

Відгук

На роботу Ян То «Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру»,
представлену для здобуття автором вченого ступеню доктора філософії,
спеціальність 025 – музичне мистецтво

Робота громадянина КНР Ян То «Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру» звернена до теми, яка затребувана установленнями китайського музикознавства на осмислення здобутків національного надбання. А в Україні ця тема являється принципово новаційною, тому що узагальнення жанрових показників такого рівня і обсягу у вітчизняному мистецтвознавстві не висвічувалося, хоча безумовним являється світове визнання досягнень китайських піаністів, які нерідко «за сумісництвом» являються і цікавими композиторами (Сян Сінхай, Лю Шикунь, Чен Імень тощо). Звернення до класики європейського фортепіанного репертуару – до сонати – зумовлене виконавською затребуваністю композицій, що демонструють в національному переломленні досягнення типологій художньо самодостатнього інструменталізму.

Загальнотеоретичний інтерес приймають напрацювання Ян То і його керівника щодо національних виявлень сонатної продукції, в якій внесок культури Далекого Сходу визначає принципові перспективи жанрової модифікації і їх втілення в подальшому існуванні авторської генетично європейської музики в позаєвропейському тлумаченні. Приваблюють і переконують установлення дисертанта на усвідомлення факторів, що забезпечили органічне входження сонатної «музичної діалектики» у картинну статику художнього світу Китаю. А в роботі Ян То зроблена спроба охопити як передумови інтересу до фортепіанної музики в Китаї, так і сонатної творчості в ній, а крім того, зрозуміти наміри сонатної еволюції в умовах сьогодення, яке різко пориває із традиціями мистецьки самодостатньої діяльності.

В дисертації маємо три розділи, з яких два історико-теоретичні (Розділ 1 «Історичні і теоретично-аналітичні передумови вивчення китайської

фортепіанної сонати», Розділ 2 «Історія формування і розвитку китайської фортепіанної сонати і її різновидів»), тоді як третій (Розділ 3 «Жанрові різновиди китайської фортепіанної сонати та їх властивості») має вигляд аналітично-апробаційного. Перші два розділи спеціалізовані на описі історії фортепіанної музики в Китаї взагалі – і саме сонатного жанру в ній, що в своєму роді логічно. В першому розділі докладно показані етапи установлення в Китаї спочатку як гри на клавесині, а згодом і на фортепіано.

При цьому приділена увага описам фортепіанної гри – як в цілому фортепіанної культури і саме в мистецькій діяльності. При переліку тих авторів, які приділили увагу названій темі, названі Н. Ревенко, А. Румянцева, І. Рябов, М. Чернявська, згодом Л. Степанова (с. 27-28 тексту дисертації), імена китайських дослідників, хотілося б додати ім'я бувшої аспірантки ОНМА Ма Вей від одеської музикознавчо-культурознавчої шкіл. Історія появи фортепіано в Китаї починається небезпідставно з описів привнесення в ту країну клавесину та його різновидів – від XVII століття, з ініціативи католицьких місіонерів (с.31-34 тексту дисертації).

Дисертант справедливо вказував на співпадання у звуковидобутті клавесину із струнно-щипковими цінь і гуцінь (чомусь минаючи класичну «китайську лютню» піпу) – адже і в європейських умовах гра на клавесині і лютні вважалася у Франції і Польщі одним типом звукотворення, а латинська назва італійського різновида клавесина *cimbalom-cembalo* засвідчує виразний збіг гри на тих струнно-щипових і клавірі. При цьому лютня і типи клавесину складали інструменти аристократичного вжитку за їх сакральною генезою в асоціації з першохристиянським відношенням до аполонійства – і це перейшло в Китай, згодом перекинулось на фортепіано (с. 35-39 тексту дисертації). Акцентуючи інтерес тих чи інших правителів Китаю до клавіру, дослідник зв'язує з їх особистісними перевагами, з активністю католицьких місіонерів у просуванні того інструментарію.

Але, можливо, треба було б більше виділяти ті історичні китайські уклади, які від епохи Тан заохочували «втягування» позанаціонального

досвіду у свою національну культуру, особливо що стосується буревного і романтичного і в Китаї XIX століття, коли в середині його склалося своє «китайське Рісорджіменто» у вигляді держави тайпінів із столицею в Нанкіні. А на грани XIX і XX століть було протистояння Японії, у підтримку Антанти, звідки і формувалися культурні поштовхи з Харбіну з діяльністю там високоталановитого піаніста і композитора О. Абази, згодом американського піаніста і композитора. І на півстоліття минулого ХХ сторіччя Китай протистояв Японії, солідаризуючись із європейським Сходом, особливо після революції 1911 року (лідер її Сун Ятсен ототожнювався з Леніним). І ці зміни під впливом Сходу Європи породили інтернаціональний захват Китаю, відкриття консерваторій за європейським типом у тому числі. Щирими комуністами були високообдаровані Ньє Ер та Сянь Сінхай, із кантати «Хуанхе» останнього зроблений був Концерт «Жовта ріка» для фортепіано з оркестром, який з великим успіхом виконувався у часи «культурної революції» і після неї у 1970-ті – 1980-ті роки.

