

ВІДГУК
офіційного опонента на дисертацію Ху Менюнь
«Жанр капричіо у фортепіанній творчості китайських композиторів»,
подану на здобуття ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

Упродовж ХХ століття фортепіано, цей, за словами Артура Льоссера «досконалий символ західної цивілізації», її культурної, політичної, інтелектуальної та економічної могутності, вийшло далеко за межі своєї європейської колиски й утвердилося в музичному житті найвіддаленіших регіонів світу. Разом із самим інструментом в інші національні культури входив сформований у Європі комплекс музичних жанрів, форм, принципів композиції та виконавських традицій. Їх засвоєння не могло обмежуватися простим наслідуванням: вони ставали частиною вже наявного художнього досвіду та взаємодіяли з місцевими музичними, естетичними й світоглядними уявленнями. Особливо виразно цей процес проявився у країнах Далекого Сходу, зокрема в Китаї, де фортепіанне мистецтво розвивалося в ХХ столітті в процесі складної взаємодії західної академічної і давньої національної традицій.

Особливо плідними для таких перетворень є жанри з відносно нестабільною структурою та широким колом можливих художніх функцій. Саме до них належить капричіо. Протягом кількох століть розвитку у європейському музичному мистецтві його жанрова семантика охоплювала свободу фантазії, імпровізаційність, віртуозність, раптовість зміни образів, відхилення від усталених норм, подекуди також гумор, гротеск, демонстративну примхливість авторської волі. При цьому капричіо не виробило єдиного формального інваріанта і могло наближатися до фантазії, рапсодії, етюд, скерцо, програмної мініатюри чи масштабного концертного твору. Така жанрова відкритість зробила його надзвичайно придатним для культурної адаптації. Саме дослідженню шляхів такого засвоєння цього жанру та його розвитку в китайській фортепіанній музиці присвячено дисертацію Ху Менюнь «Жанр капричіо у фортепіанній творчості китайських композиторів».

Актуальність обраної теми визначається не лише відсутністю в українському музикознавстві цілісного дослідження китайського фортепіанного капричіо. Робота порушує значно ширше питання про механізми перетворення європейського жанру в умовах іншої національної культури. Звернення до капричіо дозволяє простежити, як запозичена жанрова модель поступово наповнюється китайською музичною фонікою, національною образністю, естетично-філософськими принципами, характерними не тільки для традиційної музики, але й для усього китайського мистецтва та художнього світосприйняття. Отже, представлена дисертація перебуває на перетині історії жанру, теорії фортепіанного мистецтва, культурології, композиторського і виконавського музикознавства.

Метою дослідження є визначення шляхів розвитку жанру капричіо у китайському фортепіанному мистецтві. Її реалізація передбачає вивчення західноєвропейської та китайської наукової думки щодо капричіо, дослідження трансформації жанру у творчості китайських композиторів, визначення його національно своєрідних ознак, створення типології та виявлення комплексу специфічних виконавських засобів. Об'єктом дослідження визначено феномен капричіо та його форм у різних видах мистецтва, предметом став жанр капричіо у фортепіанній музиці китайських композиторів.

Матеріал роботи охоплює твори Сан Туна, Го Цзужуна, Чу Ванхуа, Ван Цзяньчжуна, Яна Шуанчжі та Цзян Ваньтуна. Поряд із композиціями, які безпосередньо мають жанрове визначення капричіо, залучено твори, пов'язані з фантазійністю, рапсодичністю та капричіозністю як принципом музичного мислення. Такий підхід дозволив авторці охопити різні стадії засвоєння жанрової моделі, від перших китайських фортепіанних капричіо середини XX століття до камерних і концертно-симфонічних творів початку XXI століття.

Методологія дослідження має комплексний характер. Застосування історико-контекстуального, філософсько-естетичного, жанрово-стильового, типологічного, компаративного та інтерпретаційного методів загалом відповідає різноаспектності теми. Особливого значення набуває цілісний музикознавчий аналіз, спрямований на

встановлення зв'язку між композиційними засобами, жанровою природою творів та їхнім художнім змістом.

