

ВІДГУК

на дисертацію Хе Веньлі “Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід” на здобуття вченого ступеню кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво.

Дисертація Хе Веньлі репрезентує вже ретельно досліджену, здавалося б, фортепіанну творчість Ф.Шопена у принципово новому науковому ракурсі, пропонуючи застосувати до неї інтерпретативно-стильовий підхід; його сутність та ознаки дисертантка аргументовано доводить у власному дослідженні. У цьому насамперед полягає наукова новизна дисертації Хе Веньлі і складається її цінність для сучасної гуманітаристики. Викликає повагу та схвалення те, що китайська аспірантка наважилася обрати для власного дослідження настільки складну, багатоаспектну, проблемно насичену галузь та тему.

Дослідження Хе Веньлі відрізняється чіткою та логічною побудовою. Авторка впевнено просувається від визначення понятійно-категоріального апарату у 1-му розділі (“Про інноваційні підходи до фортепіанної творчості Ф. Шопена”) - через 2-й розділ, де всебічно розглянуті проблеми інтерпретації (він названий дещо парадоксально у самому доброму сенсі: “Інтерпретативні чинники фортепіанного стилю Ф. Шопена: від авторських відкриттів до виявлення образу автора”) - до 3-го розділу (“Часопросторові властивості фортепіанного тексту в творчості Шопена та сучасна виконавська традиція”), де проблематика інтерпретації та стилю занурюється у складне часопросторове поле музичного твору, і дає принципово новий погляд на фортепіанну музику Ф.Шопена, причому цей погляд є синтетичним уявленням піаністки-інтерпретатора та інтерпретатора-музикознавця. Вважаю таке поєднання надзвичайно цінним як для вітчизняного, так і для світового музикознавства, бо саме воно відкриває нові

шляхи пізнання музичного мистецтва, синтезуючи здобутки різних гуманітарних наук та безпосередньо виконавської практики.

Серед безперечних та новаторських надбань дисертантки назву такі:

1. Активне та влучне використання у музикознавчому дослідженні категорії *хронотопу* у межах відповідного наукового методу. У літературознавстві він свого часу був ретельно розроблений М.Бахтіним, на ґрунті літературознавства, але ще не набув достатнього розголосу у музичній науці (с. 27-30). Ці намагання дисертантки видаються досить плідними та перспективними, адже у сфері музичного мистецтва цей термін набуває певної специфіки, й досі не виявленої в музикознавстві у всій повноті.

2. Надзвичайно актуальним є запропоноване авторкою дисертації суттєво оновлене визначення хронотопів у мистецтві. За думкою Хе Веньлі, вони “виявляють єдність культурно-історичного та творчо-мисленнєвого досвіду, колективної та індивідуальної свідомості, жанрового та стильового начал” (с. 19—21). А це, у свою чергу стає чудовим підґрунтям для розробки оригінальної концепції дослідження, талановито представлені в тексті дисертації.

3. Суттєво переосмислене дисертанткою значення *баладності* як типу музичного мислення та засобу інтонування у найширшому спектрі її впливу на стиль Ф.Шопена — як домінантної стилістичної мовної парадигми, що, за визначенням Хе Веньлі, “включає до себе, як способи й показники інтонування, інтерпретативні фортепіанно-виконавські прийоми”. Тому і професійно виконані музично-аналітичні студії дисертації (наприклад, ті, що стосуються Балади g-moll та ін., с. 127- 132), мають відбутися як стимули подальшого вивчення баладності у якості важливого чинника розвитку теорії жанру та стилю. З цього приводу доречно навести майже поетичні строки дисертації Хе Веньлі: «Балада g-moll [...] поєднує у своєму змісті усі головні

образи-концепти, «семантичні гештальти» (хронотопічні вузли) музики Шопена (Вітчизни, життєвого шляху, пам'яті, стремління, розповіді-пригадування, переборення, досягнення, Любові, волі, втрати, розставання-прощання); це зумовлює її виконавські стилістичні модальності. В ній виникає унікальна свобода голосоведення в обох руках, повнота звучності, насиченість поліфонічними прийомами, характеристичне та драматургічно точне використання органних пунктів та стрімких, через всю клавіатуру, моторних пасажів, що, тим не менш, сприймаються не як об'єктивний зовнішній рух, а як душевні пориви, що ведуть суб'єкта від одного полюсу світосприйняття до іншого, оцінно протилежного, від енергії, пафосу почуттєвого підйому до трагічного безсилля. [...] Головним завданням піаніста залишається артикуляція смислу, а це потребує усвідомлення різності звукових планів твору, навіть якщо вони суміщаються у часі, тобто входять до симультанної просторової вертикалі. Взагалі здатність одночасно сприймати, чути горизонталь та вертикаль музичного твору як процес смислотворення є важливим показником виконавсько-художньої зрілості» (с. 171).

