

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію

ВАН СЯО

«ВТІЛЕННЯ ПРОГРАМНОСТІ У ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ВИКОНАВСЬКИЙ ВИМІР»,

подану на здобуття наукового ступеня

доктора філософії зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Історія китайського фортепіанного концерту охоплює значно складніший процес, ніж засвоєння жанру, сформованого європейською традицією, адже в ній відбилися зустріч різних художніх систем, пошуки національної музичної мови та поступове входження фортепіано до культурного простору Китаю. Інструмент, звукова природа якого тривалий час залишалася незвичною для китайського слуху, згодом став засобом утілення національних образів, історичної пам'яті та філософських уявлень, а сам жанр розвивався у постійній взаємодії західної композиційної моделі з питомо китайськими способами музичного й образного мислення.

І хоча сучасне музикознавство вже накопичило значний масив праць з історії, національної специфіки та композиційних особливостей китайського фортепіанного концерту, вплив програмного задуму на інтерпретаційне мислення піаніста і формування виконавської концепції досі не здобув системного висвітлення. Саме потреба осмислити цей зв'язок визначає проблемне поле дисертації Ван Сяо, у якій історія становлення жанру поєднується з теоретичним осмисленням програмності, дослідженням національної семантики та специфіки виконавської інтерпретації. Такий ракурс дослідження відповідає актуальним завданням сучасного виконавського музикознавства. Ван Сяо розглядає програмність як чинник, що спрямовує інтерпретаційне мислення піаніста та впливає на формування цілісної виконавської концепції, адже назва, історичний сюжет, образи природи або філософська ідея стають для виконавця вихідними орієнтирами у вибудовуванні звукової форми твору. Тому зосередження на переході від словесно окресленої програми до музично-виконавського мислення визначає актуальність і наукову спрямованість дослідження, а залучений Ван Сяо історичний та музичний матеріал створює належне підґрунтя для послідовного розкриття цієї проблеми.

Осмислення програмності Ван Сяо розпочинає з визначення її місця у зіставленні двох різних художніх традицій – європейської та китайської, що

дозволяє авторці виявити різні культурні передумови зовні подібного явища. У європейській музиці програмність здобуває особливу вагу в добу романтизму, коли прагнення до взаємодії мистецтв спричинило появу програмних симфоній, симфонічних поем і звукових картин. У китайській культурі її витоки є значно давнішими й пов'язаними із синкретичністю художнього мислення, історичною взаємодією музики, поезії, танцю, живопису та каліграфії. Подібність зовнішніх проявів програмності, таким чином, приховує відмінність шляхів її формування.

Звернення до праць європейських, українських і китайських дослідників дозволяє Ван Сяо окреслити теоретичне поле проблеми та розглянути програму як смисловий ключ, що спрямовує слухацьке й виконавське сприйняття до закладених у музиці образів і позамузичних ідей. Водночас аналіз китайського музикознавчого доробку виявляє фрагментарність наукового осмислення програмності, окремі аспекти якої досліджувалися на матеріалі інструментальної музики, фортепіанної мініатюри та інших жанрових сфер, тоді як її роль у фортепіанному концерті ще не здобула цілісного висвітлення, що дозволяє авторці аргументовано визначити місце власної роботи в наявному науковому дискурсі.

Переконує добір матеріалу, покликаного розкрити національну своєрідність програмного мислення. Спираючись на праці китайських науковців, Ван Сяо зазначає, що більшість інструментальних композицій у концертних програмах супроводжується розгорнутими анотаціями, а деякі твори також віршами (с. 31–32), що засвідчує глибинний зв'язок між назвою та образним змістом музики. Залучена авторкою символіка гори, води, сосни, бамбука та квітучої сливи розкриває образну систему, у якій явища природи співвідносяться з людськими почуттями й моральними якостями та водночас утілюють традиційне уявлення про єдність Неба і Людини. Окреслене розуміння програмності набуває історичної конкретності у зверненні до перших професійних творів для фортепіано, на матеріалі яких Ван Сяо простежує, як західний інструмент, засвоюючи пентатонний мелодизм і національну образність, поступово входить до китайської системи музичного мислення.