Наукова новизна дисертації полягає насамперед у здійсненні першого комплексного дослідження капричіо в китайському фортепіанному мистецтві. Авторка систематизує значний масив китайськомовних досліджень, розглядає низку маловідомих в Україні композицій, простежує історичну динаміку жанру та пропонує його типологію. Найціннішим результатом роботи видається обґрунтування думки про те, що в китайській фортепіанній музиці капричіо функціонує не лише як жанрове найменування, а й як естетичний принцип. Він дозволяє поєднати вільність структури та виконавську віртуозність із національною поетичною логікою, тембровою імітацією китайських інструментів і філософськими уявленнями про природність, порожнечу, споглядання та гармонійну взаємодію протилежних начал.

Структура дисертації зумовлена поставленими завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів із висновками, загальних висновків, списку використаних джерел і додатку. Загальний обсяг становить 216 сторінок, із них 173 сторінки основного тексту. Список використаних джерел містить 201 найменування та засвідчує залучення значного корпусу українських, китайських і західних досліджень.

Перший розділ «Капричіо китайських композиторів XX–XXI століть у контексті розвитку жанру» виконує теоретичну й історичну функції. Авторка простежує розвиток капричіо від його появи у мистецтві італійського Відродження до сучасності, характеризує його втілення в музиці, живописі, графіці та архітектурі, розглядає співвідношення капричіо з фантазією, рапсодією та іншими спорідненими жанрами.

Найбільш концептуально насиченим у першому розділі є підрозділ, присвячений соціокультурним передумовам та естетичним принципам китайської рецепції капричіо. Саме тут особливого значення набуває залучення значного масиву китайськомовних музикознавчих праць, більшість яких досі майже не була

представлена в українському науковому просторі. Ху Менюнь розглядає три категорії традиційної китайської естетики: порожнечу і наповненість сюй-ши, художню атмосферу ї-цзін та природність цзижань. Вони інтерпретуються як основа специфічного ставлення китайських композиторів до музичного часу, тиші, резонансу, мелодичної лінії та форми.

Важливе місце у першому розділі посідає соціально-політичний контекст розвитку китайської музики ХХ століття. Жанрова свобода капричіо співвідноситься з прагненням композиторів зберегти творчу індивідуальність в умовах жорсткого ідеологічного контролю. Авторка висуває цікаву й сміливу тезу про капричіо як своєрідну форму внутрішньої свободи, «езопової мови» та гуманізації музичного мистецтва. Звернення до пейзажності, фольклорних джерел, буддійської образності та жанрових масок трактується як можливість уникнути прямої ідеологічної декларативності й повернути музиці особистісний вимір.

Другий розділ «Адаптація західної моделі капричіо у китайській фортепіанній музиці ХХ століття» присвячено творам композиторів, які стояли біля витоків національної моделі жанру. Розділ побудовано переважно за хронологічним принципом і охоплює «Капричіо» Сан Туна, «Капричіо» Го Цзужуна та три композиції Чу Ванхуа.

«Капричіо» Сан Туна 1959 року розглядається як перший значний приклад перетворення західної жанрової моделі в китайській фортепіанній музиці. Авторка показує, як композитор поєднує сучасні для свого часу засоби письма, політональність, поліфонічний розвиток і сонатні принципи з тибетським пісенним матеріалом. Особливу увагу приділено заміні традиційної конфліктної розробки лірико-філософським епізодом. У результаті форма твору набуває ознак сонатно-сюїтного синтезу, а віртуозність підпорядковується не стільки зовнішній репрезентативності, скільки відтворенню внутрішнього психологічного стану.

Наступний підрозділ присвячено «Капричіо» Го Цзужуна 1960 року, створеному на основі мелодії цзіньге «Велика ріка виходить на піщаний берег». Цзіньге є старовинним локальним пісенним жанром регіону Чжанчжоу провінції

Фуцзянь, якому притаманні проста мелодична будова, плавність розгортання та виразний місцевий колорит. Дисертантка простежує перетворення народної мелодії у складній тричастинній формі з рисами варіаційності, характеризує ладогармонічне, ритмічне й фактурне ускладнення тематичного матеріалу та окремо розглядає особливості його фортепіанного втілення.

Найбільший за обсягом підрозділ другого розділу присвячено трьом фортепіанним творам Чу Ванхуа, які представляють різні етапи його творчої біографії та взаємин із сучасними засобами композиції.

