

**Відгук опонента Сюті Богдана Омеляновича**  
про дисертацію Сун Хан  
**«СИМВОЛИ ПРИРОДИ В КИТАЙСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ**  
**XX – XXI СТОРІЧЧЯ»,**

що подана на здобуття ступеня доктора філософії  
в галузі знань 02 – Культура і мистецтво  
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво  
до разової спеціалізованої вченої ради  
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

Камерно-вокальна творчість китайських композиторів стає нині дедалі популярнішою. Символіка різноманітних природних явищ і об'єктів та її тлумачення – такі характерні для камерно-вокальної музики – у європейській і китайській культурних традиціях є суттєво відмінними, як і їх трактування у музично-поетичних рефлексіях. Такі реалії роблять обґрунтування засад інтерпретації найпоказовіших тематичних сфер і образів у солоспівах китайських авторів останнього століття не просто доцільним, а й необхідним.

Дисертація Сун Хан присвячена виявленню специфіки поєднання традиційних національних засобів музичної виразності і характерних для музичної творчості європейських авторів мовно-стильових елементів на матеріалі вокальної творчості китайських композиторів. У центрі дослідження – з'ясування символічних образів природи, інтерпретація яких щільно залежить від світоглядних філософських позицій китайських митців. Авторка обґрунтовує такий підхід важливістю для світогляду китайців саме філософсько-символічного тлумачення образів, стихій і явищ природи. Адже йдеться про «центральне місце, яке обрані природні стихії, явища і елементи живої природи займають у філософсько-естетичному світогляді китайського народу», а також про «символізацію упродовж тисячоліть у формі алегорій і ритуалів образів і тем, які були започатковані і розвивалися у сфері філософської і пейзажної лірики» [с. 3].

Крім того, обширність і різноманітність тем і образів природи в аналізованих творах визначає необхідність глибинно-культурологічного, символічного їх тлумачення у процесі компаративного вивчення.

Важливість осягнення специфіки художньо-філософської символіки музично-поетичних образів природи у китайській літературі і – ширше – філософській прозі конфуціанства й даосизму та похідних філософських шкіл полягає ще й у тому, що природа для китайців – це невід’ємна частина їх життя. І такі символічні дискурси – аж до сьогодення – слугують вагомою причиною здійснити компаративне культурологічно-музикознавче дослідження, адже «незважаючи на модерність мислення, засвоєння всього арсеналу європейської композиторської техніки, у творах китайських митців майже завжди присутня та медитативна самозаглибленість, яка репрезентує інше відчуття простору і часу, відмінне від лінійної європейської спрямованості. Вони завжди залишаються представниками культури свого народу» [с. 3; також 21].

Мета рецензованої дисертаційної праці – вивчення «національної специфіки втілення образів природи в китайській камерно-вокальній музиці XX – XXI ст.» [с. 4], предмет – зразки «китайської камерно-вокальної творчості XX – XXI ст., пов’язані з образами природи» [с. 4]. Серед головних завдань дисертантка визначила такі: розглянути міфологічні образи та філософсько-естетичні положення китайської культури, присвячені трактуванню сил і явищ природи; окреслити образні сфери, пов’язані з відображенням сил і реалій природи, у різних видах китайського мистецтва в історичній еволюції; виокремити символіку пір року як одну з найоб’ємніших символічних сфер китайської культурної традиції; розкрити інтерпретацію образів, пов’язаних з порами року в камерно-вокальній творчості китайських композиторів; представити філософсько-метафоричну сутність згаданих образів у китайському естетичному світогляді; визначити особливості втілення образів природи у вокальних творах китайських композиторів.

Цінність дисертації умотивовує те, що у ній вперше здійснено комплексний аналіз змістовно-образної сфери групи сил і явищ природи у камерно-вокальній музиці китайських композиторів та впроваджено в науковий обіг новий джерельний матеріал; подано теоретичне обґрунтування

способів прочитання й інтерпретації образів природи в китайській пісні; співвіднесено особливості трактування образів природи у камерно-вокальних творах європейських і китайських авторів.