З огляду на викладене, формулювання назви першого підрозділу Першого розділу «Програмність як визначальна ознака музичного мислення та індикатор естетики» набуває концептуальної визначеності. У цьому контексті програмність характеризує властивий китайській культурі спосіб організації художнього змісту, заснований на взаємопроникненні мистецтв,

поетизації природи та символічному наповненні музичного образу. Виявлення цього історичного й естетичного підґрунтя дозволяє авторці пояснити особливу прихильність китайських композиторів до програмного начала та підводить до подальшого розгляду його ролі у становленні національного фортепіанного концерту.

Історія китайського фортепіанного концерту постає у Ван Сяо як тривалий процес набуття жанром власного культурного голосу, внутрішню логіку якого авторка розкриває, поєднуючи опрацювання великого фактологічного масиву з музично-історичним, соціальним і політичним контекстами. Поряд із канонічним концертом «Жовта ріка» до наукового обігу введено значний корпус рідко виконуваних концертів і майже невідомих українському музикознавству композиторських імен, завдяки чому широка історична панорама дозволяє простежити рух від освоєння західної жанрової моделі через національний і революційний романтизм, ідеологічну регламентацію та повернення творчої свободи до стильового плюралізму й індивідуального осмислення культурної традиції. Пояснюючи пізню появу фортепіанного концерту відмінністю китайської та західної музичних систем, обмеженим поширенням інструмента, економічними обставинами й повільним формуванням професійного середовища, Ван Сяо водночас визначає історичні межі етапів за змінами художнього мислення, музичної мови та способів утілення національного начала. Такий підхід надає жанровій еволюції внутрішньої послідовності та створює підґрунтя для подальшого дослідження програмності в окремих фортепіанних концертах.

Переконливою є запропонована Ван Сяо періодизація, у якій зміна історичних етапів пов'язується з переосмисленням західної жанрової моделі та способів вираження національного начала. Від першого фортепіанного концерту Цзяна Веньє і звернення Чжана Сяоху до пісенно-фольклорного матеріалу авторка простежує рух до національної моделі фортепіанного концерту 1949–1966 років, представленої творами Лю Чжуана, Сюй Чженьміна та Чжу Женьюя, а також до революційного романтизму «Молодіжного» концерту. Доробок Го Цзужуна, Ша Мей та Ши Ваньчуня розширює жанрову панораму періоду, а Другий концерт Цзяна Веньє вводить до неї взаємодію музики з образотворчим мистецтвом.

Найгостріше залежність жанру фортепіанного концерту від історичного часу виявляється у роки Культурної революції 1966–1976 років. На прикладі концерту «Жовта ріка» Ван Сяо розкриває залежність програмності від політичної ідеології, водночас простежуючи подальшу

зміну рецепції твору від символу революційної епохи до музичного феномена, зміст якого переосмислюється разом із культурною пам'яттю суспільства. Зіставлення цього періоду з процесами після 1978 року дозволяє авторці показати повернення індивідуального композиторського висловлення, представленого пейзажно-психологічною образністю концерту «Гірський ліс» Лю Дуннаня та розвитком не програмної моделі цього жанру у творчості Ло Цзінцзін, Хуан Ан-Луна і Ма Сицуна, які розширюють межі тональної системи та звертаються до модерністських засобів письма.

Важливим етапом розвитку фортепіанного концерту авторка визначає час починаючи з середини 1980-х років, коли цей жанр входить у простір стильового плюралізму. Ван Сяо слушно підкреслює, що історія жанру розкривається у багатолінійності, де різні естетичні орієнтації вже не заперечують одна одну, а співіснують у єдиному культурному просторі. На думку авторки, програмність також змінює свою природу, набуваючи складного філософського та психологічного наповнення. Концерт Чжао Сяошена «Бог надії», у якому взаємодіють тональні й атональні принципи, демонструє оновлення композиторського мислення. Влучне визначення концерту «Бог надії» як твору, «інтернаціонального за мовою, але з китайським підтекстом» (с. 53), передає новий характер національної своєрідності, яка вже не потребує прямого фольклорного цитування.

