

Відгук
офіційного опонента на дисертацію
ЛЮ ТІН

«МИСТЕЦТВО СПІВУ ТА ТАНЦЮ ЯК ХУДОЖНЯ ЦІЛІСНІСТЬ:
ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ ТА ФЕНОМЕНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ»
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії
по спеціальності 025 – Музичне мистецтво.

Гуманітарна наука ХХІ століття активно шукає *нові методологічні підходи* до вивчення артефактів різних епох, реагуючи на безпрецедентні виклики сучасного техногенного світу. У мозаїчній конфігурації культурного простору останніх десятиліть, в якому «знання складаються з відокремлених уривків, що не утворюють більше структури» (А. Моль)¹, особливого значення набуває «звучання “вічних” питань, яке може чинити опір тотальним трансформаціям “закутого цифрою” сучасного світу, щоб зберегти “деякі речі, що існують лише тією мірою, якою про них ставляться деякі питання”» (М. Мамардашвілі)². До таких невичерпних смислових зон, що активують весь потенціал досвіду людства і примушують дослідників постійно модифікувати принципи їх усвідомлення, належать проблеми *взаємодії* одиничного й загального, тілесного й духовного, феноменального й універсального.

Українське музикознавство рішуче формує власні когнітивні моделі розв’язання цих питань і декодування смислу творчих інтенцій, що матеріалізовані у музичних текстах. Актуальною і новаторською роботою, що пропонує нову методологію подолання роз’єднаності і де-структурованості цілісного ментального поля буття сучасної людини, орієнтованою на розкриття кодів, що виявляють логіку *єднання різних форм творчої діяльності людини*, є представлена дисертація Лю Тін «Мистецтво

¹ Шабанова Ю. А. Философия и музыка: место встречи — человек : монография. Днепр : Лира, 2017. С. 13.

² Жаркова В. Метафізика історії музики в науковому просторі: виклики часу // Науковий вісник НМАУ ім. П. І.Чайковського : зб. статей. К., 2021. Вип. 132. С.35-52.

співу та танцю як художня цілісність: історико-стильовий та феноменологічний аспекти».

Процитуюмо положення класичної для XX і XXI ст. розвідки «Порядок з хаосу: новий діалог людини з природою», яке надзвичайно влучно визначає **актуальне** спрямування роботи Лю Тін: «Сучасна західна цивілізація досягла надзвичайних висот у мистецтві розчленування цілого на частини... Ми маємо звичай не тільки вщент розбивати будь-яку проблему на уламки розміром в байт або менше, але й нерідко вичленовуємо такий уламок за допомогою дуже зручного трюку ...і це дозволяє нам нехтувати *складними взаємозв'язками* між проблемою, що цікавить нас, і іншою частиною Всесвіту»³. Дійсно, образ світу, розділеного на «пазли», що розсіпані у довільному порядку й проступають лише уламками рефлексій, має поступитися місцем становленню історії культури як єдиного цілого. Для цього вектор дослідницьких зусиль має бути спрямованим на зони «стику», лінії єднання елементів цілого. Це дозволяє по-новому будувати діалог людини з природою і культурою як неосяжним світом смислів, об'єднаних згідно з *прихованими закономірностями*. Власне ці закономірності існування множинності одиничного, виявленого як «мистецький синтез співу та хореографії в європейському мистецтві XVII–XXI століть» (с.3), і стають основним об'єктом дослідження в роботі, а «інтерпретація цього явища як *художньої цілісності* в історико-стильовому та феноменологічному аспектах складає предмет дослідження» (там само).

Автор роботи ставить складне завдання: дослідити взаємодію *танцю* як архетипічної й укоріненої у найглибших шарах свідомості форми взаємодії людини і світу, що має власні пластично-тілесні характеристики «із притаманними їй зоровими (зовнішніми) проявами рухливо-танцювального відчуття світу», і *співу*, як продовження онтологічної здатності людини

³Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М. : Прогресс, 1986. С.11.

