

РЕЦЕНЗІЯ

на дисертацію Тан Цзіньюй

«Шубертіанство як традиція камерно-вокального виконавства ХІХ–першої половини ХХ століть: історико-стильовий підхід»,

подану на здобуття ступеня доктора філософії

спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Історико-контекстуальна, жанрово-стильова проблематика камерно-вокальної музики романтичної традиції, актуалізованої у формах німецької *Kunstlied* та інших жанрових моделях пісенно-поетичної лірики як носіїв психологічної експресії, не втрачає своєї *актуальності* у сучасному науковому полі, незважаючи на високий ступень розробки даної тематики. Представлене на розгляд дисертаційне дослідження Тан Цзіньюй вбудовується в існуючу систему наукових досліджень з питань творчості Ф. Шуберта, що стала «визначальною для становлення жанру німецького Lied, сформувала окремий тип музичної свідомості», заклавши тим самим у композиторсько-виконавській традиції основи феномену, який з часом було позначено як «шубертіанство». Цим визначається *відповідність наукових розвідок дисертантки вимогам академічного музикознавства* на сучасному етапі. У той же час авторка дотримується власного погляду на шубертіанство як такого явища, що потребує свого *обґрунтування як системи художніх смислів, інтонаційних моделей і ціннісних орієнтирів, що визначили розвиток камерно-вокальної музики ХХ–ХХІ ст.*

Наукова новизна запропонованої концепції полягає у трактовці шубертіанства як багатопланового явища, цілісного надстильового феномену культурної пам'яті та культурного коду європейської музичної традиції. Підґрунтям для реалізації власної наукової ідеї стають в дисертації зразки камерно-вокальної творчості представників різнонаціональних композиторських шкіл (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, В. Барвінського, Сяо Юмея, Лю Сюеаня, Чень Тяньхе, Цзян Дінсянь, Хуан Юнсі); їх доповнює велика кількість виконавських інтерпретацій, підпорядкованих гендерно-інтерпретативному методу.

Структура роботи послідовна, логічна, відповідає алгоритму «класичного» дисертаційного дослідження, яке в даному випадку складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатка.

Перший розділ присвячено розгляду шубертіанства «на підставі філософсько-естетичного осмислення салонності, історико-естетичної рецепції творчості Ф. Шуберта, аналізу Lied як жанрової моделі психологічної експресії та виконавського осмислення пісенних циклів Ф. Шуберта у XX столітті» (с. 59). На підставі гендерно-інтерпретаційного аналізу окремих пісень та циклів Ф. Шуберта автор дисертації доходить висновку про пов'язану із Lied множинність форм суб'єктивності, про закріпленість у виконавській практиці XX–XXI століть шубертіанського виконавського канону, обумовленого інтерпретаційними стратегіями Д. Фішера-Діскау. Наступний – **Другий розділ** – закономірно продовжує дослідницькі напрацювання попереднього: увагу дисертанта зосереджено на розгляді камерно-вокальних творів Р. Шумана та Й. Брамса як уособленні німецької гілки шубертіанства. Збережено і алгоритм розкриття обраного вектору – визначення традиції шубертіанства крізь призму композиторської та виконавської інтерпретацій.

У **Третньому розділі** автор ставить за мету довести значущість шубертіанства не як вузького стилісового явища, пов'язаного лише з творчістю Ф. Шуберта, а як широку художню систему, здатну до історичної трансформації, національного переосмислення та жанрового розширення (с. 181). Цікавим, але очікуваним в умовах посиленого розвитку у вітчизняному музикознавстві дослідження зв'язків музичних культур Китаю та Європи, є розгляд в межах одного розділу української моделі шубертіанства (на прикладі солоспівів М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, В. Барвінського) та китайської художньої пісні першої половини XX століття як прикладу одного із шляхів трансформації шубертіанської традиції.