У розгляді китайських фортепіанних концертів XXI століття Ван Сяо вловлює важливу зміну в способах національного самовираження. Національна своєрідність у творах Ду Мінсіна пов'язана з образами природи, пробудження та циклічності життя; у творчості Чу Ванхуа виявляється в інтонації та фактурі, спорідненій із традиційним китайським живописом; Тан Дун залучає сонористику, алеаторику та нові способи організації музичного матеріалу. Точно окреслено і зміну характеру програмності у концерті Чу Ванхуа «Моя Батьківщина», де політична плакатність поступається ліричному пейзажу та особистісному переживанню образу рідної країни. Висновок про поступову індивідуалізацію національного начала поглиблює запропоновану авторкою картину жанрової еволюції. Таким чином, історія китайського фортепіанного концерту набуває у викладі Ван Сяо внутрішньої цілісності та природно підводить до дослідження програмності в окремих концертних творах.

Наукова література в прочитанні Ван Сяо постає простором, у якому поступово окреслюється невирішена проблема. Авторка вдало підпорядковує широкий масив джерел єдиному питанню: яким чином вербальна, візуальна

або філософська програма впливає на мислення піаніста? Завдяки цьому огляд не розпадається на послідовність бібліографічних характеристик, а виявляє ступінь наближення різних дослідників до виконавської природи програмності. Вихідним матеріалом для Ван Сяо стає значний масив наукових розвідок про концерт «Жовта ріка» як найбільш досліджений твір ідеологічного етапу, з якого авторка відбирає положення, важливі для виконавської інтерпретації. Дисертантка показує, що знання поетичного першоджерела, кантати Сі Сінхая та фольклорного стилю хаоцзи спрямовує характер інтонування та допомагає досягнути національну своєрідність звучання, імітація інструментів чжена і піпи зумовлює відповідні прийоми артикуляції та звуковидобування, а політична семантика твору надає віртуозності ідеологічного змісту. Узагальнюючи ці спостереження, Ван Сяо переводить програмність у виконавську площину, розглядаючи характер туше, темброве мислення та інтерпретацію технічної складності як засоби втілення програмного задуму.

Подальший огляд дозволяє простежити гуманізацію програмного змісту, яка в концерті Чу Ванхуа «Моя Батьківщина» виявляється у перетворенні патріотичної пісні на лірико-епічне симфонічне полотно, а в «Гірському лісі» Лю Дуннаня та «Весняних барвах» Ду Мінсіна пов'язує природну образність із виконавською архітектонікою, тембровим слухом і організацією музичного часу. Наведена характеристика цього етапу Лян Маочуня як «повернення до слухача, повернення до музики, повернення до Китаю, повернення до внутрішнього світу, повернення до гуманізму» (с. 60) точно передає зміну спрямованості програмного мислення, тоді як залучення категорій сеї, ці та юнь допомагає Ван Сяо розкрити зв'язок китайської естетики з артикуляцією, педалізацією та внутрішньою енергією виконавського руху. За окремими технічними рекомендаціями поступово проступає потреба в цілісному розумінні виконавської архітектоніки твору.

Філософсько-концептуальна лінія огляду розкривається у зверненні до концерту Чжао Сяошена «Бог надії», осмислення якого Ван Сяо пов'язує зі створеною композитором «теорією рівнодіючої сили» (с. 73), системою Тайцзі, положеннями І-Цзін та категоріями інь і ян. Програмність постає тут складною інтелектуальною системою, заснованою на взаємодії протилежних начал, тому виконавець має поєднати емоційну свободу з раціональним контролем, відчутти логіку великих звукових блоків і співвіднести фактурні зміни з розгортанням філософської ідеї, яка містко передає наведена в дисертації формула «форма служить змісту» (с. 74). Переконливість

здійсненого Ван Сяо огляду наукових праць, присвячених концерту «Бог надії», зумовлена встановленим нею зв'язком між філософською концепцією, композиційною структурою та виконавським мисленням, завдяки якому програмний задум постає внутрішнім принципом організації форми й інтерпретаційного процесу. Саме таке узагальнення дозволяє авторці обґрунтувати новий ступінь програмного мислення, за якого виконавець осягає філософський зміст твору через співвідношення емоції та контролю, логіку фактурних перетворень і цілісне вибудовування музичної форми.

