

**Рецензія**  
**на дисертаційне дослідження Сунь Ле**  
**«Втілення традицій театрального мистецтва Китаю**  
**в національній фортепіанній музиці»,**  
 представлене на здобуття ступеня доктора філософії  
 за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»,  
 галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Дисертація Сунь Ле присвячена дуже складній і мало дослідженій темі – зв'язкам фортепіанної музики з одним із найдавніших видів театрального мистецтва – традиційною китайською драмою. Незважаючи на те, що китайський театр розвивається вже понад вісімнадцять століть, на європейському континенті досі мало відомо про нього. На відміну від європейської опери, в китайській музично-театральній традиції «співіснують» акторська гра, спів, декламація, хореографія, акробатика, бойові мистецтва, музичний супровід тощо. Складна система символів, починаючи від акторських амплуа, кольорів гриму і костюмів до складних темпоритмічних формул ударних інструментів, є цілим світом, що занурює нас у неймовірно цікавий мистецький феномен, який сьогодні справедливо називають нематеріальною культурною спадщиною людства. Тому інноваційність даної роботи полягає перш за все в її просвітницькому напрямі, оскільки авторка не просто представляє нам інформацію про історію розвитку більш ніж трьохсот шістдесяти типів національної музично-театральної традиції, а виокремлює найбільш впливові типи опер і екстраполює їх вплив на китайські фортепіанні твори.

Треба відзначити, що авторка роботи Сунь Ле – вихованиця бакалаврату, магістратури та аспірантури Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. За роки навчання в класі спеціального фортепіано у професора Маріанни Чернявської вона підготувала значну кількість блискучих концертних програм, гідно представляючи наш університет на міжнародних конкурсах піаністів в Україні, Литві, Італії, Іспанії, Великій Британії, Туреччині. Ми із захватом слухали її виконання фортепіанних творів різних жанрів і стилів. Серед репертуару Сунь Ле особливо запам'ятався твір китайського композитора Чжан Чжао – Фантазія на теми пекінської опери «Піхуан». Ця доволі масштабна багаточастинна

композиція, вельми складна за своїм піаністичним навантаженням та різноманітною звуковою палітрою, зазвичай виконувалася наприкінці програми, залишаючи захоплюючі емоції у слухачів та членів журі на конкурсах. Тому цілком зрозумілим є вибір даної теми, яка має безпосереднє відношення до практичної діяльності авторки дослідження.

За висловом дисертантки, «на сьогодні у фортепіанному мистецтві сформувався цілий напрямок, в якому відтворено звуковий образ різних видів китайської опери. Однак наукове висвітлення отримала лише невелика кількість творів» (с. 19 дис.). Дослідниця переконливо доводить, що даний корпус музики вимагає ретельного вивчення в аспекті усвідомлення тих національних мовних засобів, які визначають театральну семантику – складну символічну багатовікову традицію різних видів китайської опери, що сформувалися в регіонах країни. Отже, актуальність запропонованої теми не викликає сумніву.

Метою дослідження є обґрунтування принципів втілення традицій китайського музично-театрального мистецтва у фортепіанній творчості композиторів XX – XXI століть (с. 21 дис.).

В дисертації Сунь Ле послідовно розв'язується низка важливих наукових завдань, що підтверджує вагому наукову новизну її дослідження:

- розглянути систему найвпливовіших різновидів китайського музично-драматичного мистецтва у контексті їх багатовікових традицій, історіографії та регіональних особливостей;

- узагальнити їх характерні національні мовні засоби для виявлення паралелей з різноманітними впливами китайських оперних вистав на фортепіанне мистецтво;

- виявити у фортепіанних творах китайських композиторів принципи драматургії, пов'язані з законами китайської музичної драми у розмаїтті її проявів;

- визначити комплекс найважливіших виконавських завдань, що виникають в процесі інтерпретації фортепіанних творів театральної семантики;

– проаналізувати корпус фортепіанних творів на оперну тематику в аспекті ладо-гармонічної, метро-ритмічної, фактурно-тембрової специфіки, відповідно до традицій китайських оперних вистав різних регіонів (с. 21 дис.).

