

РЕЦЕНЗІЯ

на дисертаційне дослідження Чжу Фендайцзяо
«Ладотональна система в камерно-вокальній музиці китайських
композиторів XX століття у її зв'язках з виконавством»,
подане на здобуття ступеня доктора філософії
з галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

XX століття у професійній музичній творчості пройшло під знаком активних композиторських пошуків, насамперед, у сфері звуковисотних ладотональних систем, трансформація яких вплинула на всі змістовні рівні музичного буття, а відтак, знаменувала кардинальні зміни в існуючій системі музичного мислення. Ці експерименти, з одного боку, набули рис універсалізації як провідної тенденції сучасного мистецтва, а з іншого – індивідуалізованих національних форм, особливо на перетині різних культурних цивілізацій, і парадигм, зокрема, *Сходу* та *Заходу*.

Пропоноване дисертаційне дослідження якраз знаходиться на лінії дотику цих ментальних моделей музичного мистецтва, адже стає одним із небагатьох в українському музикознавстві, що порушує та конкретизує фундаментальні європейські та східно-азійські сучасні теорії: *музичного мислення, техніки композиції, мови – мелодії, ладу, гармонії, звуковисотної організації, можливості їхнього синтезу* (зокрема, західних нових стилістичних прийомів із китайською традиційною пентатонною основою, останньої, у свою чергу, із мистецтвом бельканто) та національно-художніх втілень у китайській музиці XX століття.

Відтак, авторці вдається органічно поєднати різні дослідницькі дискурси – науково-теоретичний, а також творчо-практичний: композиторський та виконавський – з оригінальною проєкцією останніх на сучасне камерно-вокальне мистецтво Китаю. Названі напрями фіксуються в окремих пунктах наукової новизни праці та набувають наступних авторських формулювань: «у

науковий обіг уведено переклади оригінальних вчень про гармонію китайських теоретиків Чжу Цзяньєра, Сан Тонга, Дін Шаньде, а також твори, в яких втілено специфіку ладової системи китайської вокальної музики».

У зв'язку з цим, доречно запропонувати дисертантці уточнення – «уведено україномовні переклади», адже їх, дійсно, бракує в Україні; також задля ознайомлення з ними українських фахівців та покращення читацького сприйняття пропонованої концепції варто було б деякі з перекладів розмістити у спеціальному Додатку наприкінці роботи, і, можливо, на їх основі скласти глосарій китайськомовних музичних термінів. Адже, з огляду на дисертаційний текст, вони не співпадають із загальноприйнятою україномовною музичною термінологією. Натомість, саме завдяки теоретичним та аналітичним розвідкам Чжу Фендайцзяо деякі з них відтепер увійдуть до наукового обігу в Україні, наприклад, «лінійна концепція», «нова китайська гармонічна система» (Чжу Цзяньєр), «китайська тональність» (Тан Сяолінь) тощо.

Серед інших важливих позицій наукової новизни дисертанткою зазначені такі: «простежено розвиток ладо-тонального мислення китайських композиторів в аспекті реалізації національних традицій співаками-інтерпретаторами у камерно-вокальній музиці ХХ століття через сучасні принципи звуковисотної організації; узагальнено шляхи адаптації національної ладової системи до традиційних та сучасних західноєвропейських композиторських технік у процесі становлення і розвитку китайської камерно-вокальної музики ХХ століття; визначено особливості втілення національних виконавських традицій у камерно-вокальній музиці провідних китайських композиторів ХХ століття через різні принципи звуковисотної організації; проаналізовано питання взаємодії мелодії та поетичного тексту, прийомів співу, дихання, характеристики образного змісту пісень, ансамблевої взаємодії між солістом і супроводом тощо; набуло подальшого розвитку розкриття художнього потенціалу китайської ладової системи у камерно-вокальній музиці ХХ століття» (с. 25–26 роботи).

Отже, безумовною *позитивною якістю* пропонованої праці є відчутна в ній щільність застосованого та апробованого авторкою *термінологічного апарату* – теоретичних положень і понять щодо звуковисотності, ладо-мелодії, ладо-гармонії в музиці ХХ століття. Ця ознака характеризує не лише *наукову новизну*, а й, відповідно, *обґрунтування вибору теми*, її *актуальність*, заявлені та успішно виконані у роботі *наукові завдання*.