Фортепіанний концерт «Жовта ріка» постає у прочитанні Ван Сяо твором із подвійною біографією, у якій національний символ Китаю невіддільний від політичної історії Культурної революції, тому визначення його як «поля боротьби» за культурну ідентичність (с. 78) точно передає головну колізію авторського аналізу. Простежуючи шлях від поеми Гуана Вейрана і кантати Сі Сінхя 1939 року до її симфонічної редакції та фортепіанного концерту, дослідниця розмежовує первісний патріотичний зміст, породжений добою антияпонської війни, і пізніше маоїстське нашарування, за якого образ Хуанхе став водночас утіленням історичної пам'яті, духовної стійкості народу та політичного послання.

Колективне авторство концерту Ван Сяо трактує як результат взаємодії традиційного для китайської естетики послаблення особистісного начала з ідеологією колективізму, виявляючи одну з головних суперечностей твору, яка пов'язана з прагненням надати західному інструменту національного голосу в умовах політичного контролю, що суттєво обмежував свободу творчого вибору. У такому прочитанні опанування фортепіано як засобу національного висловлення відбувалося ціною ідеологічного компромісу. Спадкоємність між кантатою і концертом авторка простежує у збереженні програмних назв, народнопісенних інтонацій, стилю хаоцзи, тембрових ідіом традиційних інструментів і сюїтного принципу розвитку, що дозволяє розкрити культурний синтез, у межах якого західна жанрова модель набуває китайської інтонаційної та образної природи.

Найвідчутніше втручання ідеології авторкою простежено у фіналі концерту, де багаторазове редагування головної теми, введення мелодій «Схід червоний» та «Інтернаціонал», маршовість спрощення окремих фактурних шарів і підкреслена октавно-акордова віртуозність підпорядковують музичний розвиток політичному сценарію. Увага Ван Сяо до редакції Ши Шученга 1989 року, з якої ці теми вилучено, увиразнює історичну рухливість змісту концерту та переводить проблему у виконавську

площину, оскільки вибір нотного тексту стає для піаніста вибором смислової позиції щодо минулого твору. Програмність у такому прочитанні впливає на виконавську концепцію, характер віртуозності та взаємодію соліста з оркестром.

Осмилення історико-політичного контексту «Жовтої ріки» Ван Сяо продовжує у площині музичної драматургії концерту. Програмні назви частин постають як своєрідні «провідники» слухача і виконавця (с. 90), які після вилучення словесного тексту кантати зберігають послідовність її образів, від боротьби човнярів зі стихією до трагедії вторгнення й переможного об'єднання народу. Така структура дозволяє дослідниці трактувати концерт як програмну сюїту, драматургія якої водночас співвідноситься з темповою логікою європейського чотиричастинного симфонічного циклу. Дане визначення доповнюється зіставленням образу води у «Пісні човнярів Жовтої ріки», «Фонтанах вілли д'Есте» Ф. Ліста та «Відображеннях у воді» К. Дебюссі (с. 93), завдяки чому досить чітко виявляється відмінність китайського твору. Образ Хуанхе має надособистісний історико-культурний зміст, оскільки ріка символізує Китай, його народ і національний дух та набуває значення історичної метафори, а рух води втілює колективну працю і спротив.

Послідовний аналіз частин дозволяє Ван Сяо показати, як програмний образ визначає конкретні піаністичні рішення. Так у «Пісні човнярів» народний стиль хаоцзи зумовлює діалог соліста й оркестру, ритмічне дихання та акцентуацію, тоді як стрімкі пасажі, акорди *martellato*, регістрові контрасти й динамічні хвилі втілюють напруження боротьби з водною стихією. Співвіднесення чотирифразової структури мелодії з літературною послідовністю *ци – чень – жуань – хі* та звернення до тексту кантати дають авторці підстави пов'язати виконавську артикуляцію з внутрішньою логікою програмного розвитку, а характеристика піаніста як «живописця», котрий розгортає на клавіатурі насичені кольорами мелодії (с. 92), увиразнює колористичну природу звучання.