4. Безперечним досягненням Хе Веньлі є розгляд взаємодії стильових явищ з музичним часом, дослідження музичного стилю як хронотопічної категорії. У цьому процесі, за словами дисертантки, «постає образ людини як автора мистецького проекту життя». Це, в свою чергу, надає науковому осмисленню музики додаткові риси певної специфіки серед інших видів мистецтва та щодо художньої літератури, а дисертації - узагальнюючого, навіть загальнолюдського пафосу (музика Шопена, сповнена «піднесених позитивних вимірів буття, утворювала світ сподівань, щасливих мрій, ідеальний світ вільної особистості, здатної долати у своїй свідомості усі перепони та межі дійсності, здійматися до трансцендентної реальності» (с. 51), перетворюючи рецензований текст у справжній «відкритий» (див. Умберто Еко) науковий твір. Особливої уваги в цьому сенсі заслуговує

констатація авторського стильового самовизначення Шопена як ознаки доби романтизму, коли, за думкою дисертантки, «особистісне визначення, самоактуалізація поставали у єдності з виявленням національного характеру, національних ідеалів музичної культури» (с. 48-49). Тобто як принципово нової епохи у виявленні авторської індивідуальності.

5. Дуже плідними для розуміння музики та самого образу Шопена-композитора видаються думки Хе Веньлі щодо ностальгічних мотивів в його творчості (див., наприклад. с. 52-53). Адже ностальгія – вірний супутник багатьох романтиків: від Глінки – до Гріга, Брамса або Чайковського, а на наступному зламі епох – і для Малера або Рахманінова. І тут зовсім до речі стають розмірковування дисертантки щодо феномена музичної пам'яті Шопена як важливішого компонента стильового мислення (с. 57). Зауважу, що вони органічно вписуються в контекст наукових надбань саме одеських музичних науковців (О.І.Самойленко, С.В.Осадча та ін.).

6. Принципово новаторськими є твердження дисертантки з приводу існування у фортепіанній музиці Ф.Шопена *поліжанровості* (системно та в найрізноманітніших проявах). Така якість жанроустрою та стилю характеризується як подвійний метод: «з одного боку, це поєднання та зближення різножанрових елементів в одному типі творів, з іншого – це проникнення, як своєрідна автостилізація, комплексу кожного визначеного жанру до композиції іншого, що стає знаком нагадування, свого роду смисловим каталізатором, і тоді важливою є саме відмінність, розрізнення жанрових ознак, їх автономія, а не злиття» (в останньому випадку «йдеться вже про перебудовані та адаптовані до авторської концепційної системи мовно-стилістичні» (с. 142).

7. Музично-аналітична цінність дисертації підсилюється тим, що тут ретельно класифіковані та описані основні *музично-понятійні засоби, прийоми музичної логіки, структурно-композиційні якості музики Шопена -*

тобто «мовно-стилістичні комплекси, на яких базується авторська композиторсько-виконавська концепція музичного змісту»: 1) набір, своєрідна авторська енциклопедія музично-мовленнєвих фігур («розумних фігур» смислу); 2) комплекс фактурно-гармонічних прийомів (переважно розробкових); 3) синтаксичні засоби та прийоми (кульмінації, динамічні перетворення, а також «міксти» баладного, етюдного, прелюдійного та ноктюрнового стилів); 4) насамкінець, «стилістика маршовості та хоральності, часто в єднанні, що є особливим суто авторським за семантичною функцією, водночас найбільш канонізованим та сталим з боку відомих стилістичних прикмет жанровим знаком» (с. 130-132). Взагалі ж досить перспективними, на мій погляд, є спостереження дисертантки про єдність інструментального та вокального витоків музично-інтонаційного змісту шопенівської музики, а також про “парадоксальне поєднання у ньому типового та оригінального, традиційно-етнічного та індивідуально-самобутнього, канонічного та інноваційного”. Це, як мені здається, є ще одним важливим доказом синтетичної природи шопенівського стилю.

