

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію

ВАН СЯО

«Втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів:

виконавський вимір»,

представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво,

галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Сучасне музикознавство дедалі активніше звертається до проблем, що перебувають на перетині історії музики, теорії жанру, виконавського мистецтва та культурології. Якщо на початкових етапах становлення китайського професійного фортепіанного мистецтва увага дослідників була зосереджена переважно на питаннях історії, стилю, композиторської техніки чи національної специфіки музичної мови, то сьогодні все більшої ваги набувають праці, які розглядають механізми художнього мислення та закономірності виконавської інтерпретації.

Саме до такого напрямку належить дисертаційне дослідження Ван Сяо «Втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів: виконавський вимір». Уже сама постановка проблематики видається достатньо переконливою, адже авторка переносить дослідницький акцент із традиційного аналізу програмності як естетичної чи композиційної категорії у площину виконавського мислення, фактично розглядаючи її як чинник формування інтерпретаційної концепції музичного твору.

Актуальність обраного напрямку дослідження визначається існуванням помітної наукової лакуни, пов'язаної з відсутністю комплексних праць, присвячених аналізу взаємодії авторської програмної концепції та механізмів її інтерпретаційного втілення у китайському фортепіанному концерті.

Важливим акцентом роботи є прагнення Ван Сяо осмислити програмність не лише як властивість музичного тексту, а як категорію, що відображає особливий спосіб художнього мислення, сформований під

впливом національної культурної традиції та водночас відкритий до міжкультурної взаємодії. Такий підхід дозволяє розглядати фортепіанний концерт як художній простір, у якому взаємодіють історична пам'ять, національна символіка, композиторська концепція та виконавська інтерпретація. Тобто програмність осмислюється не як стала жанрова ознака або сукупність зовнішніх сюжетно-образних орієнтирів, а як динамічний художній феномен, що еволюціонує разом із розвитком китайської композиторської культури, відображаючи зміни її світоглядних засад, естетичних пріоритетів, семантичних моделей та принципів музичного мислення. У результаті дослідження дисертантка демонструє поступове ускладнення семантики програмності – від переважно ідеологічно зумовленого способу організації музичного матеріалу до форми філософського узагальнення, у якій визначальну роль відіграють символічне мислення, образна багатозначність та інтелектуальна глибина музичного висловлювання.

Звернемо увагу на вибір об'єкта дослідження (с. 20 дис.). Китайський фортепіанний концерт є одним із найцікавіших явищ сучасної світової музичної культури, оскільки відображає складні процеси взаємодії західноєвропейської жанрової моделі та східної художньо-філософської традиції. Саме в цьому жанрі особливо виразно проявляється механізм інтеграції різних типів музичного мислення, а програмність виступає не зовнішнім коментарем до музичного тексту, а одним із принципів організації художньої концепції твору.

Метою свого дослідження авторка визначає обґрунтування ролі програмності та специфіки її виконавського втілення в фортепіанних концертах китайських композиторів (с.18 дис.). Вона повністю відповідає заявленому предмету дослідження. Відзначимо, що система поставлених завдань є послідовно підпорядкованими досягненню поставленої мети та

охоплює історичний, теоретичний, аналітичний і власне виконавський рівні дослідження.

Достатньо виваженим є вибір матеріалу дослідження. Дисертантка звертається до найбільш репрезентативних програмних концертів різних етапів розвитку китайського фортепіанного мистецтва. Це дозволило їй простежити історичну еволюцію самого феномена програмності та уникнути випадковості у формуванні аналітичних висновків.

Використаний комплекс методологічного апарату, який включає – історико-культурний, жанрово-семантичний, феноменологічний, системний та виконавсько-інтерпретологічний методи дослідження (с. 20 дис.), демонструє їх взаємодоповнюваність і відповідає складності поставленої наукової проблеми.

Наукова новизна дисертаційного дослідження є узгодженою і має належне теоретичне обґрунтування у вивченні питання програмності китайського фортепіанного концерту у виконавському вимірі. Запропоновані класифікації, типології та інтерпретаційні стратегії систематизують досліджуваний матеріал й розширюють методологічні можливості сучасного музикознавства.

Структура дослідження є внутрішньо послідовною та корелюється із поставленою метою та дослідницькими завданнями. Розділи логічно пов'язані між собою, а виклад матеріалу є докладним. Дисертація за усталеною традицією складається з Анотації, Вступу, трьох розділів (восьми підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (179 найменувань) та Додатку, де надається список публікацій та відомості про апробацію результатів дослідження.

Перший розділ виконує фундаментальну теоретико-історичну функцію. У ньому дисертантка розглядає специфіку формування жанру фортепіанного концерту в китайській музичній культурі, окреслює історичну еволюцію програмності, визначає її місце в процесі взаємодії китайської та західноєвропейської художніх традицій.

