

## ВІДГУК

офіційного рецензента на дисертацію Ван Юцзе  
*«Флейта в творчості китайських композиторів ХХ-початку ХХІ сторіч:  
жанрово-стильова парадигма»,*

подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»

В багатовіковій історії музичної культури Китаю впродовж тисячоліть флейта залишалась одним із найбільш популярних інструментів і свої домінуючі позиції серед духових інструментів вона зберегла по сьогоднішній день. Однак, якщо до початку ХХ ст. традиційна бамбукова дізі впевнено утримувала панівне становище, то із формуванням нової музично-культурної парадигми, магістральним напрямком котрої було обрано вестернізацію музично-освітнього простору Піднебесної, розпочинається процес поступового проникнення у сольну і оркестрову виконавську практику західного інструментарію і, зокрема, бьомовської моделі флейти. Впровадження останньої у навчальні програми перших консерваторій (Шанхайська, Тяньцзінська, Пекінська) дало поштовх активному розвитку академічного виконавства на флейті західноєвропейської класичної конструкції, популярність котрої після руйнівної «культурної революції» почала зростати у геометричній прогресії. Активізація флейтового виконавства стала стимулюючим фактором для включення інструмента у поле творчих пошуків китайськими композиторами і формування національного флейтового репертуару. Тому дисертація Ван Юцзе «Флейта у творчості китайських композиторів ХХ-початку ХХІ сторіч: жанрово-стильова парадигма», безумовно, є актуальною і важливою для українського музикознавства, так як дозволяє значно поглибити знання про китайську флейтову музику ХХ-ХХІ ст.

Обираючи метою дослідження «формування жанрово-стильової системи флейтового мистецтва Китаю ХХ-ХХІ ст.» дисертант ставить завдання визначити місце флейти в концептосфері сучасної органології і шляхи композиторських та виконавських пошуків у ХХ–ХХІ ст. в європейській та американській музиці; надати аналіз пасторальній поетиці у флейтових творах європейських та китайських композиторів ХХ–ХХІ ст.; сформулювати зміну семантичних амплуа флейти в музиці ХХ-ХХІ ст.; проаналізувати твори композиторів Китаю для флейти у різних стильових контекстах; скласти систему жанрів та стилів творів для флейти (та за участі флейти) сучасних композиторів Піднебесної.

Такий широкий спектр окреслених завдань дає можливість в повній мірі досягти поставленої мети, що успішно демонструє Ван Юцзе.

У першому розділі дисертаційного дослідження «Флейта в композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ століть» автор традиційно здійснює аналіз теоретичної бази роботи, а також представляє характеристику флейтової спадщини європейських композиторів. Зауважимо, що запропонована дисертантом дефініція «флейтологія» надзвичайно рідко зустрічається у сучасній спеціальній літературі. Розкриваючи її сутність (підрозділ 1.1), Ван Юцзе зазначає, що «*флейтологію можна уявити собі як систему досліджень* за наступними напрямками: історія, теорія гри на флейті, методичні праці і школи, інтерпретологія, яка більш вцілена до вивчення проблем виконавства» (с. 28). Таке лаконічне визначення нового терміну хоча і дає загальне розуміння його змістового наповнення, однак не відображає всі аспекти флейтового мистецтва і зокрема, музики для означеного інструменту, а саме їй безпосередньо присвячена дисертація Ван Юцзе. Також не розкрито *наскільки* інтерпретологія входить в *систему досліджень флейтології* і в якому співвідношенні вони знаходяться.

Серед фундаментальних наукових розвідок *флейтології* автор вказує монографії, навчальні посібники і окремі публікації В. Апатського і В. Громченка, котрі, однак, присвячені історії, теорії і практиці виконавства на різних духових інструментах, а не конкретно флейті, як це б мало виглядати, виходячи із термінологічного визначення дисертантом поняття флейтології. В цьому сенсі безсумнівним є включення в джерельну базу дослідження фундаментальної монографії А. Пауела (А. Powell), котра дійсно залишається на сьогоднішній день одним із найбільш авторитетних досліджень з історії західного флейтового мистецтва.

До розгорнутого аналізу публікацій з теми дисертаційного дослідження Ван Юцзе включає достатньо об'ємний список робіт українських, китайських, американських і західноєвропейських науковців, окремо виділяючи флейтові посібники таких відомих флейтистів як Х.П. Шмітц, Р. Дік та інших авторів. Значне місце у дисертації пошукувач приділяє представникам французької флейтової школи, зокрема, її патріарху Ж.П. Таффанелю, яким було закладено фундамент сучасної технології гри на інструменті, і його учням Ф. Гоберу та М. Моїзу. Саме останній став активним пропагандистом «вокальної технології» гри на інструменті, котру успадкував від свого вчителя і згодом значно вдосконалив її, створивши ґрунтовні методичні засади для формування «міжнародної флейтової школи» (International Flute School).