дихати, утворювати неповторні темброві барви виявлення свого внутрішнього «я» і через напруження голосового апарату «єднатися з енергіями творця». Власне це бажання дисертантки скласти у нову цілісність різноспрямовані вектори виявлення духовної сутності людини, відчуті смислові потоки більш високого регістру, представляють Лю Тін як зрілого дослідника, що має власне оригінальне бачення європейського культурного контексту, глибоке розуміння завдань сьогоденної гуманітарної науки і міцну професійну базу для здійснення зухвалих завдань, поставлених в роботі.

Актуальний ракурс дослідження дозволяє поєднати дискретні до того відображення «Людини, що танцює» і «Людини, що співає» у новий **«соно-тілесний образ людини»** і через нього зазирнути в глибину музично-історичного процесу. Винайдене дисертанткою визначення «соно-тілесний образ людини» у результаті єднання історично відокремлених типів «Homo choreus» і «Homo cantor» видається цінною знахідкою роботи, яке вводить потік розгортання наукового дискурсу у філософську царину *«єднання внутрішнього і зовнішнього світів* (людина – Бог, природа) через генетичну пам'ять, яка відбивається в подвійних планах музичної форми-драматургії, дихотоміях світоглядно-стильової системи, переходах від двосвіття до цілісності художнього змісту твору» (С.3).

Ставлячи завдання піднятися на такий високий рівень усвідомлення проблемного поля дослідження, дисертантка, однак, не втрачає «ґрунт під ногами». В роботі вдало поєднуються сміливі узагальнення і конкретність аналітичних музичних спостережень. Доцільним видається залучення до формування концепції роботи артефактів різних культурно-часових парадигм. Взагалі не можна не відзначити неабияку ерудицію авторки, яка охоплює єдиним поглядом музично-театральне мистецтво Давньої Греції, барокової Європи XVII століття (зокрема, арії А. Скарлатті, А. Страделла, А. Вівальді, Г.Ф.Генделя та ін.), а також Франції і України XX і XXI століть (балетні вистави: «Пульчинелла» І. Стравінського, «Дитя та чари» М. Равеля;

«Маленький принц» за мотивами повісті А. Сент-Екзюпері, поставлений у 2016 р. у ХНАТОБ імені М. Лисенка). Такий широко розгорнутий хронотоп музикознавчого дискурсу підтверджує теоретичні положення дисертації і визначає її значну практичну цінність.

Дуже вдалим видається і концептуальний стрижень, який об'єднує різноспрямовані вектори вивчення «соно-тілесного образу людини» – це поняття «художньої цілісності». Як зазначає дисертантка, «Саме *художня цілісність* як критерій адекватного слухацького сприймання твору «тут і зараз» (лист «від автора») слугує передумовою онто-генетичної єдності співу та танцю в сучасній мистецькій практиці (в умовах театральної-глядацької комунікації, в сучасних інсталяціях балетних проєктів)» (с.19). Це дозволяє дуже гнучко і переконливо пов'язати різні рівні вивчення обраних артефактів і визначити проблемні зони їх сучасного усвідомлення, вписуючи в широкий спектр гуманітарних теорій, присвячених осмисленню умов здійснення «повноти буття» людини.

Серед цінних позитивних характеристик дисертації слід відзначити також особливу ґрунтовність підходу до обраної теми дослідження: значний обсяг опрацьованої літератури (136 джерел), яка коректно залучається для підтвердження основних положень роботи; бездоганну логіку викладення основних положень дисертації; пластичність поєднання всіх смислових блоків тексту; звернення до широкого кола методів аналізу мистецького синтезу сучасної гуманітаристики (антропології, герменевтики, когнітивістики, метафізики, феноменології творчості). Чіткість викладення наукових позицій ясною мовою і ємні висновки характеризують автора як досвідченого вченого, що блискуче вирішує завдання теоретичного осмислення складної наукової проблеми.