Проведений огляд існуючих наукових підходів з китайських, англomовних та українських джерел до проблеми програмної музики, дозволив Ван Сяо простежити еволюцію самого поняття програмності, де «вербальний, візуальний чи філософський текст перетворюється у специфічні піаністичні стратегії» (с. 56 дис.). Завдяки зіставленню західноєвропейської традиції трактування програмної музики з художньо-філософською моделлю китайської культури, з'ясовано, що програмність історично формується не як зовнішній коментар до музичного тексту, а як органічна складова синкретичного художнього мислення, пов'язаного із поезією, живописом, природною символікою та конфуціансько-даоською естетикою (с. 25 дис.). На основі аналізу дисертанткою визначено три магістральні напрями, що відображають ключові етапи трансформації програмності (с. 76 дис.).

Другий та третій розділи переносять фокус дослідження від теоретичного осмислення проблеми на рівень аналізу музичних творів.

Другий розділ «Фортепіанний концерт “Жовта ріка”: від ідеології до філософської символіки» присвячено детальному аналізу концерту «Жовта ріка», який авторка розглядає як ключовий етап становлення програмності у жанрі китайського фортепіанного концерта. Дисертантка послідовно поєднує осмислення історико-культурних обставин створення твору з аналізом особливостей його музичної мови та виконавської інтерпретації, що забезпечує комплексність і цілісність наукового розгляду. Ван Сяо розглядає процес поступового звільнення його художнього змісту від суто політичної функції та демонструє переосмислення образної системи у світлі національної культурної пам'яті.

На думку опонента, цілком закономірним видається прагнення авторки простежити витоки програмності не лише в самому концерті, а й у його літературно-музичному першоджерелі, що демонструє безперервність художньої ідеї від поеми Гуан Вейжання через кантату Сі Сінхая до фортепіанного концерту. Саме завдяки такій дослідницькій позиції дисертантка розширює усталені уявлення про феномен програмності.

Традиційно програмність розглядається переважно як змістовна характеристика музичного твору, тоді як дослідження демонструє її безпосередній вплив на формування інтерпретаційної концепції піаніста. Запропонований підхід пояснює специфіку тембрової драматургії, особливості фактурного мислення, характер звуковидобування, принципи взаємодії соліста з оркестром, психологічний масштаб «виконавської відповідальності» (с. 106 дис.).

Третій розділ «Антропоцентризм програмних фортепіанних концертів: від пейзажу до інтелектуалізму» виходить за межі аналізу окремих творів. Ван Сяо пропонує власне узагальнення еволюції програмності у сучасному китайському фортепіанному концерті. Саме тут формується основний науковий результат дослідження – типологія програмності, що безпосередньо визначає специфіку музичного мислення виконавця, його звукову концепцію, темброву драматургію, організацію музичного часу й простору. Принцип побудови розділу базується на послідовному переході від пейзажно-психологічної образності до інтелектуально-філософського типу художнього мислення.

Аналіз концерту «Гірський ліс» Лю Дуньнана (підрозділ 3.1 дис.), трактується дисертанткою як модель пейзажно-психологічної програмності. Природний простір розглядається авторкою не як декоративне тло музичної дії, а як носій культурної пам'яті та спосіб репрезентації етнічного світовідчуття народу м'яо. Це дало змогу розкрити багаторівневість програмності, в якій сформовано взаємозв'язки між фольклорними джерелами тематизму, особливостями ладо-гармонічної організації, фактурно-тембровими рішеннями та виконавськими прийомами.

Дослідження концерту «Бог надії» Чжао Сяошена, представлене у підрозділі 3.2, вдало поєднує аналіз композиційної техніки композитора із розглядом його власної філософської концепції «Тайцзі» та «Теорії об'єднаних сил». Програмність у цьому випадку набуває характеру інтелектуальної моделі музичного мислення. Окрему увагу привертають

пояснення складних композиційних процесів через їхній виконавський вимір. Ван Сяо показує, що знання філософської системи композитора безпосередньо визначає характер інтерпретації, артикуляцію, темброву диференціацію, роботу із фактурою та драматургією музичного часу.

Підрозділ 3.3 «Фортепіанний концерт “Моя Батьківщина” Чу Ванхуа: осмислення національної традиції у глобальному контексті» завершує запропоновану Ван Сяо еволюційну модель розвитку програмності у китайському фортепіанному концерті. Аналізований матеріал демонструє перехід від політичної до гуманістичної програмності (с. 163 дис.), що позначилося позбавленням у творі Чу Ванхуа вузького політичного або географічного трактування й набуттям значення універсального культурного символу, який поєднує історичну пам’ять, духовну традицію, особистісний досвід композитора та сучасні процеси глобалізації.