Не менш значне місце у дисертації Ван Юцзе займає характеристика і аналіз досліджень китайських учених, котрі отримали освіту в Україні. Серед них виділяється робота Лі Ян, якому належать розробка концепції «китайського флейтового програмного інструменталізму» і котрий у своїй періодизації історії

розвитку флейтового мистецтва Китаю виділяє першу чверть ХХІ як «добу флейтового універсалізму». Саме в цей час композиторська спільнота Піднебесної проявляє все більшу активність у залученні «китайської флейти» до своїх творчих проєктів завдяки суттєвому зростанню технічної майстерності виконавців на шляху опанування всього спектру художньо-виразових ресурсів інструмента.

Іншим дослідженням, в якому розглядаються твори сучасних китайських композиторів для традиційної дізи, Ван Юцзе вказує дисертацію Лю Сяосі, в котрій основна увага сконцентрована на жанрі дуетів традиційних духових інструментів з фортепіано, в якому, як підкреслює авторка, пріоритет залишається за поперечною флейтою.

Зазначимо, що вказані дисертації, в котрих у різних аспектах достатньо детально розглядається флейтове мистецтво Піднебесної, були захищені в Україні впродовж 2023-2024 рр. що свідчить про посилення інтересу до флейтового мистецтва Китаю і намаганні різнобічного розкриття історії, теорії і практики виконавства на інструменті.

У підрозділі 1.2. «Відображення композиторських пошуків у флейтовому репертуарі ХХ сторіччя» пошукувач зосереджує свою увагу на різножанрових опусах, створених як відомими, так і малознаними композиторами різних поколінь минулого століття. Намагання охопити надзвичайно масштабний і різноманітний репертуар флейти ХХ ст., а також розкрити всі напрямки творчих пошуків композиторів означеного періоду в обмежених рамках одного підрозділу дисертації, – вкрай складне завдання. Саме цим можна пояснити певну еклектичність, яка простежується у висвітленні звукового образу флейти в художньому репертуарі для інструмента.

У характеристиці флейтових опусів Зігфріда Карг-Елерта допущені окремі неточності, зокрема, *Соната ор. 121 для флейти і фортепіано, яка була написана у 1918, а не в 1919 р., вказана як Соната fis-moll для флейти соло (Appassionata) ор. 140.* Також важко погодитись із дисертантом, що «до появи цього твору (Appassionata, 1917)», тобто, з 1900 по 1917 роки, «в жанрі сонати відомо лише два твори – Сонати для флейти та фортепіано ор. 36 (1900) Габрієля П'єрне та Чарльза Кохліна (1913). Зазначимо, що навіть при поверхневому аналізі флейтового репертуару вказаного періоду (1900-1917 рр.) можна виявити сонати Ф. Гобера (1904), Ж. Муке (1904), Мел Боніс (1904), Р. Росслера (1907), а при більш детальному розгляді цей список може бути значно розширено.

Здійснюючи аналіз Аппасіонати З. Карг-Елерта пошукувач приходить до правомірного висновку, що в плані форми у сонаті продовжені романтичні традиції із поєднанням сонатності та циклічності, а у трактуванні флейти композитор слідує традиціям ХХ століття і представляє інструмент, поєднуючи

його ліричний та віртуозний характер. Саме завдяки самобутності музичного мислення, свіжості та своєрідності мелодики, гармонії і ритміки соната сьогодні користується особливою популярністю серед виконавців і часто звучить на концертній естраді.

У розгляді флейтових опусів композиторів другої половини ХХ ст. Ван Юцзе концентрується на менш популярних серед виконавців творах – Сонатині Б. Гібаліна для флейти і фортепіано та «Акварелях» Г. Седельнікова, в котрих, за словами автора, спостерігається «сталій прояв існуючих традицій, реалізація майже «канонічного» темброобразу флейти».

Як зразок зміни флейтового амплуа, що притаманно другій половині ХХ ст., показано цикл С. Павленка «Портрети», в якому із шести частин циклу три присвячені представникам нововіденської школи А. Бергу, А. Шенбергу і А. Веберну. Дисертант акцентує увагу на намаганні композитора поєднати академічну та авангардну стилістику, наслідком чого стає розширення техніко-виражальної палітри інструмента.