«Сіньцзянське капричіо», написане невдовзі після завершення Культурної революції, дисертантка пов'язує з атмосферою суспільного й особистого творчого звільнення. Твір виріс із фортепіанного супроводу до пісні Чжен Цюфена «Прекрасна річка Павич» і спирається на інтонації уйгурської музики. У його драматургії авторка відзначає хвилеподібний розвиток від споглядання до екстазу, а у віртуозності й вільності форми вбачає засоби втілення «енергії свободи засобами фольклору» (с. 127).

«Капричїозна сюїта “Звуки Лін’їнь”» 1982 року належить до нового періоду творчості Чу Ванхуа, пов’язаного з навчанням в Австралії та професійним опануванням сучасних композиційних технік. Народна мелодія тут уже не цитується. Національна своєрідність виникає завдяки особливій організації дванадцятитонової серії, окремі сегменти якої утворюють пентатонічні структури, а також через програмні образи буддійського храму Лін’їнь. Дисертантка зосереджується на парадоксальному поєднанні імпровізаційної свободи капричіо із суворістю додекафонної техніки, жанровому синтезі капричіо та сюїти й драматургії циклу, що розгортається від медитативної зосередженості через бурхливу скерцозність до драматичного катарсису.

«Жасмінова фантазія» розглядається як твір, близький до капричіо за свободою викладу та імпровізаційною природою. Чу Ванхуа не цитує народну пісню безпосередньо, а, за наведеною у дисертації характеристикою, «перетворює її фонологічну природу на фортепіанну фактуру» (с. 129). Основну увагу приділено

відтворенню вокальної мелізматики жуньцян, лінійному розгортанню форми, імітації тембрів китайських інструментів, використанню пауз і педального резонансу, а також взаємодії складної поліритмії з виконавським *rubato*, що дозволяє створити особливий «національного звукового образу інструменту».

Розгляд цих трьох творів дозволяє дисертантці простежити зміни у творчому методі Чу Ванхуа: від переважно інтуїтивної та імпровізаційної роботи з фольклорним матеріалом до свідомого опанування новітніх технік і пошуку способів збереження національної фоніки в сучасній фортепіанній мові.

Третій розділ «Трактування жанру капричіо у китайських фортепіанних творах ХХІ століття» демонструє подальше розширення жанрового поля. Аналізуються «Капричіо» Ван Цзяньжуна, Друга фортепіанна сюїта «Капричіо Вершника» Яна Шуанчжі та два концертні капричіо Цзян Ваньтуна.

«Капричіо» Ван Цзяньжуна 2012 року визначається як зразок лірико-філософської віртуозної мініатюри. Авторка розглядає його у зв'язку з раніше написаними «Сценами», показуючи рух композитора від зовнішньої пейзажності та відкритої етнографічної образності до внутрішнього філософського висловлювання. Важливими є спостереження щодо використання штучних ладів, політональності, дванадцятитонової техніки та секундових співзвуч, які не руйнують пентатонічну основу, а розширюють її можливості.

Особливо цінними видаються виконавські спостереження Ху Менюнь. Віртуозність у творі Ван Цзяньжуна розглядається як засіб тембрового перетворення фортепіано, що імітує звучання гучжена, гуциня, янціня, гонгів і дзвонів. Від піаніста вимагається не лише технічна майстерність, але й уміння змінювати характер туше, працювати з резонансом, післязвуччям, напівпедаллю та природною агогікою.

«Капричіо Вершника» Яна Шуанчжі репрезентує пейзажно-сюїтний напрям розвитку жанру. Композитор переводить локальну південномінську традицію Наньїнь у сферу академічного фортепіанного мистецтва. Музичний твір розглядається у зв'язку з живописом, поезією, регіональними ритуалами та

особливостями діалектної інтонації. Авторка слушно звертає увагу на те, що капричіо тут виконує не тільки естетичну, але й культурно-комунікативну функцію, допомагаючи локальній традиції подолати мовні та регіональні межі.

Аналіз творчості Цзян Ваньтуна виводить дослідження за межі камерної фортепіанної мініатюри. «Капричіо на тему “Дикі гуси”» для віолончелі з оркестром розглядається як безпосередній попередник «Капричіо на тему “Келих вина”» для фортепіано з оркестром. Це дозволяє простежити формування авторської моделі концертного симфонізованого капричіо.