Для аналізу та розгляду було обрано твори значної групи китайських композиторів ХХ – першої чверті ХХІ ст. Як методологічну основу здобувачка використала праці широкого тематичного спектру – від Конфуція та Лао Цзи до Чень Гуїна, Фен Юланя, М. Еліаде. К. Мурашевича, О. Самойленко, М. Томпсона, Я. Шекери та ін. Вони висвітлюють різноманітні питання, дотичні до проблематики дисертації. Зокрема це філософсько-естетичні підходи, присвячені силам і явищам природи, літературознавчі дискурси аналізу культурологічних та поетичних першоджерел на зазначену проблематику, що знайшла віддзеркалення у камерно-вокальній творчості китайських композиторів. Помітний сегмент залученої наукової літератури виправдано стосується питань естетики китайської музичної творчості, філософських та міфологічних засад національної музичної традиції, камерно-вокальної музики Китаю, народно-пісенних жанрів, специфіки китайської вокальної музики у зіставленні з європейськими зразками.

Важливий критерій оцінювання дисертації Сун Хан, як і кожної концепційно цілісної й виваженої наукової праці, – її теоретико-методологічна база, продуманість методів, переконливість авторської деривації теоретичних ідей попередників. Визнаючи наявність цих характеристик у рецензованому дослідженні, окремо відзначимо вартісність спостережень і міркувань дисертантки щодо актуальної сутності інтерпретаційних моделей китайських камерно-вокальних творів, впровадження в науковий обіг великої групи пісень китайських композиторів та розширення теоретичних обґрунтувань відображення в китайській мистецькій пісні образів природи.

Слід наголосити на практичному значенні результатів дослідження Сун Хан. Вони можуть бути імпліковані до читання різноманітних спеціальних курсів історії світової музики у закладах передвищої фахової та вищої освіти

в Україні, а також у навчальних курсах музично-педагогічних факультетів університетів Китаю.

Робота належно апробована, її основні результати викладено у 3 статтях, надрукованих у фахових виданнях, та 3 публікаціях у збірках матеріалів і тез міжнародних науково-практичних конференцій.

Дисертація складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (224 позиції) та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 241 сторінку, з них основного тексту 211 сторінок.

Перший розділ дисертації присвячений осмисленню «Філософсько-етичних засад відображення світу природи в китайській традиції». Увага дисертантки зосереджена на розкритті місця природи у давній китайській філософії та міфології. Важливо, що Сун Хан, досліджуючи місце образів і символів природи у китайських філософських концепціях (які часто стають і концепціями релігії східної традиції), акцентує увагу на двох характерних для китайської цивілізації рисах: еkleктичності космогонічної і похідної символіки у всіх цих системах, а також відсутності лінійності у сприйнятті універсалії часу, яке знаходиться на нижчому рівні порівняно з морально-етичними та мистецькими універсаліями кожної системи. Таким чином, більшість міфологічних та філософських символів у цих вченнях стають позачасовими метафізичними константами. «Можна стверджувати, – зазначає здобувачка, – що усвідомлення себе частинкою природного оточення – без прагнення видозмінювати природу і панувати над нею, схиляючись перед нею, належить до ментального коду китайської нації» [с. 32].

Дисертантка детально проаналізувала розвиток форм музикування, також місце музичних інструментів у ритуалах і обрядах, їх роль у філософських концепціях як носіїв позачасової художньої символіки. У контексті міфології з'ясовано символіку барв, музики, чисел, кількості ступенів ладу люй-люй чи струн на цитроподібній цінг та типові символічні змісти, якими супроводжуються шляхи осмислення універсальної парадигми Природа – Суспільство – Людина.