З того висновку на с. 47 дисертації («До контексту фортепіанного навчання в Китаї було уведено шедеври західного мистецтва, завдяки чому формувався піаністичний репертуар. Спеціалісти, запрошені до Китаю з Західного світу, сприяли виходу молодих китайських піаністів на світовий рівень») вказівка на «Західний світ» явно охоплює не тільки Захід Європи і США, але і бувший Радянський Союз і Україну в його складі, вважаючи на щільний зв'язок наших країн до 1966 року і вихід генія Лю Шикуня на світовий рівень саме на грани 1950-х – 1960-х років з його навчанням на європейському Сході.

Вказані зв'язки пояснюють описаний в дисертації феномен *колективної* роботи китайських композиторів-піаністів з участю того ж Лю Шикуня над «Молодіжним фортепіанним концертом» - в жанрі, який склався тільки на теренах європейського Сходу (а в Україні то композиції Ю. Знатокова, яку молодь грає і сьогодні).

Період «культурної революції» автор дослідження називає етапом «стагнації» (с. 49 дисертації) щодо музичної діяльності у цілому, хоча

справедливо оговорює заохочення віртуозної гри і складення відповідних композицій (див.вищезгадану транскрипцію за Сянь Сінхаєм у вигляді Концерту для фортепіано і оркестра). А те заохочення віртуозності (яке за визнанням автора, зберегло «сонатний потенціал» композиторської роботи у 1966-1976 роках) виросло у певний «сонатний бум» у наступні десятиріччя. Адже віртуозність – це сакральний заряд музичного вираження – діячі «культурної революції», судячи з усього, прекрасно усвідомлювали, адже «8 кращих вистав» того періоду були і залишилися дійсно цікавими і талановито зробленими композиціями.

Третій етап становлення сонатної фортепіанної продукції після 1976 року автор виділяє цікавою вказівкою на «лихоманку Ціньцінь», тобто всеохоплюючий захват грою на фортепіано, коли цей інструмент набув національної китайської емблематичності – адже так було і в європейських країнах, в яких німецький за генезою (хоч і винайдений італійцями) інструмент освоювався в різних національних школах, ставши виразником національної ідеї, та хоч би так в Україні та інших націях Європи.

Приділена увага в дисертації і виділенню того понятійного апарату, який необхідний для вибудови теорії фортепіанної сонати – із залученням європейських накопичень (соната – сонатність, програмна – непрограмна соната, сонатна драматургія і т.п. (с. 61-63 тексту дисертації). Виділені жанрові ознаки сонати кінця ХХ – початку ХХІ століть, що дозволило автору вийти на *відкриття*: так звана «маленька соната» як *суть національний здобуток китайських композиторів, виконавців і музикознавців*. Це дійсно дуже цікаво і вписується в логіку художнього вираження Китаю, який від Давнини славився майстерністю деталізації і мініатюризації у виробах.

На с. 68 дисертації представлений висновок про те, що теорія сонати – це «ядро» теорії жанрів, що справедливо відносно класичного періоду Європи XVIII-XIX, першої половини ХХ століть. А якщо ширше брати – то логічно виділити варації-сююти – але це вже дискусія, що виходить за межі теми дослідження.

Розділ 2 (назва приведена вище) присвячений історичному генезису фортепіанної сонати Китаю, що вирішується невідмивно від ідеологічних змін в житті нації (в цілому – в Європі також). Автор загострює питання про визнання Сонат Старого Китаю (до 1949 року), які не претендують на художню цінність, але безумовно мають високу історичну значущість. Адже достойною є адекватна реакція на віддзеркалення європейських класичних зразків у роботах Сяо Юмея, наприклад, які для Китаю стали *відчайдушним модерном*, тоді як європейці реагували як на «стильові анахронізми» з позицій європейських стилевих напрацювань ХХ століття. Бо китайське традиційне мистецтво широко живило європейський модерн (тут досить назвати тільки модерний театр Б. Брехта, який сам автор ототожнював із засобами цзінцзюй, хоча для китайців ця тотожність зовсім неоднозначна).