Ху Менюнь детально характеризує фольклорні джерела обох творів, ладову та ритмічну природу монгольських, уйгурських і таджицьких тем, принципи їхнього варіаційного й поліфонічного розвитку, а також рухливу взаємодію соліста з оркестром. Переконливо показано, що твори Цзян Ваньтуна не є концертами у традиційному розумінні. Вони тяжіють до одностайної симфонічної поеми, поєднуючи вільне фантазійне розгортання, фольклорну рапсодичність, віртуозну партію соліста та масштабне оркестрове мислення.

На основі проведеного аналізу авторка пропонує типологію китайського фортепіанного капричіо, виокремлюючи етнографічно-віртуозний рапсодичний, психологічно-філософський, пейзажно-сюїтний типи, лірико-філософську мініатюру та концертне симфонізоване капричіо. Запропонована система узагальнює значний аналітичний матеріал і демонструє широту жанрових перетворень. Важливо, що типологія враховує не лише масштаб і формальну будову творів, але й характер взаємодії з фольклором, філософсько-естетичну спрямованість та функції віртуозності.

Висновки дисертації загалом відповідають поставленим завданням. Авторка простежує рух від зовнішнього використання національного матеріалу до його глибокої стильової та філософської інтеграції, визначає камерний і концертний напрями розвитку жанру та характеризує специфічні виконавські засоби. До них належать темброве наслідування китайських інструментів, особливі види туше,

еластична агогіка, відтворення ілюзії мікрохроматики, робота з обертоновим резонансом і диференційована педалізація.

Практичне значення дослідження безпосередньо пов'язане з розширенням концертного та педагогічного репертуару. Введення розглянутих творів до виконавської практики потребує розуміння національної інтонаційності, тембрового мислення та естетичних категорій, без яких навіть технічно досконале виконання може залишитися стилістично поверховим. Матеріали дисертації можуть використовуватися в курсах історії музики, історії фортепіанного мистецтва, виконавської інтерпретації та методики викладання фортепіано.

Результати дослідження пройшли належну апробацію на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях. Основні положення відображено у трьох статтях у фахових наукових виданнях категорії «Б» та у матеріалах конференцій.

Виклад роботи загалом має послідовний характер. Ху Менюнь виявляє добру обізнаність із китайською фортепіанною музикою, вільно залучає китайськомовні джерела та прагне поєднати теоретичний аналіз із виконавською проблематикою. Дисертація містить значний обсяг інформації, спостережень і аналітичних положень, які можуть стати основою для подальших досліджень.

Водночас змістовність і концептуальна сміливість роботи природно викликають низку зауважень і запитань.

Насамперед зазначимо кілька конкретних неточностей і лакун у першому розділі дисертації.

Ім'я композитора Sang Tong у роботі послідовно передано як Сан Тонг. Відповідно до прийнятих принципів українського транскрибування китайських імен доцільнішим видається варіант **Сан Тун**.

На сторінці 27 зазначено, що у XVIII столітті капричію продовжувало існувати у творчості Доменіко Скарлатті та Карла Філіппа Емануеля Баха. Це твердження потребує уточнення та відповідного бібліографічного обґрунтування. Назви capriccio, пов'язані з окремими сонатами Д. Скарлатті, були надані їм значно

пізніше, у XIX столітті, зокрема в редакціях Карла Черні та Карла Таузіга, а не належать авторському тексту композитора. Стосовно К. Ф. Е. Баха бажано було б назвати конкретні твори з авторським жанровим визначенням «капричіо», оскільки без таких прикладів наведене твердження не видається достатньо переконливим.

Звертаючись до втілення капричіо у візуальному мистецтві, авторка характеризує фантазійні архітектурні пейзажі Каналетто й Франческо Гварді та графіку Джованні Баттісти Піранезі. Водночас незрозумілою видається відсутність навіть згадки про знаменитий цикл офортів Франсіско Гойї «Капрічос», який є одним із найяскравіших і найвідоміших прикладів використання цієї жанрової назви в образотворчому мистецтві. Залучення цього циклу могло б істотно розширити запропоновану в роботі семантику капричіо, доповнивши фантазійність та архітектурну уявність такими рисами, як гротеск, сатиричність, деформація реальності та критичне переосмислення суспільних норм.

Крім цих конкретних зауважень, робота викликає такі дискусійні питання.