Три розділи роботи вичерпно розкривають струнку концепцію дисертантки. У **першому розділі** «Спів – танець & вокал – хореографія: історична поетика спільної мистецької комунікації» у фокусі уваги

дисертантки постають питання взаємодії співу і танцю від Античності до Бароко і дослідження специфіки «їх власної іманентної природи у складі родової групи *музично-театральних жанрів*» (с.29). Авторка вірно обирає точкою відліку Давню Грецію, яка є «генетичною «колискою» танцеспівів» (с.29) і обумовлює основні вектори подальшого здійснення мистецького синтезу у жанрі опери. Лю Тін розглядає складові давньогрецької мистецької практики і вибудовує проекції їх відображення у культурно-естетичних координатах Нового часу.

Спираючись на сучасні музикознавчі роботи, дисертантка досліджує жанр *ballet de court* як унікальний феномен французької культури, зазначаючи, що «сутність явища «музичний театр Франції» розкривається через *нерозривну єдність танцю і співу, балету та опери, музики і слова, характерних саме для цієї національної традиції*» (с.34), тому саме образ людини, яка танцює – *homo choreus* – має бути провідником для дослідження музичного простору Франції XVII ст.

Зазначимо, що спектр проблемних питань у першому розділі розгортається досить широко: від «суспільно-естетичних вимог до мистецтва танцю в провідних країнах Європи, де склався культ танцю на ґрунті суголосних мистецьких комунікацій зі співом, драмою, музикуванням» (С.44) до глибоких метафізичних міркувань щодо «взаємодії різних складових мистецької практики Західної Європи та відповідно їх когнітивні моделі задля наукового пізнання, осмислення та опису в кроскультурних проявах майбутнього» (с.49). Особливу увагу тут справедливо приділено ролі Слова, як «первоначала усіх начал», яке відігравало провідну роль в процесі «перекладу семантики одного виду творчості на інший семіотичний «носіє» трансляції» (с.41). Дисертантка слушно зазначає, що мистецтво доби Людовіка XIV і домінуючий галантний стиль *belle danse* перебували під сильним впливом поезії, який Мішель де Пюр назвав «німою поезією». Тому придворне життя представників суспільної еліти презентувало єдність

естетичних засад, що знайшли своє вираження у стильовій дефініції *belle danse* як норми елегантного, гарного, майстерно оздобленого просторово-часового континууму існування «аристократичної людини». Як вказує Лю Тін, «чесна людина» (читай: яка мала високий соціальний статус) не могла бути відокремленою від *belle danse*: «хто керує своїм тілом – той керує своїм розумом, і тому має керувати своїми підданими» – красномовне гасло короля» (с.42). І в цьому плані цілком зрозумілими є шляхи створення ідеального типу державного лідера – «Короля-Сонце», який танцює, і в такому образі постає для своїх громадян намісником Бога на землі (с.43).

Яскравим свідченням тонкого відчуття дисертанткою глибинних закономірностей досліджуваних процесів і рідкісного бачення вертикальних векторів смислоутворення є висновок розділу, який піднімає його проблематику на новий смисловий рівень: «Семантика театральної дії як гри, видовищності, завдячуючи спів-творчості артистів, які танцюють та співають разом, закріплює *архетип колективної дії як людського Універсуму, райського саду, світовідчуття радості, світла*. Звідси та життєдайна сила і невмируща магія для ока, що притягує зір до краси сумісних рухів танцювальної складової, помноженої на співацьку харизму і вплив через синергію на глядача/слухача, що містить у собі французький феномен «співотанцю» як "генокод" європейської музично-театральної культури» (с.50).

Поставлені в дисертації завдання визначили необхідність спеціального дослідження проблеми «спів в балеті» і розв'язання її у теоретико-методологічному ключі. Цьому присвячений **Розділ 2 «НОМО CANTOR & НОМО CHOREUS: ДОСВІД МОДЕЛЮВАННЯ СПІВТВОРЧОСТІ»**. Тут ґрунтовно і переконливо авторка викладає власні позиції розуміння того, що поєднує спів і танець і «на яких онто-семіотичних та ціннісно-етичних засадах будується їх спільна екзистенція в музично-театральному просторі» (с.55). Виважений теоретичний блок роботи є важливим внеском у формування концепції Людини на сучасному етапі цивілізаційного розвитку