В «Оді Жовтій річці» дієвий образ боротьби змінюється епічним спогляданням, тому декламаційна природа стилю *ге сен* і двочастинна форма, успадкована від кантати, потребують широкого кантиленного дихання, гнучкої агогіки, диференціації голосів та колористичної педалізації. Зіставляючи цю будову з тричастинною структурою повільних частин європейських концертів, Ван Сяо переконливо розкриває підпорядкування

піаністичної майстерності історичній тривалості та монументальності образу Хуанхе.

Третя частина, «Гнів Хуанхе», утворює драматургічний перелом, у якому картина мирного життя руйнується вторгненням ворога, а поєднання матеріалу «Балади про Жовту ріку» та «Плачу Хуанхе» зумовлює рух від світлої пейзажності до трагедії й обурення. Саме тут аналіз Ван Сяо набуває найбільшої виконавської конкретності. Наслідкування звучанню діцзі, гучжена, піпи та янцзиня потребує від піаніста різних способів дотику: щипкового *non legato*, легких повторюваних нот, тонкого відчуття вібрації, резонансу й регістрових барв. Плач жінки, яка уособлює батьківщину, надає багатоплановій акордовій фактурі характеру драматичного монологу, а фортепіано переймає темброві функції традиційного китайського інструментарію.

У фіналі «Захист Жовтої ріки» програмна драматургія досягає колективного апофеозу. Варіаційна форма, хорова організація фактури, маршовий ритм, дублювання тематизму солістом і оркестром, акорди та октави *martellato* створюють образ народної єдності. Ван Сяо переводить цей задум у площину виконавської інтерпретації, пов'язуючи його з необхідністю диференціювати голоси за смисловою вагою, зберігати метричну дисципліну хорового звучання та узгоджувати сольну партію з оркестровим масивом звучання, унаслідок чого індивідуальний голос піаніста входить до колективного простору, а віртуозність набуває героїко-ідеологічної семантики.

Переконливість аналізу Ван Сяо зумовлена послідовним розкриттям зв'язку між програмною семантикою концерту та його виконавським утіленням, завдяки чому фольклорні та темброві ознаки твору постають чинниками формування фортепіанного звучання і взаємодії соліста з оркестром. Думка про здатність фортепіано «замінити» оркестр китайських інструментів (с. 109) підсилює цей висновок і підводить до трактування концерту «Жовта ріка» як китайського національного варіанта симфонічної поеми в романтичному дусі. Деталізований опис музичного матеріалу подекуди переважає над концептуальними узагальненнями, проте авторка послідовно простежує перетворення програмного задуму на систему піаністичних та ансамблевих рішень.

Звернення Ван Сяо до концерту Лю Дуньняна «Гірський ліс» розкриває якісно інший, порівняно з «Жовтою рікою», етап китайської програмності. Природа стає простором людського переживання, а рух циклу від весняного

пробудження через нічне самозаглиблення до народного свята відбиває поступове розширення особистісного досвіду до колективного. Наведені в дисертації слова про серце композитора, яке «б'ється разом з пульсом народу та епохи» (с. 113), пояснюють перехід від політично декларованого патріотизму до його ліричного, особистісно пережитого втілення. Концептуально важливою є думка Ван Сяо про програмність як принцип організації форми, оскільки за збереження західної моделі тричастинного концерту драматургія втрачає гостру конфліктність і вибудовується через поступове розкриття різних станів єдиного образу. Таку логіку розвитку авторка пов'язує із взаємодією західної архітекτονіки та китайського споглядального світовідчуття, завдяки якій музична форма набуває пейзажно-психологічного розвитку.