Водночас, читацька перцепція досить об'ємного теоретичного матеріалу дисертації була б набагато продуктивнішою в оцінці її практичного значення при включенні до праці нотних ілюстрацій – або в основному тексті, або у спеціальних Додатках. Так само можна було б запропонувати авторці виокремити у списку використаних джерел ното- і відеографію (за наявності останньої).

Апробаційною платформою для обраної методології дисертаційного дослідження постають камерно-вокальні твори, зокрема, пісенні цикли та окремі пісні п'яти композиторів, як зазначено у назві *Розділу 2 – «корифеїв китайського музичного мистецтва ХХ століття»*: *Чжу Цзяньєра, Дін Шаньде, Тан Сяоліня, Ло Чжунчжуна і Сан Тонга*.

Хронологічна відстань між датами створення представлених опусів цих музикантів сягає сорокалітнього періоду – від 1940-х до 1980-х років. Це дозволило дисертантці дослідити «лінію еволюції їх ладотонального мислення, яка сформувала нову систему сучасних композиторських засобів, що змінили та ускладнили вокальні виконавські прийоми», адже «значною мірою розширився круг всіх музичних мовних засобів виразності, збагатилися технічні та художні можливості голосу, а також значно підвищилися вимоги до виконавця сучасних камерно-вокальних творів» (с. 2 Анотації).

Слід також зазначити, що зміст і, відповідно, структуру дисертації авторка розгортає *від розгляду камерно-вокальних зразків китайських композиторів-традиціоналістів, які зберігають у музиці азійську пентатонову звукорядну основу, синтезовану з європейською класичною мажоро-мінорною ладотональною системою (Чжу Цзяньєр, Дін Шаньде.) до опусів*

композиторів-авангардистів (Тан Сяолінь, Ло Чжунчжун, Сан Тонг), які переосмислюють китайські національно-музичні традиції, адаптуючи та підкорюючи їх західним стилям і техніками музичної композиції XX століття. Такі опуси набувають стилєвих ознак неокласицизму, імпресіонізму, експресіонізму, в окремих зразках виникає так звана «пентатонічна дванадцятитоновна техніка» (вислів *Liu Juanjuan*, 2024).

Ці та інші аналітичні розвідки дисертанка проєктує на *сучасне виконавство* китайської камерно-вокальної музики, яке, відтак, повинно враховувати оновлений музично-виразовий комплекс, зокрема інструментальний та мовленнєво-декламаційний тип мелодики, що містить дисонанси, великі стрибки, складну метро-ритмічну змінність, теситурні контрасти, динамічну напругу, нові артикуляційні засади тощо.

Авторкою підкреслено, що ці завдання, у рівній мірі, поширюються як на виконавця-співака, так і інструменталіста, тобто на обох учасників вокально-інструментального ансамблю.

Додам, що залучення в якості музичного матеріалу різноманітних камерно-вокальних опусів відразу п'яти відомих композиторів Китаю визначило досить *масштабний список використаних у праці наукових джерел*, серед яких вагому частину складають розробки, у тому числі, найновіші, саме китайських дослідників.

Враховуючи таку спрямованість дослідження, передусім, на публікації останніх років, можна було б порадити авторці у майбутньому вивчити дисертацію, захищену в Україні буквально у травні 2025 року, тим більше, що її тема цілком корелює із науковим вектором представленої праці – йдеться про розробку «Музична мова китайських композиторів у камерно-вокальному жанрі першої половини XX століття» Ксіонга Ченгіанга (до речі, якому на захисті опонувала рецензентка).

Важливими підсумками дисертаційного дослідження Чжу Фендайцзяо постають спостереження про різні підходи китайських композиторів «до втілення національного через сучасне, наближаючи, з одного боку вокальне

виконання до автентичної акустики, з іншого, – експериментуючи з новітніми техніками письма і роблячи музичну мову своїх творів зрозумілою світу» (с. 2 Анотації). Адже, на думку авторки, саме через відсутність розуміння сучасних творів виконавці уникають їх у своєму репертуарі (там само).

