

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію Сунь Ле «Втілення традицій театрального мистецтва Китаю в національній фортепіанній музиці», представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»)

Представлена робота Сунь Ле «Втілення традицій театрального мистецтва Китаю в національній фортепіанній музиці» є цікавим та своєчасним дослідженням, безумовно розширюючим орієнтування в сучасному музичному мистецтві Китаю, але і дослідженням, положення якого знаходять цінність в фундаментальних наукових розробках сучасної музики взагалі.

Саме обрання дисертанткою теми дослідження пов'язаної з театром виводить роботу Сунь Ле на мейнстрім сучасних положень музичного мистецтва поставангарда-постмодерна однією з провідних рис якого є театралізація, як логічне втілення карнавалізації, що здійснила значний вплив на культуру Нового часу.

Безумовно, заглиблення в світ китайського театру все ж таки предстає для українських дослідників в якомусь сенсі екзотичним явищем та складним завданням. Космос китайської опери, розглянутих в дисертаційній роботі її найхарактерніших регіональних традицій, поволі здатний розкритись досліднику в глибокому поринанні в філософію, східне світобачення, міфологію древнішої цивілізації Сходу. Тільки так, через ретельне, заохочене, надхненне вивчення відкриваються сакральні смисли, символи, жести, фарби яскравого архаїчного явища китайської опери демонструючи, як зауважує сама дисертантка, свою надзвичайно могутню та енергійну життєвість.

Саме остання сьогодні живить не тільки національну музичну культуру, але, в якійсь мірі, й світову, європейську, яка, в свою чергу, в великій мірі в XX столітті розвивалась під впливом східних древніх філософій. Сама театралізація – багатомірне поняття, що розкривається в стилі, творчому засобі, виконанні, авторському письмі, основою якого є також певне сприйняття навколишнього світу, світобачення, успадковані від різних філософських практик, та в великій мірі – від Східних. Адже в явищі театралізації, багатомірному та об'ємному в своїх різних означеннях, ми не тільки розглядаємо різноманітні його зовнішні прояви, такі як мімізис, оранжування, імітація, жест як подовження художнього тексту, саму зображальну музичну мову, але й складні його витoki, що простираються в архаїку, ритуал, міф, сакральність, магічні вібрації яких підсвічують через тисячоліття сучасні її естетичні настанови. Останнє ще раз підкреслює актуальність здійсненого дисертанткою дослідження, яка зважилася на настільки сміливу, докладну, яскраву роботу.

Китайське фортепіанне мистецтво, як відомо, розвиваючись своїм унікальним своєрідним шляхом, наздоганяючи культурний європейський час, увібрало та зконцентрувало кращі європейські надбання, переплавляючи їх зі своїми давньо-історичними традиціями, древнішими, ніж сама європейська музична культура. Звернення до своєї національно-історичної сутності як одна із провідних рис в китайському академічному музичному мистецтві - вбачається насамперед в опорі на історичні (архаїчні) традиції національної китайської опери, синтетичного жанру музично-театрального мистецтва з численними варіантами регіональних оперно-театральних традицій як фундаменту усієї музичної культури, витoki якої сягають до III-го століття Нашого часу.

Власне, Сунь Ле в представлений роботі здійснила спробу, на мій погляд дуже вдалу, «створення «діалогу» між фортепіанною традицією і китайською оперною естетикою» (що зконцентрувала в собі майже

двохтисячолітній всесвіт китайської цивілізації) «через творчий синтез елементів, значимих для сприйняття західної аудиторією».

Багатовіковий шлях розвитку китайського національного театру, особливості національних регіональних традицій розглядаються дисертанткою у Розділі 1 «Китайське музично-драматичне мистецтво: історіографія, регіональні особливості». У дев'яти його підрозділах окрім огляду літератури та розробки методологічних підходів для подальших аналізів (підрозділ 1.1.) докладно представлені, аналізуються та зіставляються найактуальніші для даного дослідження оперно-театральні традиції: пекінської опери *цзинцюй* (підрозділ 1.2.), хебейської *банцзи* (підрозділ 1.3.), шаосинської *юе* (підрозділ 1.4.), сичуанської *чуаньцзюй* (підрозділ 1.5.), кантонської *юецзюй* (підрозділ 1.6.), хебейської *пінцзюй* (підрозділ 1.7.), *Кунцюй* (підрозділ 1.8.) хенанської *юйцзюнь* (підрозділ 1.9.).