Національна природа твору розкривається через інтонаційну спорідненість із «летючими піснями» фейге народу мяо, ладові, ритмічні та просторові властивості яких Лю Дуньнань використовує без прямого цитування, що підтверджує наведене авторкою визначення національного стилю як «цілісної системи музичного мислення» (с. 113). Дослідниця слушно визначає інтонаційним ядром циклу висхідний октавний мотив, споріднений із манерою виконання гірської пісні, спрямованої вдалечінь. Ван Сяо трактує октаву як лейтінтонацію гірського простору, з якої завдяки варіаційності, регістровим і фактурним перетворенням виростає тематизм усього циклу, тоді як занепокоєння народу мяо «бути забутим» (с. 122) надає пейзажній програмі психологічної глибини, пов'язуючи любов до рідної землі з культурно-меморіальним змістом.

Виконавський вимір концерту дослідниця пов'язує з відчуттям музичного простору, який формується октавною технікою, зіставленням крайніх регістрів, змінами щільності фактури, резонансною педалізацією та метричною мінливістю. Ці засоби визначають характер туше та артикуляції, тембровий баланс і побудову звукової перспективи, тому програмний образ у прочитанні Ван Сяо спрямовує сам спосіб слухання та формування фортепіанної звучності. Ван Сяо вдалося розкрити програмність «Гірського лісу» як багаторівневу систему, що поєднує драматургію циклу, інтонаційну єдність тематизму, ладогармонічну колористику та виконавське звукотворення. Попри розлогість окремих описів, авторка зберігає концептуальну послідовність, розкриваючи залежність архітекτονіки твору від розвитку образу гірського лісу та осмислюючи традицію мяо як його інтонаційний «ментальний код» (с. 126), у якому національне начало

виявляється через просторове відчуття звуку та глибоко особистий зв'язок із Батьківщиною.

Перший фортепіанний концерт Чжао Сяошена «Бог надії» відкриває у дослідженні Ван Сяо філософсько-концептуальний тип програмності. Авторка пов'язує назву твору з подоланням композитором творчої кризи та його сподіваннями на оновлення китайської академічної музики. Наведені слова Чжао Сяошена «тільки маючи надію, можна прагнути» (с. 127) стають ключем до розуміння загальної драматургічної траєкторії концерту, спрямованої від хаосу і розчарування до внутрішньої рівноваги та духовного відродження. Особливість цієї програми Ван Сяо вбачає в тому, що, позбавлена сюжетної конкретності, вона розгортається через внутрішню логіку музичного розвитку та втілює філософську ідею духовного відродження. Філософське підґрунтя твору дисертантка розкриває через «Теорію об'єднаних сил» Чжао Сяошена, пов'язану із системою Тайцзі, положеннями І-Цзін та концепцією «неоромантикомбінізму». Такий пошук рівноваги між емоцією і розумом, консонансом і дисонансом, центрованістю і безцентровістю, контролем і свободою, національним та інтернаціональним визначає звуковисотну організацію, мотивні зв'язки та формотворення. Чотиричастинний цикл концерту, який виконується *attacca*, постає масштабним утіленням сонатного принципу, а взаємодія двох шеститонових комплексів відтворює філософську модель *інь і ян*. Саме цей зв'язок між світоглядною ідеєю та музичною структурою становить аналітичний центр дослідження концерту.

Окремої уваги заслуговує трактування національного начала, яке Ван Сяо виявляє через інтервальні побудови, темброві асоціації із традиційними китайськими інструментами та способи організації музичного матеріалу на рівні поєднання протилежностей. Національна ідентичність твору виявляється на рівні композиційного мислення, у якому китайські філософські уявлення взаємодіють із додекафонією, атональністю та теорією звукових множин. Як зазначає авторка, концерт, інтернаціональний за музичною мовою, зберігає «китайський національний характер» (с. 141). Ван Сяо вбачає у цьому свідчення глибинного засвоєння традиції.

