, складно знайти у мережі Інтернету. Дисертаційне дослідження Чжан Менчже є надзвичайно цікавими та корисними для широкого загалу науковців, а тому маю сподівання, що за матеріалами роботи буде надрукована монографія зі зразками нотного матеріалу.

Позитивна оцінка дисертаційного дослідження Чжан Менчже не знімає необхідності виокремити деякі дискусійні моменти або ті, які опонент вважає невикористаними можливостями. Саме тому задаються уточнюючі питання для прояснення основних позицій дисертантки:

1. Відомо, що в поліфонічних формах західноєвропейської музики існує давня традиція використання музично-риторичних фігур, а саме мелодичних зворотів, прихованих сенсів, семантика яких підкреслює смислове значення певних тем та образів. Чи існують в китайській професійній композиторській творчості, зокрема в поліфонічних творах, власні національні музично-риторичні фігури? Якщо так, назвіть, будь ласка, та розкрийте їх особливості.
2. Друге запитання має суто практичний характер. У своєму дослідженні Ви слушно відзначаєте національний стильовий колорит китайських поліфонічних творів, що, своєї черги, створює для піаністів певні складнощі при виконанні - необхідність імітування на фортепіано різноманітних народних інструментів, пошук тонких тембрів багатобарвних китайських народних ладів, інтонування, звуковидобування тощо. Які поліфонічні твори китайських композиторів Ви виконували та що для Вас стало найсуттєвішим під час їх інтерпретації, враховуючи національну стильову домінанту?

Ще раз зазначу – робота виконана на високому рівні: проблеми, що розглядаються у дослідженні актуальні, а вирішення їх - науково коректне і новаторське. Дисертантка повністю виконала поставлені перед собою завдання, проявивши високу наукову кваліфікацію. Робота вирізняється концептуальністю, глибиною та є корисною для сучасного вітчизняного музикознавства.

Узагальнюючи все вищезазначене робимо висновок: дисертаційна робота Чжан Менчже «Поліфонічні жанри у фортепіанній музиці китайських композиторів» відповідає вимогам Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження доктора філософії, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року №44. За її виконання Чжан Менчже заслуговує на присвоєння наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво», галузі знань 02 «Культура і мистецтво».

**Доктор мистецтвознавства,  
доцент, професор кафедри  
теорії та історії культури  
НМАУ імені П.І.Чайковського  
М.Ю. Северинова**

*Северинова*