Дослідження має логічну структуру: Вступ, два масштабні Розділи із внутрішнім розподілом на підрозділи та висновки, загальні Висновки, Список використаних джерел та два Додатки, перший з них – нотні приклади.

В Першому розділі, що налічує дев'ять (!) підрозділів послідовно розв'язується низка важливих питань. Дослідниця починає з методології та огляду літератури (підрозділ 1.1.), дуже переконливо доводить необхідність вивчення точок перетину театрального та фортепіанного мистецтва Китаю. Авторка зазначає, що методологічний підхід до вивчення даного явища «фокусується на ключових елементах, важливих для фортепіанної інтерпретації і відповідає формі і суті відображуваного першоджерела» (с. 26 дис.). Необхідно відзначити потужну теоретичну базу дослідження, яка ґрунтується на величезному корпусі літератури, присвяченої розвитку різних видів китайського музично-театрального мистецтва. Систематизація та впровадження даної інформації в європейський науковий простір має безперечну наукову новизну і цінність, оскільки суттєво збагачує наше уявлення про світові музично-театральні традиції, які надихнули багатьох композиторів на створення фортепіанної музики, в якій даний феномен отримав «друге життя».

Таким чином, дослідниця намагається встановити «спробу створення “діалогу” між фортепіанною традицією і китайською оперною естетикою через творчий синтез елементів, значимих для сприйняття західною аудиторією» (с. 34 дис.). Для цього авторка пропонує «деталізувати та узагальнити особливості художнього сприйняття, технічні та естетичні аспекти кожної з регіональних оперних традицій» (там само). Завдяки цьому піаністи будь-якої країни можуть отримати «“інструмент” для власних творчих пошуків та експериментів у безмежному світі китайської музичної драми» (там само). По суті, підрозділ 1.1. став своєрідною преамбулою – науковим обґрунтуванням до решти – восьми (!) підрозділів Першого розділу, кожен з яких максимально стисло викладає основні історичні та музичні відомості про

найбільш значущі види китайських опер, що отримали своє втілення у сучасному фортепіанному мистецтві: пекінської опери *цзинцзюй* (підрозділ 1.2.), хебейської *банцзи* (підрозділ 1.3.), шаосинської *юе* (підрозділ 1.4.), сичуанської *чуаньцзюй* (підрозділ 1.5.), кантонської *юецзюй* (підрозділ 1.6.), хебейської пінцзюй (підрозділ 1.7.), *Кунцзюй* (підрозділ 1.8.) хенанської *юйцзюнь* (підрозділ 1.9.). Особливу красу та неповторність надають яскраві метафоричні назви підрозділів, що визначають найтиповіші особливості кожного регіонального різновиду.

В Другому розділі досліджується корпус фортепіанних творів (всього більше двадцяти), в яких репрезентовано різні регіональні традиції китайського музично-драматичного мистецтва. Найбільш масштабно представлений підрозділ 2.1, в якому аналізуються фортепіанні твори, пов'язані зі столичною китайською драмою – пекінською оперою. Авторка розглядає твори різних жанрів, створені протягом XX – початку XXI століття, серед яких, – Фантазія «Дуо І», п'єса «Маленький пекінський гонг» Чен І; «Сюїти місцевих китайських опер» Чжу Сяоюя, «Моменти з Пекінської опери» та Концерт для фортепіано з оркестром «Ер Хуанг» Чен Циганга. Центральне місце підрозділу посідає Фантазія на теми пекінської опери «Піхуан» Чжан Чжао – яскравий твір з виконавського репертуару самої дисертантки.

У підрозділі 2.2 авторка досліджує вплив стилістики кантонської опери *юецзюй* на фортепіанну творчість композитора Чен Пейксуна та його чудові «кантонські твори», які також виконувалися Сунь Ле протягом років її навчання в Харкові. Підрозділ 2.3 представлений різновидами оперних традицій півдня Китаю та Тайваню. Дослідниця доводить, що музично-театральні елементи сичуанської опери *чуаньцзюй* і *гаоцян* та тайванської опери *гедзайсі* і *каука* нерозривно пов'язані між собою, з історичних причин багато століть впливають одне на одного. Авторка аналізує фортепіанні твори концертного спрямування – цикл «Дев'ять фортепіанних мелодій сичуанської опери *гаоцян*» Цао Гуаньпіна, п'єси «Музика сичуанської опери» Сун Мінчжу та «Чуаньцян» Цзя Дацуня. Вагоме місце в даному переліку посідає педагогічний репертуар, представлений великим збірником Гуо Чжиюаня

«Дитячі фортепіанні п'єси на теми тайванської та сичуанської опер». Це зібрання, за словами дисертантки, є «значним внеском у розвиток національного фортепіанного репертуару», який «можна порівняти з внеском <...> Б. Бартока та його “Мікрокосмосом”» (с. 190 дис.).