Виконавський вимір філософсько-концептуальної програмності дисертантка пов'язує з необхідністю осягнення внутрішньої системи твору. Визначаючи ідею концерту «Бог надії» як «об'єктивізацію глибокого філософсько-структурного коду системи Тайцзі» (с. 143), авторка підкреслює, що взаємодія *інь і ян* утілюється у співвідношенні звукових

комплексів, мотивів і розділів форми, спрямовуючи виконавця до осмислення музичного розвитку як пошуку рівноваги між контрастними початками. Піаніст має диференціювати мотивні й фактурні пласти, відчувати чергування енергетичних станів інь і ян та поєднати раціональну логіку звукових множин з емоційною траєкторією надії. Головним здобутком авторського аналізу стало обґрунтування нового типу виконавського мислення. Інтерпретатор має досягнути математичну логіку звукових множин, енергетичну взаємодію інь і ян та емоційну траєкторію надії. Запропоноване дисертанткою визначення виконавця як «не “оповідача”, а “мислителя”» (с. 142), для якого звук є носієм філософського коду, точно передає сутність такого підходу. Попри термінологічну насиченість викладу, Ван Сяо вдало пов’язує абстрактну концепцію з виконавськими завданнями – туше, артикуляцією, педалізацією, фактурною диференціацією та побудовою форми. Так програмність концерту «Бог надії» переходить від образного бачення світу до його інтелектуально-звукового моделювання та постає внутрішнім принципом побудови інтерпретації, що визначає цілісність виконавської драматургії.

Останній із обраних для аналізу творів, концерт Чу Ванхуа «Моя Батьківщина», завершує окреслену Ван Сяо еволюцію програмності, вводячи до неї гуманістичний вимір і водночас представляючи сучасний спосіб осмислення національної традиції у глобальному музичному просторі. У прочитанні авторки китайська мелодична лінійність, пентатонність і варіаційність взаємодіють із західною концертною формою, симфонічною логікою розвитку та полістилістичною мовою, а цілісність цього культурно-стильового синтезу забезпечує естетика «серединної гармонії», що узгоджує різноманітні початки в єдиній художній концепції.

Програмним першоджерелом концерту стала відома пісня Лю Чі «Моя Батьківщина», пов’язана з кінофільмом «Битва на горі Шанганлін» і культурною пам’яттю 1950-х років, однак Ван Сяо простежує, як у новому художньому контексті її первісна політична семантика поступається образами людини, природи та рідної землі, надаючи патріотичній темі ліричного та гуманістичного звучання. Образ «Великої ріки» розширює уявлення про Батьківщину до «оспівування гуманістичних почуттів китайської нації» (с. 163), а визначене авторкою «повернення до серця» точно передає антропоцентричну спрямованість твору, де патріотизм набуває характеру ліричної сповіді.

Форма вільних варіацій, пов'язана з принципами розвитку китайської народної музики, стає основою складної композиційної організації, у межах якої взаємодіють сонатність, сюїтність і симфонічна логіка розгортання матеріалу. Неоромантична образність, імпресіоністична колористика та джазова ритміка утворюють полістилістичний простір, цілісність якого забезпечують монотематизм, пентатонна основа й послідовний варіаційний розвиток пісенної теми, і саме в цьому синтезі Ван Сяо вбачає оновлення способів утілення національної ідентичності в умовах відкритості до глобального стильового контексту.

Виконавський вимір цього синтезу авторка виводить із вокальної природи тематизму, яка потребує тривалого мелодичного дихання, пластичного legato і тонкого динамічного нюансування, водночас спонукаючи піаніста зберігати інтонаційне ядро пісні в різних стильових і фактурних утіленнях. Авторка слушно зазначає, що постійне оновлення тембру, артикуляції та характеру руху відповідно до варіаційних перетворень теми, розосередження каденційних епізодів у межах усієї форми та паритетне співвідношення фортепіано з оркестром надають сольній партії імпровізаційної свободи та переводять концертний діалог у площину взаємодоповнення.