У **Висновках** сфокусовано суть наукових інтенцій автора, що внаслідок здійсненого дослідження набувають вигляду остаточно сформованих дефініцій. Так, у визначенні шубертіанства як концепту сучасної музикології, автор наводить цілу низку його інтерпретацій, здатних досягнути цілісності цього явища.

До них відноситься розуміння шубертіанства, як: багаторівневого культурного феномену; багатовимірного культурно-естетичного поля; дослідницького «коду»; динамічної художньої системи композиторства та виконавства (с. 187). Доведено позаісторичність цього феномену, його зв'язок із салонністю, як явища, «що у ХІХ ст. докорінно змінили комунікативні умови виконавської творчості», ставши новим типом простору спілкування (с. 188). Шубертіанство як композиторська традиція визначене «системою художніх принципів, сформованих у творчості Ф. Шуберта та успадкованих наступними поколіннями композиторів», як «спосіб музично-поетичного осмислення людини та її внутрішнього світу». Це тлумачиться як спільна художня основа при зіставленні європейської, української та китайської моделей шубертіанства (с. 188–189). Якщо первинною моделлю розвитку традиції очікувано обрано німецьке шубертіанство, як носій вихідних естетичних характеристик, то специфіку українського шубертіанства розглянуто крізь призму синтезу європейської камерно-вокальної традиції з національною пісенністю. Відповідно китайське шубертіанство виділяється в окремий тип рецепції, «у якому принципи європейської художньої пісні інтегруються з традиційною китайською естетикою». Автор доходить важливого висновку стосовно шубертіанської традиції як «одного із найважливіших культурних кодів камерно-вокального мистецтва ХХ ст.», пов'язаного із втіленням «своєрідної моделі людської суб'єктивності, здатної репрезентувати досвіди самотності, пам'яті, травми, внутрішнього діалогу й екзистенційної напруги» (с. 191–192).

Поряд із позитивною оцінкою самої концепції дисертації як вдалої спроби узагальнення існуючих напрацювань в сфері вивчення ролі Ф. Шуберта у формуванні феномена німецької *Kunstlied* як окремого типу музичної свідомості, вивчення подальшого його впливу на традиції музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть, висловимо ряд зауважень, які можна розглядати як запрошення до дискусії:

- у Другому розділі на с. 100 – 103 наявні невідповідності аналітичного опису вокального циклу Р. Шумана «7 пісень на слова Єлізавети Кульман» (ор. 104) та нотного тексту твору;

- досадним непорозумінням сприймається і посилання на солоспів «Нащо мені чорні брови» у виконанні Оксани Петрусенко (с. 141) – як на приклад талановитої інтерпретації співачкою солоспіву М. Лисенка. В дійсності (за даним посиланням) О. Петрусенко виконує популярний романс Дениса Бонковського за тими ж віршами Т. Шевченка;
- нарисам, в яких надано характеристику композиторської стратегії обраних вокальних мініатюр, як і цілих циклів (наприклад, «*Magelone-Lieder*» op. 33 Й. Брамса), бракує аналітичного підґрунтя. Увагу авторки дисертації зосереджено переважно на виконавському аспекті, хоча і тут домінує художня описовість, поступаючись заснованій на фактах доказовості. Характеристика ж музичної складової, музичної драматургії обмежується образним змістом, констатацією зміни емоційних станів героя, описом етапів його духовного зростання без зв'язку цієї «образної драматургії» із конкретними засобами музичної виразності. Загальна констатація «тональних відхилень», «фактурних трансформацій та інтонаційної багатозначності» (с. 116), нажаль, залишається «загальним місцем» в тексті, не будучи підкріпленою конкретними прикладами. Тональна організація циклу, наявність наскрізних інтонаційно-ритмічних комплексів, як носіїв семантично-образного змісту, психологічної реакції умовного «героя» залишаються поза увагою, що в цілому обідняє розуміння ролі музики у відтворенні психологічного підтексту подій;
- нажаль, поза увагою Тан Цзіньюй залишилося дослідження У Хунюань «Китайська художня пісня: історія та теорія жанру» (захист відбувся у ХНУМ імені І. П. Котляревського), спрямоване на «виявлення типологічної спільності між німецькою *Kunstlied* і китайською художньою піснею» (с. 3)¹. Праця фігурує у списку задіяних джерел, однак не отримує критичного опрацювання в тексті дисертації, що, на думку рецензента, лише б посилювало наукові позиції Тан Цзіньюй, поряд із нівелюванням ряду питань, які виникають у процесі ознайомлення із матеріалом Третього розділу (3.2). Так,