Безумовну цінність дисертаційної розробки, окрім авторських аналітичних спостережень музичних закономірностей обраних для розгляду вокальних творів, становить також її цілеспрямована *просвітницька місія*, завдяки якій український читач, чи то композитор, музикознавець, або виконавець, отримує можливість дізнатися про життя та творчість видатних китайських майстрів XX століття.

Зрозуміло, що окремі висловлені рекомендації щодо тексту дослідження аж ніяк не впливають на позитивні враження рецензента від науково-творчих досягнень дисертантки, до речі, талановитої концертної співачки, а віднедавна ще й викладачки за фахом.

У цілому, **висновки**, надані авторкою до кожного з трьох розділів та під час узагальнень результатів дослідження, у повній мірі розкривають його зміст, а також успішно розв'язують поставлені на його початку наукові завдання.

Це дозволяє констатувати, що отримані авторкою *науково-теоретичні*, а також *практичні здобутки* під час вивчення обраної проблематики є новаторським внеском у сучасне музикознавство, а розроблена дисертаційна концепція має безумовну перспективу для її подальшого розвитку, а також використання під час вирішення музично-інтерпретаційних творчо-виконавських завдань.

Втім, рецензентка має кілька запитань до дисертантки задля можливості наукової дискусії:

- *Із п'яти обраних Вами для розгляду композиторів Китаю – творчість трьох представлена не лише музичними опусами, а й теоретичними працями, фрагменти яких Ви цитуєте на сторінках дисертації. Оскільки до кола наданих Вами у Вступі наукових завдань не входив аналіз цих праць, чи могли би Ви коротко окреслити їхній зміст (структуру)?*

Чи допомогли вони Вам під час формування авторської дисертаційної концепції? Якщо так, чим саме?

- Наступне питання є логічним продовженням першого. Отже, два із п'яти розглянутих Вами композиторів – а саме, Тан Сяолінь і Ло Чжунчжун – не залишили науково-теоретичного спадку, хоча Тан Сяолінь під час отримання першої вищої освіти у Шанхайській національній консерваторії навчався на відділенні «теорія музики». Чи могли би Ви, спираючись на магістральну проблематику Ваших розвідок, а також на композиторський доробок названих музикантів, за допомогою теоретичних узагальнень тезисно визначити їхні творчі кредо?

- Нарешті, цікавим було б дізнатися, музиці кого із п'яти презентованих Вами композиторів Ви як співачка-виконавиця віддасте перевагу і чому?

Отже, представлена на захист дисертаційна концепція є цілком оригінальною, завершеною та актуальною за змістом, логічно та системно вибудованою, спрямованою на досягнення заявленої у роботі мети, розв'язання відповідних до змісту наукових завдань, містить авторський інноваційний погляд на всебічне дослідження музично-мовних закономірностей та їхніх виконавських проєкцій у камерно-вокальній музиці китайських композиторів XX століття.

А відтак, дисертація має практичне значення отриманих результатів, відповідає вимогам кваліфікаційних наукових праць за обсягом. Анотація та висновки концентровано передають основні теоретичні положення роботи.

Наукові результати дослідження висвітлені у чотирьох одноосібних публікаціях, надрукованих у фахових виданнях, три з яких є українськими, одне – зарубіжним, а також – у семи виступах-доповідях на Міжнародних та регіональних науково-практичних конференціях.

У роботі не виявлено порушень академічної доброчесності, усі цитування мають необхідні посилання на зазначені у тексті джерела із наданого списку літератури.

Підсумовуючи все вищесказане, впевнено слід зазначити, що дисертаційне дослідження *«Ладотональна система в камерно-вокальній музиці китайських композиторів XX століття у її зв'язках з виконавством»* цілком відповідає чинним вимогам МОН України до праць цього жанру, а його авторка – *Чжу Фендайцзяо* – заслуговує на успішне отримання відповідного ступеня доктора філософії у галузі знань 02 – «Культура і мистецтво» за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»,

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського

М. Ю. БОРИСЕНКО