Експериментальний звукообраз флейти, який поєднується з театралізацією, синестетичними впливами та різними технологічними новаціями, підкреслює дисертант, найбільш рельєфно проявляється у творах Бруно Мадерни, Дж. Кейджа, Т. Такеміцу, Л. Беріо, Р. Діка, Д. Мартіно, Е. Картера, Х. Холігера, Б. Фернейхоу та ін. Серед широкого переліку імен українських композиторів, включених у даний список (В. Бібик, О. Щетинський, В. Пацера, К. Цепколенко, В. Губаренко, В. Рунчак, С. Пілютиков), дещо дискусійним виглядає згадування Віталія Губаренка, флейтові твори котрого не містять новітніх виконавських прийомів гри.

Особливе місце посеред композиторів-експериментаторів Ван Юцзе відводить одному із творців спектральної музики Трістану Мюраю і його опусу «Unanswered Questions» для флейти соло, який насичений різноманітними видами нетрадиційної техніки гри на інструменті (відомої ще як «розширена», *extended technique*). Використовуючи масштабний арсенал новітніх прийомів, Мюррей, як стверджує пошукувач, «представляє флейту не просто як мелодійний інструмент, а як складне джерело звуку, здатне відтворювати широкий спектр кольорів і текстур».

Зазначимо, що в сучасній теорії і практиці гри на флейті ще продовжується процес формування термінологічного апарату щодо визначень нетрадиційних виконавських прийомів, тому досить часто можна зустріти окремі неточності в їх ідентифікації. Не вдалося уникнути їх і Ван Юцзе, котрий *tongue ram*, відомий ще як *tongue stop*, перекладає як «забита мова». Сутність цього виконавського прийому полягає у формуванні на флейті шумових звуків, котрі раптово припиняються блокуванням язиком губної щілини і видихуваного струменя

повітря. В українському перекладі найбільш близьким за смислом може бути вираз «*стоп язик*», або «*язик-блок*».

Також неточним є вираз «*Патерни* дихання можна розділити на такі *методи* як діафрагмальне дихання, дихання животом, торакоабдомінальне дихання ...» (с. 80). Тут у поняття «*методи* дихання» одночасно включені і типи дихання (діафрагмальне, торакоабдомінальне), і техніка дихання (дихання животом). Зазначимо, що у класифікації типів виконавського дихання не існує поняття «дихання животом», так як органами дихання є легені, а не живіт. Даний вираз інколи використовується виконавцями на духових інструментах як професійна сленгова лексема, однак у наукових дослідженнях необхідно дотримуватись більш точної термінології.

Домінантою дослідження Ван Юцзе можна вважати другий розділ дисертації, присвячений жанрово-стильовим аспектам флейтової спадщини китайських композиторів. Основне завдання, яке ставить перед собою пошукувач, полягає у виявленні «жанрово-стильової системи флейтової музики Китаю, яка враховує досвід західноєвропейської та американської музики, але залишається на власних засадах».

Намагаючись охопити весь спектр жанрів сольної і камерно-інструментальної флейтової музики, Ван Юцзе доповнює їх розгляд використанням флейти у симфонічно-оркестрових творах китайських композиторів ХХ-ХХІ ст. У представленому достатньо масштабному різножанровому флейтовому репертуарі як основний жанр флейтової музики китайських композиторів ХХ-ХХІ ст. пошукувач виділяє мініатюру. У цьому жанрі твори для флейти соло посіли досить скромне місце, на відміну від значно більшої за кількістю створених опусів флейтово-фортепіанної мініатюри, котра переважає у творчості композиторів Піднебесної. Не меш чисельним у репертуарі сучасного флейтиста Китаю також є перекладення для флейти творів малих форм, написаних для інших інструментів.

Розглядаючи композиційно-драматургічні особливості китайського програмного концерту для соліста з оркестром, Ван Юцзе представляє два цікаві опуси: «Сум у пустельних горах» Го Веньцзін для флейти джуді з оркестром китайських традиційних інструментів і концерт Чен І «Золота флейта» для академічної західної моделі інструмента із симфонічним оркестром. Здійснюючи загальний аналіз концерту Го Веньцзіня дисертант особливо виділяє темброво-кolorистичну сторону звучання, яка ґрунтується на виражальних засобах китайського музичного фольклору та традиційної національної опери, якими повинен досконало володіти виконавець на бамбуковій флейті. Го Веньцзін наповнює темброву тканину свого концерту не тільки природними звуковими ефектами, але й надзвичайно складними технічними прийомами. Особливе

враження викликає інтерпретація твору у виконанні визначної китайської мисткині на дізі Тан Цзюньцяо у супроводі Шанхайського симфонічного оркестру, котра демонструє неймовірну техніку гри на інструменті і бездоганне володіння широким арсеналом *extended technique*.