Серед трьохсот шістдесяти різновидів театральних традицій китайської опери (стор. 19) обрані вісім постають в викладенні дисертантки яскравими явищами, зі своєю неповторною своєрідністю в аурі тисячоліть. Кожен з них, як зазначає Сунь Ле, «є багатовимірною формою театального мистецтва, у якій заковані історико-культурні, філософські та соціальні смисли. Розуміння її як цілісної системи стає ключем до автентичного відтворення на будь-якому інструменті». Автору роботи, що знайомить нас з панорамою представлених театральних традицій, від найдревніших в яких театр майже ще ритуал, (а він і є породженням древніх ритуальних дійств) з їх докладними характерними особливостями, зіставленнями, порівняннями, субпідрядністю, вдається за великою кількістю подробиць, описань, екзотичних назв, стилів, незвичних термінів побудувати цілісне сприйняття різнобарвного строкатого світу, багатовимірного об'ємного феномену китайської опери.

Останнє розкриває для європейського музиканта універсальну «мову» китайського театру, що складає комплекс музичних засобів, (різноманітні

типові наспіви *банци*, оригінальні техніки співу, манера інтонування, інструментарій супроводу, ритмоформули ударних інструментів, тощо) та позамузичних (акторська гра, акробатика, танець, маски, жести актора, грим, костюми, прикраси) та утворює «ту символіку і семантичне поле феномену китайської опери», що живить уяву, розуміння, інтерпретації сучасних піаністів-виконавців у втіленні традицій театрального мистецтва Китаю в національній фортепіанній музиці.

Розділ II «Репрезентація регіональних різновидів китайської опери в фортепіанних творах» присвячений саме аналізу композиторських втілень різних періодів розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, а також виконавським прочитанням, що утворюють інтерпретаційні варіанти досліджуваних зразків. Китайським композиторам різних поколінь вдалось створити унікальний піаністичний репертуар як художній, зконцентрований національні сюжети, енергію, смисли в яскравих музичних втіленнях, так і знайти нові відповідні піаністичні формули які б відтворювали новий, адекватний зображуваному в музичному тексті, піанізм, в деякому сенсі «непіаністичний», незвичний для європейського виконавця. Представлені аналітичні нариси різні як за об'ємом, так і за способами аналізів. В підрозділі 2.1. «Звуковий образ пекінської опери *цзинцзюй* в фортепіанній творчості Цзяна Веньє, Чен І, Чжу Сяоюя, Чжан Чжао, Чен Циганга» Сунь Ле цілком логічно спочатку зупиняється на втіленнях в фортепіанній творчості звукових образів пекінської опери *Цзинцзюй*, як головної, пануючої у національній свідомості та у світовому сприйнятті оперної традиції. Саме тому саме в даному розділі дослідження представлена велика група композиторів різних поколінь від одного із основоположників Цзяна Веньє («Шістнадцять багателей» 1936, «Ванхуа в Пекіні» 1938) до сучасників - Чен Циганг («Моменти з пекінської опери» 2000, фортепіанний концерт «Ер Хуанг» 2009) новаторське письмо якого з використанням серійної техніки, основою якої є музичний матеріал пекінської опери, поєднанням найскладніших ритмів, принципів політональності, алеаторики, сонористики,

кластерних співзвуч з елементами пентатонного ладу і відбиттям прийомів гри на китайських інструментах утворюють «своєрідне міжкультурне поле взаємодій» в примиренні різниці між Сходом і Заходом.

Другий підрозділ Розділу II дисертантка присвячує стилістиці кантонської опери *юецзюй*, традиційної для південних провінцій Китаю в фортепіанних п'єсах Чен Пейксуна («Чотири фортепіанні п'єси, засновані на кантонських мелодіях» «Осінній Місяць над спокійним озером» оп. 17, «Поточна вода» оп. 19). Композитор-академіст, як зазначає дослідниця одним із головних своїх завдань бачив у збалансуванні прийомів західної та китайської музики, збереження унікального витонченого колориту кантонського вокалу та грації танцювальних ритмів, що стали основою кантонської опери *юецзюй*.