Надалі (див. від с. 97 підрозділ 2.2.) в роботі представлені періоди розвитку китайської фортепіанної сонати упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століття. В дисертації констатується:

«Створення 25 фортепіанних сонат, починаючи з 1950-го (дата появи перших фортепіанних сонат другого періоду), і упродовж наступних шістнадцяти років демонструє поглиблення інтересу китайських композиторів до жанру фортепіанної сонати. 12 композиторів – Ли Цзялу, Ло Чжуно, Го Цзуронг, Цзян Венье, Ву Цзуцян, Ма Сіконг, Ван Лісан, Цзоу Лу, Рао Юйян, Ян Ічен, Хуан Хувей, Ян Ліцин – звернулися упродовж другого періоду до створення фортепіанної сонати» (с. 100 тексту дисертації).

В роботі ретельно підібрані довідкові даності, що надають історичної ємності викладенню, багато уваги приділено періодизаціям, оригінально зробленим, що охоплює як зразки жанру у Старому Китаї - і це істинно перший період китайської фортепіанної сонати, а від 1950 року починається вже другий етап професійних зусиль над розробкою все ще нового для Китаю жанру. В дисертації виділяються типологічні різновиди «маленької» і «великої» сонати, що вказує на активність засвоєння європейських моделей.

Розділ 3, в якому підсумовуються відомості щодо складених жанрових різновидів і приведені аналітичні нариси щодо визначних зразків сонатних напрацювань різних авторів, складає аналітичну кульмінацію драматургії дисертаційного тексту. Виділені 3 основних жанрових типи китайської сонати, в якій до «маленької» (наскрізної для китайської музичної традиції) і «великої» приєднується соната-поема (с. 144-150 тексту дисертації) та мета конструкції сонатних циклів (див. підрозділ 3.4). Ця остання асоціюється із композиціями Рао Юйяна, який свою знамениту «Шанхайську оперну сонату», зроблену з моделюванням шанхайської опери худжу (опера для двох виконавців – інструменталіста і співака-розвідача), насичив віртуозною надмірністю, співвідносною з можливостями знаменитих китайських піаністів. Дисертант порівнює це з поемними композиціями Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Ліста, хоча в описах вказується не романтична тематична антитетичність, але переважання варіаційного подання.

В цьому плані напрошується паралель до символістської сонати-поеми, типу «Острова радості» К. Дебюссі, поемністю проникнутих Сонат Ч. Айвза, О. Скрябіна і скрябініста С. Скотта.

Жанр «великої» симфонізованої сонати дисертант подає в альтернативах композиції Цзоу Лу («*Oda de Jouth*», 1958) і твору Чу Ванхуа, написаного у 2005 році (див. с. 153-160 тексту дисертації). При цьому констатується безконфліктність цих монументальних творів - і «антиліричність». Одночасно відзначається «епіко-драматичне» викладення, що складає певну «гіперевропеїзацію», вважаючи на те, що у Китаї відсутній в мистецтві загалом шар епіки. І вже «гіpermонументальність» у сонатному творенні спостерігається у «макроциклічній концепції фортепіанних сонат» Ге Цина, який склав таку композицію у 1998 році, коли як піаніст і композитор завершив навчання в Консерваторії Фуцзянь (с. 169). Це цикл із 20 Сонат, в яких представлені як 1-частинні, так і 2-, 3-, 4-, 5-частинні зразки.

Суттєвими є Висновки, що узагальнюють історично-описові і аналітичні спостереження. Робота Ян То ємна, зроблена професійно і

зацікавлено, охоплює дещо надмірний для доктора філософії матеріал, однак надзвичайно корисний для спеціалістів і виконавців відповідного жанрового спрямування. Виникають питання уточнюючого характеру:

- 1) чи відомі автору, китайським мистецтвознавцям приклади «писання в стіл» для авторів періоду «культурної революції» (щось в аналогію до італійських поетів-герметистів 1920-х, які не хотіли публікуватися при режимі Б. Муссоліні)?
- 2) чому не приділена увага піаністу і композитору, теоретику, згодом американському громадянину О. Черепніну, який працював і творив в Китаї у 1930-ті, був кілька років директором Шанхайської консерваторії, його дружиною стала піаністка Лі Сянмін, мав вплив на китайську музику наступних поколінь?

У вигляді зауваження – перевантаження тексту довідковими відомостями, в аналізах Розділу З домінує структурний аналіз, хоча намічений і семантичний.

Робота Ян То складає самостійне, високопрофесійно зроблене дослідження, поставленні у Вступі завдання виконані, робота має безумовну теоретичну і практичну цінність, заслуговує високої оцінки за критеріями МОН України, висуваними щодо праць рівня доктора філософії спеціальність музичне мистецтво. Автор роботи Ян То «Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру», представлену для здобуття автором вченого ступеню доктора філософії, спеціальність 025 – музичне мистецтво, заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за названою спеціальністю.

Доктор мистецтвознавства, професор, зав.кафедри теоретичної і прикладної культурології ОНМА імені А.В. Нежданової

О.М. Маркова