Фінальні узагальнення дисертації переводять аналіз окремих творів у типологічну площину. Ван Сяо виокремлює сюжетну, пейзажно-психологічну, символічну та філософсько-концептуальну моделі програмності (с. 168). Ця типологія фіксує рух від політично конкретизованого сюжету через психологізацію природи й особистісне переживання культурної пам'яті до абстрактного моделювання філософських ідей. Йдеться не про просту хронологічну зміну типів, адже кожен із них визначає особливий спосіб організації музичної форми та виконавського мислення. З цією типологією авторка співвідносить три узагальнені виконавські стратегії: вокально-декламаційну, колористично-просторову та інтелектуально-когнітивну. Їх зміст не вичерпується сукупністю піаністичних прийомів, оскільки кожна передбачає особливий спосіб досягнення твору. Концептуальної завершеності цим положенням надає сформульоване Ван Сяо поняття «звуко-образного мовного комплексу» (с. 175–176), через який філософсько-символічні концепти переводяться у площину фортепіанного звучання. Він охоплює тембрально-акустичне відтворення звучання гуциня і піпи, структурно-семантичне інтонування, особливе відчуття часу й простору, пов'язане із циклічністю та естетикою

лю-бай, а також взаємодію соліста й оркестру, спрямовану до «синергії звукокосмосу». Навіть пауза входить до цього комплексу як простір, наповнений енергією ці, звідси сформульована авторкою здатність виконавця «грати тишу» (с. 175). У цьому понятті зосереджено концептуальний результат дослідження. Програмність постає у Ван Сяо культурно-семантичним механізмом, що поєднує філософську ідею, композиційну структуру та виконавське осягнення твору, визначаючи характер звуковидобування, переживання музичного часу і простору, ієрархію фактурних пластів та ансамблеву взаємодію. Синтез західноєвропейської віртуозно-концертної традиції з китайською філософсько-символічною парадигмою перетворює піаніста на співтворця художньої концепції, здатного розкрити культурний код музики в єдності композиції, драматургії та звучання.

Серед запитань, які би допомогли точніше зрозуміти оригінальну авторську концепцію дисертантки, сформулюємо наступні:

1. У концерті «Жовта ріка» віртуозність трактується як носій героїко-ідеологічного змісту. За якими музичними й виконавськими критеріями можна відрізнити її програмну семантику від віртуозності, зумовленої жанровою природою концерту та принципом змагання соліста й оркестру?
2. Фольклор народу мяо в концерті «Гірський ліс» розглядається як складник національного музичного мислення. Як у цьому випадку співвідносяться локальна етнічна традиція мяо та узагальнене поняття китайської національної музичної культури? За якими ознаками регіонально своєрідний музичний матеріал набуває у творі загальнонаціонального значення?
3. Як у Вашій концепції програмності співвідносяться циклічна модель художнього часу, пов'язана з китайською філософською традицією, та лінійна модель, зорієнтована на сюжетне розгортання? Чи утворюють вони опозицію, чи взаємодіють у межах одного твору? Які композиційно-драматургічні та виконавські ознаки такої взаємодії Ви виявляєте в концертах «Жовта ріка» та «Бог надії»?

Всі вищезазначені питання не впливають на високу оцінку дисертаційного дослідження Ван Сяо. Анотація (українською та англійською мовами) стисло і сконцентровано передає основні положення роботи. Наукові результати дослідження здобувачки, висвітлені у 3 наукових публікаціях в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б»,

затверджених МОН України. У роботі не виявлені порушення академічної доброчесності.

Загальний висновок щодо відповідності дисертаційного дослідження встановленим вимогам. Підсумовуючи все вищезазначене, доходимо висновку, що дисертаційне дослідження Ван Сяо «Втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів: виконавський вимір», подане на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», є завершеним та ґрунтовним дослідженням, містить наукову новизну, теоретичну і практичну цінність. Зміст і структура дисертації повністю відповідають вимогам МОН України, які висуваються до кваліфікаційних робіт такого рангу за нормативними документами, що викладені у Постанові Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. за №44 «Про затвердження Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії» (із змінами, внесеними згідно з Постановою КМ №341 від 21.03.2022 р.). За виконання дисертаційного дослідження Ван Сяо цілковито заслуговує на присудження пошукуваного наукового ступеня доктора філософії в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри
теорії та історії культури
Національної музичної академії України
Северінова М.Ю.