суспільства, коли затверджується розуміння того, що «музика – звукообразна смислова модель світу, центром якої постає homo musicus» (с.58). Розгорнуті міркування щодо специфіки цього онтологічного виміру людини спираються на фундаментальні засади європейського музичного театру, що постає «таїною мистецького буття» де «чекають, затаївши подих інші люди (надмета мистецької комунікації Я-Інший) в пошуках себе» (с.55). Лю Тін справедливо наголошує на необхідності враховувати мультимодальну структуру «сприймання / переживання мистецького досвіду різними «каналами» когнації, що різняться між собою, але тільки за умов співдружності забезпечують повноту буття мистецтва як дзеркала оточуючої об'єктивної реальності» (с.55).

Окреслені вище методологічні орієнтири не залишаються лише констатацією, а спрямовують дисертантку до побудови міцного теоретичного фундаменту, що тримає концепцію роботи. Зазначаючи відсутність у сучасному гуманітарному просторі «теорії буття людини, яка співає і танцює водночас», Лю Тін знаходить власний підхід до *моделювання такої теорії* (на думку опонента вкрай перспективний), спираючись на досягнення інтерпретології (теорії виконавського мистецтва). Вживаючи термін Ю. Ніколаєвської «homo interpretatus» («Людина інтерпретуюча»), дисертантка наголошує, що при такому баченні суб'єктом постає «власне виконавець в широкому сенсі (усі види інструментальної творчості, академічний спів, хорові та симфонічні диригенти, навіть діяльність колективів). То слід додати до цього суб'єкта творчості людину, яка танцює – homo choreus – під спів із інструментальним супроводом (musica instrumentalis)» (с.59).

На шляху до здійснення цих настанов, Лю Тін ґрунтовно досліджує мовно-стильові «коди» мистецтва танцю та співу (підрозділ 2.1) і приходять до симптоматичного твердження: «спів у балеті – це музично-театральна форма екзистенції людської творчості, яка, наче дзеркало відбиває людину

новоєвропейської культури з її соціокультурним середовищем, світоглядними цінностями тощо» (с.58).

Позиція дослідниці виявляється через логічні теоретичні судження і послідовні кроки до виявлення фундаментальних функцій та онто-сонологічних характеристик суголосної дії людини, яка співає (*homo cantor*) та танцює (*homo choreus*). Зокрема, відзначимо подані в роботі переконливі бінарні опозиції у процесії моделювання *структурної поетики спільної дії співу та танцю* через виявлення: 1) специфіки способу моделювання світу; 2) різної технології творення художнього образу; 3) звернення до особливостей семіотики мистецтва; 4) співставлення хронотопічних умов; 5) врахування типу комунікації (с.60-61). Спільними тут постають «онтологічна приналежність до триєдності людського єства «тіло – душа – дух»; «сродність символічної мови»; пластичність і духовний вимір комунікації (там само).

Значну практичну цінність має підрозділ **2.2 «Естетичні засади інтерпретації старовинної арії»**, який апелює до світової музично-сценічної практики історично орієнтованого виконавства. Логіка побудови розділу висвітлює загальні естетичні засади інтерпретації *air de cour* і проблеми опанування сучасними співаками складних технічних і художніх завдань вокального репертуару європейського бароко. Зокрема, Лю Тін наводить поширену в сучасному європейському вокальному мистецтві класифікацію високих жіночих голосів, яка є відмінною від загальноприйнятої в сучасній українській вокальній педагогіці і становить значний інтерес для виконавців-практиків (с.75).