Висновки дисертації логічно підсумовують проведене дослідження та достатньо повно узагальнюють отримані результати. Вони не обмежуються повторенням змісту окремих розділів, а систематизують основні положення роботи, демонструючи цілісність авторської концепції та підтверджуючи досягнення поставленої мети. Особливої уваги заслуговує запропонована класифікація типів програмності (сюжетної, пейзажно-психологічної, символічної та філософсько-концептуальної) й відповідних моделей виконавських стратегій (вокально-декламаційна, колористично-просторова, інтелектуально-когнитивна). Сформована історична модель еволюції китайського фортепіанного концерту, простежує його розвиток від початкового етапу засвоєння європейської жанрової моделі до формування самобутньої художньої системи, в якій західна концертна форма інтегрується із національною музичною традицією, філософією та естетикою КНР. Це дозволяє розглядати програмність як один із фундаментальних механізмів національної адаптації жанру та водночас як категорію, що визначає специфіку художнього мислення сучасної китайської композиторської школи.

Безумовною перевагою роботи є звернення авторки до сфери виконавської інтерпретації. Дисертантка демонструє, що програмність безпосередньо визначає характер інтерпретаційних рішень піаніста, впливає на організацію звукового простору, драматургію темпового розвитку, тембровий баланс та принципи взаємодії соліста з оркестром. Сформовані дисертанткою узагальнення щодо специфіки виконавського втілення програмності через звуко-образний мовний комплекс, демонструють своєрідність китайського концертного піанізму, який формується в площині особливого способу художнього мислення виконавця, для якого технічні прийоми набувають семантичної функції.

Практичне значення дисертаційного дослідження перш за все виражається у запропонованій Ван Сяо типології моделей програмності та відповідних виконавських стратегій, що фактично створює методологічне підґрунтя для осмислення інтерпретаційних рішень, дозволяючи піаністові співвідносити технічні, темброві, драматургічні та образно-семантичні компоненти виконавського процесу із програмною концепцією твору. До того ж викладений матеріал роботи сприяє більш глибокому розумінню культурно-історичного та філософського підґрунтя аналізованих творів, що, безумовно, підвищує рівень їх інтерпретації на сучасній концертній сцені не тільки в КНР, а й за її межами. Безумовно основні положення роботи можуть бути використані у викладанні дисциплін «Спеціальне фортепіано», «Історія фортепіанного мистецтва», «Історія музики», «Методика викладання фортепіано», курсів з інтерпретації музичного тексту, музичної семантики та виконавського аналізу.

На завершення, можемо констатувати, що отримані авторкою наукові результати є цінним внеском в сучасне музикознавство, а розроблена наукова концепція має подальшу перспективу вивчення.

Враховуючи все вищезазначене, хотілося б висловити побажання щодо більшої ілюстративності роботи. Зокрема, включення до Додатків нотних прикладів аналізованих фрагментів творів, дало б змогу наочніше простежити

особливості програмного тематизму, і відповідно фактурної організації, гармонічної мови, драматургічного розвитку та виконавсько-інтерпретаційних рішень.

Також під час ознайомлення із текстом дисертації виникли такі запитання:

1. Ви доводите, що програмність китайських фортепіанних концертів формується під впливом національної культурно-філософської традиції. У зв'язку з цим виникає питання: чи можна вважати знання цього культурного контексту необхідною передумовою адекватної виконавської інтерпретації та повноцінної слухацької рецепції, чи художній потенціал музичної мови є достатнім для розкриття основних смислів твору незалежно від культурного досвіду?
2. У дисертації програмність фактично постає універсальною категорією, яка визначає не лише семантику музичного твору, а й логіку виконавського мислення. Чи не вважаєте Ви, що таке розширене трактування поняття програмності певною мірою наближає його до категорії художньої концепції твору? Які, на Вашу думку, принципові ознаки дозволяють чітко розмежувати ці поняття?
3. У роботі запропоновано поняття «національного звукового ідеалу». Яким чином, на Вашу думку, це поняття може бути операціоналізоване в сучасному музикознавстві? Чи можливо сформулювати його об'єктивні акустичні або виконавські параметри, чи воно залишається переважно естетичною категорією?
4. Наскільки, на Ваш погляд, виконавська стратегія соліста може бути реалізована без відповідної програмної концепції диригента та оркестру?
5. Чи існують межі виконавської свободи під час інтерпретації програмного твору, і хто їх визначає – композитор, традиція чи сам виконавець?
6. Чи можна вважати запропоновану Вами концепцію програмності універсальною музикознавчою моделлю, чи вона залишається релевантною лише щодо китайської фортепіанної культури?

Висловленні зауваження та запитання не знижують загальної високої оцінки дисертації, а покликані сприяти подальшому осмисленню порушених у ній проблем.

На основі вищевикладеного зауважимо, ступінь актуальності обраної теми, обґрунтованості наукових положень, висновків, сформульованих у дисертації, їх новизна свідчать про професійний рівень авторки. Анотація стисло і сконцентровано передає основні положення праці. Наукові результати дослідження Ван Сяо, висвітлені у 3 статтях в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України, та тезах конференції. В роботі не виявлені порушення академічної доброчесності.

Підсумовуючи, можемо констатувати, що наукова праця «Втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів: виконавський вимір» в повній мірі відповідає вимогам МОН України до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво, а її авторка Ван Сяо заслуговує отримання пошукуваного наукового ступеня.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри фортепіано
Харківської державної академії культури

Олеся СТЕПАНОВА