Переломлення традицій сичуанської опери *чуаньцзюй* та тайванської опери *гедзайсі* Сунь Ле досліджує у третьому підрозділі Розділу II на прикладах фортепіанної музики Цао Гуанпіна, Сун Мінчжу, Цзя Дацуня, Гуо Чжюаня. Оперні традиції *чуаньцзюй* та *гедзайсі* стилістично близькі маючи спільні колоритні риси, що притаманні південним провінціям. Останнє докладно спостерігається на музичній характеристиці Гуо Чжюаня, тайванського композитора, творчість якого з відомих історичних причин не була відома широкому колу музикантів і якій дисертанткою в даному розділі присвячено найбільше уваги. Мова йде про фортепіанні опуси для юнацтва, жанр яких виходить далеко за рамки педагогічного репертуару, а стає «музичним словником» для опанування південного-китайського і тайванського фольклору, з специфічним «сільським» колоритом, багатьма відмінностями та різновидами, підкреслюючи спільну «культурну спадщину навіть у важкі часи та складні політичні обставини». Як цілком слушно зазначає Сунь Ле: «Внесок Гуо Чжюаня в розвиток національного фортепіанного педагогічного репертуару можна порівняти з внеском видатного угорського музиканта Б. Бартока та його зібранням «Мікрокосмос», особливо, доповнимо, в області оновлення ладової системи

та метроритмічної сфери.

Найпоказовіші для фортепіанного мистецтва Китаю оперно-театральні традиції хенаньської опери *юйцзюй* та хунаньської опери *хуагусі* Сунь Ле розглядає у четвертому підрозділі Розділу II аналізуючи фортепіанні твори Лі Ціфан, Чен І, Ван Цзянчжуна, Ван Лісяня, Чу Ванхуа, Тан Дуна. Тисячолітня історія двох означених оперних традицій, що розвилися в середині центральної рівнини, як зазначає сама дисертантка – це «одна з культурних колисок, яка плекала ранні китайські мистецтва та музику». В представлених аналітичних нарисах, що підкреслюють своєрідність та архаїку древніх традицій та культур середнього Китаю та особливості їх втілення у піаністичних опусах дисертантка зупиняється на творчості знаменитого композитора середнього покоління – Тан Дуна. Є якийсь символізм, може організований автором несвідомо: саме в фіналі роботи на прикладі творів Тан Дуна («Спостерігаючи за оперою» та масштабного циклу «Вісім спогадів у акварелі») в його захопленості архаїкою, стародавньою культурою Сян-Чу та Ву-Нуо, що сягає сакральних коренів цивілізації, Сунь Ле повертає дослідження до фундаментальних уявлень, що до феномену театру, як древнішого мистецтва Китаю, яке віддзеркалюючись в фортепіанному письмі, в глибинній структурі кожного аналізованого тексту крізь тисячоліття пульсує та надихає своєю могутньою життєдайною енергією сучасних музикантів.

Традиційні запитання до шановної дослідниці:

1. В своїй роботі Ви часто користуєтеся такими поняттями, як «музично-драматичне мистецтво» і «музично-театральна традиція». Скажіть, будь ласка, яким чином Ви диференціюєте ці поняття в контексті Вашого дослідження?
2. На сторінці 199 Ви аналізуєте Прелюдію та фугу Ван Лісяня «Геометричний візерунок», і вказуєте, що цей твір став поштовхом для створення Прелюдій і фуг у всіх пентатонових тональностях. Як можна порівняти цей цикл з відомими циклами європейських композиторів?

3. Друге питання торкається п'єси Ван Цзяньчжуна «*Сотні птахів славлять Фенікса*». Відомо, що фортепіанні аранжування поширений жанр фортепіанного мистецтва. Чи можете Ви назвати композиторів, та їх відомі твори, які б були близькі за манерою наслідування гри та імітації звучання інструментів в відтворенні їх на фортепіано.

Дослідження Сунь Ле «Втілення традицій театрального мистецтва Китаю в національній фортепіанній музиці» - яскрава, смілива, надхненна робота, з рисами енциклопедизму та концепційності, з великим потенціалом для подальших досліджень, що конотуються з найактуальнішими теоретичними настановами сучасного фортепіанного мистецтва. Дослідниця розв'язала усі поставлені в роботі непрості та актуальні для сучасного музикознавства завдання, та виконала всі умови (публікація статей та матеріалів конференцій з заявленої тематики) для захисту дисертаційної роботи.

Узагальнюючи вищевикладене зазначаємо, що дисертація Сунь Ле «Втілення традицій театрального мистецтва Китаю в національній фортепіанній музиці», представлена на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» є оригінальним, сміливим, талановитим та винятково актуальним науковим дослідженням, що має вагому історико-теоретичну та виконавську значимість, для численних представників професійної фортепіанної музичної педагогіки та виконавства, а також історії музичного мистецтва та є такою, що відповідає вимогам МОН України до дисертацій на здобуття ступеня доктора філософії, а її авторка Сунь Ле заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри камерного ансамблю ОНМА імені А.В.Нежданової Зима Людмила Вікторівна