¹ У Хун Юань (2016). Китайська художня пісня: теорія і історія жанру. (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

дещо розмитою постає роль суто національного компонента у формуванні китайської художньої пісні, а саме зв'язку цього феномену із філософією Дао, із класичною китайською поезією, історія якої охоплює понад три тисячоліття і де задовго до європейської романтичної традиції вже сформувалася власна образно-символічна система, яка змогла увійти у резонанс із німецькою *Kunstlied*. З іншого боку, не до кінця зрозумілими є шляхи/форми рецепції китайськими композиторами саме шубертіанства, адже в уяві сприймаючої сторони *Kunstlied* асоціювалася так само і з доробком Р. Шумана. *Чи є китайське шубертіанство результатом досвіду власного переживання китайськими композиторами музики Ф. Шуберта? Навчання в Європі? Покірного слідування офіційним настановам у культурній політиці держави того періоду? Якщо в тексті дисертації були наведені лаконічні відомості з творчої біографії обраних авторів, це запобігало б необхідності таких уточнень. І в продовження роздумів стосовно типологічних зв'язків між різнонаціональними культурними хронотопами хотілося б почути коментар шановної Цзіньюї стосовно наступного: чому ключовим для китайської художньої пісні виявився вплив саме німецької *Kunstlied*, а не французької *mélodie*, незважаючи на факт культурної експансії в межах політики французьких концесій, що існували в Китаї до середини ХХ століття?*

- В якості побажання Тан Цзіньюй у подальших наукових пошуках висловимо пораду автору не приховувати посилань на конкретні імена дослідників, з джерел яких узагальнена інформація, про що сама Цзіньюй, до речі, відкрито зазначає (див.наприклад: «Узагальнюючи великий об'єм літератури, що присвячена творчості композитора, виокремимо основні позиції, що найбільш вдало характеризують вокальну творчість Р. Шумана», с. 67).

В якості питання у продовження дискусії рецензентом пропонується наступне: *На с. 71 Ви вказуєте, що: «По суті, Р. Шуман створив нові різновиди жанрів, перехідні між вокальним циклом, кантатою і камерною оперою». Чи могли б Ви пояснити свою думку на конкретних прикладах – зразках камерно-вокальної лірики?*

Підсумовуючи, зазначимо, що дисертаційне дослідження **Тан Цзіньюй** «Шубертіанство як традиція камерно-вокального виконавства XIX–першої половини XX століть: історико-стильовий підхід» являє собою завершену, самостійну й оригінальну наукову працю, присвячену актуальній проблемі сучасного музикознавства. Дисертація має наукову новизну, теоретичне та практичне значення, а її результати сприяють подальшому теоретичному осмисленню шубертіанства як усталеної європейської камерно-вокальної традиції. *Наукові публікації* за темою дисертації у повному обсязі відтворюють основні положення роботи і, поряд із текстом роботи, *не мають порушень академічної доброчесності*. Дослідження відповідає чинним вимогам пп. 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, а її автор **Тан Цзіньюй** заслуговує на присудження наукового ступеня «доктор філософії» за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» в галузі знань 02 – «Культура і мистецтво».

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії української
та зарубіжної музики ХНУМ
імені І. П. Котляревського

Анфілова С. Г.