1. У дисертації поряд із творами, які мають авторське жанрове визначення «капричіо», розглядаються фантазія, сюїта, рапсодично побудовані композиції, «Сцени» Ван Цзяньжуна, а також капричіозність як загальний естетичний принцип. В деяких творах ознакою жанру навіть стає авторська ремарка “*a cappricio*”. Такий підхід значно розширює дослідницьке поле, але водночас робить його межі недостатньо чіткими. Які ознаки авторка вважає обов’язковими для віднесення твору до жанрової сфери капричіо? Де проходить межа між капричіо як жанром, капричіозністю як стилістичною властивістю та ширшим типом фантазійно-імпровізаційного музичного мислення?
2. Будь-який жанр існує не лише як сукупність формальних і семантичних ознак, а й завдяки власній історичній пам’яті, тобто корпусу відомих творів, які формують композиторські, виконавські та слухацькі уявлення про нього. Для капричіо особливе значення мають, зокрема, каприси Нікколо Паганіні, твори Фелікса Мендельсона, Йоганнеса Брамса та інших композиторів. У першому

розділі вони згадуються в історичному огляді, проте надалі майже не розглядається їхня роль як своєрідного жанрового «горизонту очікувань». Яким чином авторка оцінює роль жанрової пам'яті у творчості китайських композиторів? Чи розглядають вони свої твори як продовження, переосмислення або свідоме заперечення відомих європейських моделей капричіо? Які саме ознаки історичного жанру повинні зберігатися, аби його національна трансформація не означала фактичного переходу до іншого жанрового явища?

3. Однією з центральних і найцікавіших тез роботи є трактування китайського капричіо як форми внутрішньої свободи, жанрового маскування, «езопової мови» та опору ідеологічному тиску. В окремих випадках, однак, ця інтерпретація видається дещо категоричною. Не завжди зрозуміло, чи підтверджується вона висловлюваннями самих композиторів, документами та історією рецепції творів, чи є результатом сучасного ретроспективного прочитання. Просимо авторку конкретизувати, на підставі яких джерел можна розмежувати зафіксований авторський намір і дослідницьку інтерпретацію політичного або екзистенційного змісту аналізованих композицій.
4. У роботі неодноразово протиставляються західна музична модель, пов'язана із сонатною конфліктністю, індивідуалістичним авторським Его, заповненістю фактури та боротьбою протилежностей, і китайське мислення, засноване на споглядальності, лінеарності, природному зростанні та неконфліктній взаємодії образів. Це протиставлення допомагає виразно окреслити національну специфіку досліджуваних творів, проте іноді набуває надто загального характеру. Західне капричіо далеко не завжди пов'язане із сонатною драматургією, так само як китайська музика не позбавлена гострих контрастів і конфліктного розвитку. Чи не доцільніше в цьому разі говорити не про протиставлення двох цілісних цивілізаційних типів, а про взаємодію конкретних історичних композиційних моделей?

5. Детальний аналіз ладової організації, серійної техніки, поліфонії, фактури, форми та виконавських прийомів майже не супроводжується нотними прикладами. Особливо відчутною їхня відсутність стає у розгляді додекафонних і політональних структур у творах Чу Ванхуа та Ван Цзяньчжуна, а також у характеристиці тематичної взаємодії фортепіано з оркестром у капричіо Цзян Ваньтуна. Нотні фрагменти, винесені хоча б у додаток, дали б читачеві можливість перевірити аналітичні спостереження та значно полегшили б сприйняття тексту. Це побажання варто врахувати при підготовці матеріалів дисертації до окремого наукового видання.

Висловлені зауваження та запитання мають дискусійний характер, не зменшують наукової цінності роботи й значною мірою зумовлені масштабністю порушеної проблематики. Дисертація Ху Менюнь є самостійним і завершеним дослідженням, у якому отримано нові результати у сфері історії та теорії фортепіанного мистецтва, жанрознавства і виконавського музикознавства. Робота має наукову новизну, теоретичне та практичне значення, а її зміст відповідає заявленій меті й основним дослідницьким завданням.

З огляду на зазначене вище, вважаємо, що дисертація Ху Менюнь «Жанр капричіо у фортепіанній творчості китайських композиторів», подана на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво», відповідає встановленим вимогам до кваліфікаційних наукових праць цього рівня, а її авторка заслуговує на присудження ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
в. о. професора,
завідувач кафедри
спеціального фортепіано № 1
НМАУ «Київська консерваторія»

Безбородько О.А.