Наприкінці наведу деякі пропозиції та запитання до дисертантки:

1. Що Хе Веньлі має на увазі, коли стверджує з приводу стилю: “Стиль є умовним художнім феноменом, тому що існує лише у системі умовних мистецьких образних координат”. Адже оскільки стиль (а конкретно — в контексті даного дослідження) без сумніву існує виключно в мистецтві та літературі, висловлення про те, що він є “умовним художнім феноменом” видається не зовсім доречним — стиль (зокрема в музиці), на мій погляд, цілковито конкретне явище реальності, що звучить. (Див. моє визначення стилю, яке декларував у статтях та у книжках).

2. На с. 43 дисертантка влучно зауважує: “Функціональний розподіл між жанровим стилем та композицією як рівнями втілення образу автора — людини, що знаходиться, власне, у пошуку свого життєвого шляху, свого

дому можна номінувати як «спогад» у зв'язку з жанровою формою музики, «стремління, прагнення» – у послідовному розгортанні композиції, «досягнення, зустріч» (смислу, зі смислом) – на рівні стильового осмислення». Чи не вбачає Хе Веньлі у цій тенденції певну загальну закономірність, що окреслює весь шлях європейського музичного мистецтва від романтизму до наших часів? Достатньо нагадати тут про балет А.Шнітке — Ноймаєра “Пер Гюнт”.

3. На с. 61 авторка дає вдалий коментар щодо шопенівських засобів виразності: “На відміну від виконавців бурхливо-блискучого стилю, польський майстер відмовляється від агогічних або гучнісних перебільшень, підкоряючи логіку артикуляції образному змісту музики. Втім ознаками виконавського стилю Шопена також була вражаюча техніка, але іншої якості, така, що вводила вглиб інтонаційно-виразних можливостей фортепіано, спиралася на особливий підхід до ритмічної сторони музики, який полягав у значній гнучкості ритму та ускладненні ритмічних фігурацій, застосування поліритмічних ефектів (в стилістиці прихованої поліфонії), з підсиленням враження імпровізаційності, яке виникало в основному завдяки вільному володінню агогічними засобами”. Про складне, лаконічно висловлене, але й безперечно позитивне ставлення М.І.Глінки до музики Шопена мені вже доводилося писати у книгах “Мандри Глінки”. Чи не викликає у дисертантки бажання навести та прокоментувати у контексті її міркувань також і думки Глінки щодо гармонії Шопена: «У Шопена теж не рідкі такі модуляції. Это наша с ним родная жилка».

4. Слушними видаються судження Хе Веньлі про *семантику тиші* у музиці Шопена: “Послідовність (використання, комбінація, зміни) жанрово-стилістичних прототипів набуває циклічного характеру, що заново підтверджується в кожному опусі Шопена, є *інтертекстуальним принципом*, діє як у лінійному, так і у вертикально-стереоскопічному, просторово об’ємному вимірах. До сфери циклічності залучається і

використання динамічних прийомів – часових та гучнісних, причому Шопен одним з перших романтичних музикантів відкрив пріоритетне значення «тихої динаміки» – семантики тиші». Але виникає запитання для уточнення: чи може дисертантка назвати деяких композиторів від ХІХ століття до нашої сучасності, у творчості яких ця якість виявляється найяскравіше? Можу нагадати, що мені, наприклад, доводилося розглядати її щодо творчості Глінки, Мусоргського та деяких інших митців.

Всі окреслені тут проблемні питання є лише свідцтвами значної наукової перспективності, багатогранності наукового дослідження Хе Веньлі і підкреслюють його новаторський характер.

Вважаю, що дисертація Хе Веньлі “Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід” є актуальною, корисною для музичної науки, новаторською за методом та аналітичним матеріалом науковою працею і цілком відповідає тим вимогам, які висуваються до наукових досліджень (кандидатських дисертацій) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Текст дисертації, обсяг та зміст опублікованих за її темою статей, а також автореферат цілком відповідають вимогам МОН України.

Таким чином, автор дисертації, Хе Веньлі, заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства,

професор кафедри теорії та історії культури

НМАУ ім. П.І.Чайковського



С.В.Тишко

Підпис *С.В.Тишко*
Засвідчую: начальник загального відділу
Національної музичної академії
України імені П.І.Чайковського *С.В.Тишко*