Відтворюючи загальний історичний контекст розвитку жанру, Лю Тін формулює важливе питання: «чим є насправді спів у балеті – даниною історії чи винаходом сучасної культури?» (с.38). Відповідаючи на нього, вона переводить історичну «оптику» розвідки у сферу культурного простору ХХ ст. У Розділі 3 «Спів в системі засобів хореографічного театру:

інтерпретаційний аналіз» детально проаналізовані «Пульчинелла» І. Стравінського, «Дитя і чари» М.Равеля, а також Modern-балет «Маленький принц» сучасного французького хореографа Йогана Нуса у постановці ХАНТОБ імені М.Лисенка. Здійснені аналізи спираються на теоретичні положення роботи і виконані на високому професійному рівні. Вони є органічним завершенням єдиної лінії розгляду певних когнітивних моделей мистецького синтезу, що виділені в роботі і зазначені наступним чином: *синкрета* міфопоетичного мислення Давньої Греції; *синергія* як модель, що фіксує паритет танцю та співу (у новоєвропейських жанрах опери-балету та пасторальної опери); *діалог* – як модель, що «розкриває мовно-стильовий принцип об'єднання двох (чи 3-4-х) історико-стильових типів культури та модальних структур в поліжанровий контрапункт (балет-спів & спів-танець с. 163) і утворює мультимодальний простір спілкування» (с.163).

Яскрава і багатовимірна концепція роботи, поєднана тонкими смисловими вібраціями із сучасним духовним простором, містить певні дискусійні моменти, які потребують уточнення.

1. Більш чітких хронологічних рамок вимагають використання в роботі жанрових дефініцій «*ballet de cour*» і «опера-балет».

На с.40 читаємо: «Доречно розпочати з жанру *ballet de cour* – візуальне видовище за часів Людовика XIV, яке поєднувало музику, танець, поезію, алегорію саме за *паритетним законом* – співучасті без очевидного домінування і детермінації внутрішніх зв'язків різних мистецьких складових». Відлуння цієї позиції дисертантки відчувається в багатьох інших місцях роботи і виявляє певною мірою неточні уявлення про культурно-історичні параметри функціонування жанру. Хоча в роботі є згадки про «Комічний балет Королеви» (1581), який є визнаним усіма дослідниками першим зразком жанру *ballet de cour*, Лю Тін фактично не бере до уваги столітню історію існування жанру при дворі Генріха III, Генріха IV і Людовика XIII, а вдивляється виключно у час його

функціонування при дворі Людовика XIV, коли придворний балет вже був на межі згасання (хоч і дуже пишного) і зазнав змін через новації Люллі, який активно шукав нові можливості у традиційних придворних розвагах для задоволення короля.

Щодо зробленого дисертанткою визнання «паритетності всіх складових» у придворному балеті, то воно видається дискусійним, адже від першого зразку жанру основою об'єднання всіх рівнів синтетичного видовища був *поетичний текст*. Показово, що автором першого придворного балету в історії культури залишився саме *поет* Бальтазар де Божуайо, і вся подальша історія придворного балету свідчить про домінуючу роль у процесі підготовки спектаклю саме автора поетичного тексту (як організатора свята і режисера). Власне заслуга Люллі і полягала у тому, що він відкрив можливості *досягнення паритетної єдності* всіх складових у новій моделі придворного видовища з 1873 року, а щоб підкреслити нові композиційні особливості своїх творів Люллі визначив нову жанрову модель як «*tragédie en musique*» (з XIX століття за нею затвердилась назва «лірична трагедія»). Підкреслимо, що у цій жанровій номінації композитор сам зробив акцент на слові «трагедія», виділяючи фундаментальний для розуміння сутності жанру зв'язок всіх його складових із поетичною основою цілого.

На жаль, оригінальна авторська назва жанру «*tragédie mise en musique*» (трагедія, покладена на музику) зовсім не врахована дисертанткою, а для визначення новаторських в історії французького музичного театру творів Люллі, написаних після 1873 року, у робрті використано жанрову дефініцію «опера-балет», яка насправді з'являється у французькій музиці вже після смерті композитора. Зокрема, на с.32 зазначено: «Вже за часів Людовіка XIV Королівській академії музики офіційно було надано виняткове право представляти опери, що призвело до появи нового жанру – *опери-балету*, ініційованого композитором Ж. Б. Люллі, який поєднав вокальну музику з