Підрозділ 2.4 присвячений фортепіанним творам, в яких втілено національні традиції хенаньської опери *юйцзюй* (п'єси «Ю Дяо» Чен І, «Сотні птахів славлять Фенікса» Ван Цзянчжуна, «В стилі хенаньської опери» Чжу Сяюя) та хенаньської опери *хуагусі* (Прелюдія і фуга «Геометричний візерунок» Ван Лісяня, п'єса «Лісоруб Ліу Хай» Чу Ванхуа, цикл «Вісім спогадів у акварелі» Тан Дуна). Останній твір, написаний сучасною музичною мовою, присвячений стародавній ритуальній культурі Ву-Нуо сільської місцевості Хунань, де шаманське дійство супроводжують давні китайські колоколи *баньчжун*.

Таким чином, у європейський науковий простір уведено значну кількість фортепіанних творів «унікального піаністичного репертуару» (с. 205 дис.). Дослідниця наголошує на багаторівневій складності даного корпусу творів – від початкового навчального до найскладнішого концертного. Отже, можемо констатувати, що китайська стародавня музично-театральна традиція в її різновидах охопила практично всі шаблі фортепіанного репертуару та багато жанрів європейської традиції, збагативши її звукові можливості.

Роботу завершують логічно побудовані Висновки, що в повній мірі розкривають зміст поставлених завдань. Таким чином, можемо констатувати, що отримані авторкою наукові результати є цінним внеском в сучасне музикознавство, а розроблена наукова концепція має подальшу перспективу вивчення.

Тим часом обов'язок рецензента примушує задати запитання й поділитися своїми міркуваннями:

1. Втілення засобами фортепіано специфічних елементів китайської опери, наприклад, застосування мікротонів, нерегулярної (або регулярної) ритміки, пентатоніка, ефекти відлуння тощо, – є перш за все завданням

композитора. Виконавець має інтерпретувати вже написаний композитором текст. В чому Ви вбачаєте відмінність виконавських завдань від композиторських?

2. У Вашій роботі жодного разу не згадується поняття «просторовість», «музичний часопростір», «виконавський хронотоп» тощо, хоча в аналітичній частині Ви розглядаєте багато різних просторових якостей фортепіанних творів. З чим це пов'язано?

3. Які елементи виконавської техніки Ви вважаєте найважчими для реалізації театральної семантики у фортепіанній інтерпретації та чому?

Наведені запитання жодним чином не впливають на позитивну оцінку дисертаційного дослідження Сунь Ле. Ступінь актуальності обраної теми, обґрунтованості наукових положень, містить ряд нових і важливих спостережень, побудованих в цілісну наукову концепцію. Висновки, сформульовані у дисертації, свідчать про новизну отриманих результатів та високий професійний рівень авторки. Анотація стисло і сконцентровано передає основні положення праці. Наукові результати дослідження Сунь Ле висвітлені у трьох наукових публікаціях, відповідають вимогам МОН України і кількісно, і за змістом. Робота пройшла необхідну апробацію на Міжнародних науково-практичних конференціях. В дослідженні не виявлені порушення академічної доброчесності.

Підсумовуючи все вищенаведене, можемо з впевненістю констатувати, що наукова праця «Втілення традицій театрального мистецтва Китаю в національній фортепіанній музиці» в повній мірі відповідає вимогам МОН України до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво, а її авторка Сунь Ле заслуговує отримання пошукуваного наукового ступеня.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри спеціального фортепіано  
Харківського національного університету  
мистецтв імені І.П. Котляревського

Ігор СЕДЮК