У жанрі флейтової сонати Ван Юцзе виділяє дві сонати для флейти і фортепіано (ор. 3, 6) композитора-самоука Цзін Та, більш відомого як флейтист-виконавець та педагог. У першій сонаті (ор. 3) композитором використовуються «елементи стилістики, укорінені у західноєвропейській та американській музиці», що, очевидно, пов'язане з його навчанням в Мічиганському університеті. Включення джазових та латиноамериканських мотивів і використання привабливих поп-мелодій вплинули на неабияку популярність першої сонати серед виконавців та слухачів, котра достатньо часто звучить на концертній естраді.

Ансамблева музика для флейти китайських композиторів представлена в дисертації у різних інструментальних складах і охоплює великий репертуар. Пошукувач достатньо детально аналізує *Bamboo-flute Tune* Бао Юнкая для ансамблю флейт (п'ятеро, двох флейт С, альтової, басової), контрабаса та арфи. У своїх виконавських коментарях Ван Юцзе вказує, що «звук *riccolo* дуже схожий на *Zhu di*, що треба враховувати при виконанні» (с. 152), також на с. 166 підкреслюється особлива популярність джуді, «для якої написані твори китайських композиторів, вона звучить з оркестром народних інструментів, симфонічним оркестром». Однак, відомо, що найбільш популярним інструментом серед китайських традиційних поперечних флейт вважається бамбукова дізі з її різновидами, котрі детально розглядає у своїй статті Цзи Яньї (*Традиционная китайская бамбуковая флейта...*), не згадуючи про *Zhu di*. Тому в даному випадку необхідні більш повні пояснення щодо конструкції останньої, відмінностей у технології гри на ній та її виражальних можливостей.

Серед важливих досягнень дисертанта можна вважати визначення *китайського флейтового стилю* «як системи вищого порядку, яка в межах інструменталізму реалізує концепцію національної ментальності, увиразнену у жанровій стилістиці та виконанні». Реалізація китайського флейтового стилю Ван Юцзе *мислиться як усвідомлена композиторська ідіоетнічна стратегія*.

Висновки в кінці дисертації носять достатньо вичерпний і переконливий характер. Автор у стислому вигляді подає результати своїх наукових пошуків.

Все вище викладене дає підстави вважати тематику дисертації Ван Юцзе актуальною, а дослідження таким, що відзначається новизною отриманих результатів та глибиною проникнення в обрану тему. Слід відмітити також перспективи використання матеріалів дисертації в подальших науково-теоретичних дослідженнях, у виконавській та педагогічній практиці.

Зміст анотацій, апробації та публікації віддзеркалюють основні положення дисертації.

Серед зауважень, які виникли в процесі ознайомлення і аналізу дисертаційного дослідження, виділимо наступні:

1. текст дисертації не позбавлений прикрих описок і окремих неточностей, тому більш ретельне його редагування дозволило б їх уникнути;
2. у змісті дисертації (с. 16) помилково дублюються номери підрозділів 1.1. та 1.2;
3. іноді один і той же виконавський прийом вказується під різними назвами; «наприклад, тріпотіння язика, фрулато...» (с. 50), внаслідок чого він сприймається як два різних;
4. до списку флейтистів початку ХХ ст. включені музиканти, які проживали у ХІХ ст. – Річард Карт (1808–1891), Джуліо Бріччіальді (1818–1881), Ференц Доплер (1821–1883) (с. 73);

Висловлені зауваження не впливають на значимість наукового дослідження і висновків дисертанта.

На закінчення вважаю за необхідне задати пошукувачу запитання, відповідь на які допоможе уточнити окремі деталі технології виконавського дихання, яке використовують китайські флейтисти:

1. Поясніть, будь ласка, сутність механізму опори виконавського дихання під час гри на флейті і, при можливості, продемонструйте її практично;
2. Уточніть, будь ласка, схему вдиху під час використання торакоабдомінального дихання.

В цілому дисертація Ван Юцзе «Флейта у творчості китайських композиторів ХХ-початку ХХІ сторіч: жанрово-стильова парадигма» становить безперечну наукову цінність, в повній мірі відповідає вимогам МОН України, а її автор заслуговує присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво».

Доктор мистецтвознавства, професор  
кафедр дерев'яних духових інструментів і  
теорії та історії музичного виконавства  
Національної музичної академії  
імені П.І. Чайковського

В.П. Качмарчик