танцювальними інтерлюдіями». Згадки про Люллі як «засновника опери-балети» непоодинокі і далі (с.42, с.160 та ін.), хоча на с.134 міститься абсолютно вірне твердження: «Дослідники вважають першим зразком цього жанру твір А. Кампра «Галантна Європа» (1697)». Однак цей факт не залишається в полі уваги Лю Тін, тому в системі жанрів, яку для себе вибудовує дисертантка, жанр «опера-балет» попадає на два десятиліття раніше, порушуючи не тільки його хронологічні, але й важливі смислові орієнтири. Люллі симптоматично *не називав* свої твори операми (!), щоб якомога далі відійти від сучасної йому практики італійського музичного театру. Зазначимо також, що використання послідовниками Люллі визначення «опера-балет» стає *наступним кроком* здійснення синтезу музичного і хореографічного рівнів твору, які нарешті досягли абсолютного паритету (неперевершеними зразками тут, безсумнівно, залишаються опери Ж.Ф.Рамо).

У цьому складному термінологічному полі автентичних і сучасних жанрових дефініцій загубились і витоки важливого для придворного балету жанру «air de cour». Дисертантка пише: «Назва «air de cour» поступово витіснила початкову «voix-de-villes», що, як зазначає інша французька дослідниця Наема Хаттабі, відбиває певні суспільні трансформації» (с.68). Ця дивна думка вступає у протиріччя з авторитетними джерелами⁴, адже «світ міста» і «його голоси» (voix-de-villes), що визначили формування жанру водевілю і далі жанру опера comique, з одного боку, і «придворний світ», в якому функціонувала «придворна арія», з іншого боку, є абсолютно непок'єднаними і складно уявити, як вони взагалі можуть пересікатися.

⁴ Beaussant Philippe. Lully ou Le musicien du Soleil / Philippe Beaussant. – Paris : Gallimard, 1992. – 893 p.; 20. Benoit Marcelle. Versailles et les musiciens du roi (1661-1733). Étude institutionnelle et sociale, Paris, A. et J. Picard, 1971, 2 vol. 1 - 475 p. ; II 554 p.; 24. Histoire de la Musique Occidentale. Sous la direction Brigitte et Jean Massin. – Paris : Fayard, 1995. – 1312 p.; Histoire de la musique. La musique occidentale du Moyen Age à nos jours / [sous la direction de Marie-Claire Beltrando-Patier]. – Paris : Bordas, 1995. – 639 p.; James R. Anthony. La musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeulx à Rameau. – Paris : Flammarion, 1992. – 580 p. та ін.

2. В плані дискусії і перспектив подальшої розробки теми хотілось би побажати авторці більше розвести вектори *виявлення національної специфіки* розуміння композиторами різних європейських шкіл сутності єднання співу, слова і танцю. Зокрема, на с.54 авторка пише: «У мистецтві доби бароко Франції та Італії спів та хореографія входили до жанрового міксту «опера-балет» як атрибутивна ознака національного стилю мислення та смаків суспільства». Проте італійський і французький музичні театри XVII ст., попри зв'язки із загальноєвропейською стильовою парадигмою бароко, мали відмінні художньо-естетичні настанови і рухалися по різних траєкторіях, а жанр «опера-балет», про який вже йшлося вище, явище суто французьке.

Національний аспект здійснення процесів синтезу у музичному театрі Італії і Франції в роботі згаданий лише у загальних рисах, проте він бачиться важливим етапом розуміння шляхів формування і розвитку музичного театру Європи, адже танець посідав *різне місце* у соціокультурному просторі Італії і Франції. Процитую, для прикладу, спостереження абата де Пюр з популярного у XVII столітті французького танцювального трактату: «*у танці ви є такими, якими ви є, і всі ваші па, всі ваші дії постають очам глядачів, показуючи їм і добро, і зло, яким Мистецтво і Природа нагородили або обділили вашу особу*»⁵. Подібні міркування щодо нерозривного зв'язку категорій «добра» і «зла» із сферою пластичного здійснення людини, природні у контексті французької культури, навряд чи сформулювали б носії італійської чи німецької ментальності.

Закономірно, що бажання перебувати в ілюзії руху, яке пронизує всю європейську культуру XVII – початку XVIII століть, мало у танцювальній практиці французького двору свої особливості. Власне визначення французьких придворних танців як *dances nobles* – «шляхетні танці» – говорить про те, що вони суттєво відрізняються від *італійських експресивних* та *гротескних танців* (також популярних на королівських балах). Тож

⁵ Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист : монографія. М. : Аграф, 2002. С.29.

поглиблене вивчення національної специфіки процесів синтезу у барокових музично-театральних жанрах – перспективне спрямування подальших розвідок, які варто робити залучивши до наукового розгляду дослідження, які не потрапили в зону уваги, в тому числі, монографію «Десять поглядів на історію західної музики» (т.2, 2020) і навчальний посібник «Історія західної музики» (2022) автора цього відгуку⁶.

Питання.

1. В числі перспективних визначень, які утворюють струнку теоретичну концепцію роботи, є наступне: «спів у балеті – це музично-театральна форма екзистенції людської творчості, яка, наче дзеркало відбиває людину новоєвропейської культури з її соціокультурним середовищем, світоглядними цінностями тощо» (с.58). Чи має у Вашій теорії цей *Homo choreus*, який народжується в результаті дзеркальних проєкцій, хронотопічні і національні характеристики?

2. У підрозділі 2.3 «Спів в балеті як втілення *Zeitgeschichte*», Ви розглядаєте дві форми опрацювання творів минулого через втілення «*історії як духу сучасності*». Чи могли би Ви прокоментувати детальніше вибір поняття *Zeitgeschichte* для характеристики цього явища, адже в загальновживаному значенні цей термін використовується для окреслення періоду європейської історії, який у нашій літературі має назву «Новітній час»? Які смислові відтінки тут є актуальними для Вас?

Наприкінці, хочеться наголосити, що фундаментально досліджені у представленій дисертації питання потрапляють у зону найбільш гострих проблем сучасності, які потребують комплексного підходу до їх вирішення.

⁶ Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания *Homo Musicus* : монография : в 2 т. Т. 1. Киев : ArtHuss, 2018. 344 с. Т. 2. Киев : ArtHuss, 2020. 256 с.; Жаркова В. Історія західної музики: *Homo Musicus* від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с.

Здійснене дослідження дозволяє по-новому поглянути на значний пласт європейської культури. Чи не про такі музичні явища напрочуд образно писав А. В. Михайлов: «Ніхто не зобов'язує музику бути неодмінно глибокою. Однак можна бути – за рідкісних обставин – глибше за глибоке! Це коли музика наближається до гармонії свого сенсу – до того, коли цей сенс... згортається в кулясту зримість своєї ідеальності. ...І така мислимо-видима куля – глибша за глибоку, і вона є подобою ейдосу: це вид, це зримість сенсу, де немає окремої глибини, а є глибина, виведена назовні, вивернута навиворіт і цілком явлена *видющому слуху*»⁷. Власне це бажання «побачити» жест, «почути» пластику руху включає того, хто дивиться і слухає, у такі вібрації, які пронизують наскрізним струмом увесь музичний Всесвіт.

Висловлені у відгуку зауваження не впливають на загальну високу оцінку роботи, яка проявляє переконливість наукових позицій її авторки. Запропонована дисертація Лю Тін значно розширює контекст сучасного музикознавства як цілком *самостійне дослідження*, що відзначається оригінальністю і *новизною*. Воно має значну практичну цінність. *Наукові публікації* за темою дисертації в повному обсязі відтворюють основні положення роботи і не мають порушень академічної доброчесності. Отже, робота відповідає всім необхідним вимогам МОН України, а її авторка Лю Тін заслуговує присвоєння наукового ступеня доктора філософії по спеціальності 025 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,
професор, завідувач кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського

Жаркова В. Б.

⁷ Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М. : «Языки русской культуры», 1997. С. 862.