У дисертації слушно акцентовано на важливості представлення символіки, пов'язаної з космогонічними образами і темами, а також з образами Природи, які завжди організуються в розбудовану систему символічних значень і алегорій. У цьому контексті відзначено важливість для музичного мистецтва жанрів, що оперують і співом, і словом, які виробили взаємопроникний і місткий інтонаційний компендіум в усталеній системі музично-виразових засобів. Символіка звуконаслідування та звукових аналогій, утілення символів природи засобами поезії і музики, яка була відома ще з часів конфуціанства, в доробку сучасних композиторів здебільшого спирається на філософські постулати давніх мислителів, розвинуті й осучаснені на нових етапах. Саме тому часто помітними є складні процеси переосмислення світоглядних цінностей китайської культури під впливом зближення з європейською культурою, особливо ж у зв'язку з максимальним розширенням інформаційно-музичного поля та взаємних мистецьких контактів. Усе, що побачить око поета чи живописця, почує вухо виконавця на інструментах чи співака, може отримати символічне тлумачення і зайняти належне місце у складному орнаменті тексту, малюнку, звуків. Переважна більшість таких знаків подається у вигляді цитат, алюзій, метафор, символів.

Погоджуємося з твердженням авторки про те, що структура й манера виконання традиційної китайської співаної поезії у цьому аспекті особливо важливі, бо залишаються актуальними і в сучасній камерно-вокальній творчості, хоча із середини ХХ століття часто інтегруються із принципами письма європейської *Kunstlied*. У такому контексті проаналізовано особливості звукової реалізації та співності показових зразків китайської поезії від давніх часів і до сучасності. Доречно заторкнuto також взаємозалежність інтерпретації образів та символів природи в китайському живописі та їх вплив на інтерпретацію довкілля в музичних образах.

Проблема «Символіка пір року у китайській вокальній музиці» науково представлена в другому розділі дисертації. Увесь подальший виклад присвячений власне музичній аналітиці, яка ілюструє теоретичні положення

першого розділу. Тут акцентовано домінуючу тенденцію пейзажного переломлення символіки пір року в китайській традиційній поезії, а звідти – й у камерно-вокальній творчості. Найчастіше спостерігаємо осмислення знаків-символів весняного чи осіннього пейзажів.

У роботі переконливо засвідчено, що символіка весни в аналізованих творах пов'язана переважно з уособленням пробудження сил, юнацьким запалом, зростанням та розквітом. Вирізнено два характерні авторські підходи до втілення таких тем: або переважання звукообразних ефектів, або передавання ліричних емоцій. В обох випадках дуже частотним є апелювання до давніх обрядів і ритуалів. Тому, скажімо, тільки розуміння сутності давнього обряду Цінмін – дня прогулянки по молодій траві (чи дня душ) може наштовхнути слухача на сумні ліричні нотки спогадів про померлих... І саме таке художнє сприйняття необхідне слухачеві сучасних камерно-вокальних творів китайських авторів, які апелюють до усталених цінностей.

Власне такі особливості художнього осмислення символіки «весняних» образів, виявляє в аналітичних дискурсах розділу Сун Хан. Це розгляди солоспівів «У зеленій долині» (2002) Лю Цона, «Ранок у лісі» (1996) Сюйя Пейдона, «Запитайте солов'я» (1954) Хуана Юй Ді, «Думки про весну» (1932) Їнь Шаннена, «Настає весна» (1979) Чень Йона. У аналітиці, представленій дисертанткою щодо цих творів, в об'ємних деталізованих етюдах значну увагу присвячено характеристиці гармонічної мови та фактурних засобів. Фактично це ті чинники, узгодження яких із відповідниками у музиці європейських композиторів створює найсприятливіші умови для творчих запозичень і стильових адаптацій запозиченого.

Інші аспекти, представлені в рамках цього розділу, – аналіз творів із використанням символіки літньо-осінніх барв і образів та образно-емоційні інтерпретації зимового пейзажу. Зауважу, що здійснений аналіз є пізнавальним, постульовані дисертанткою твердження й висновки заслуговують на схвалення.

Показовими ілюстраціями щодо описуваних тенденцій у дисертації тенденцій стали використані у камерно-вокальних композиціях «Бийте в барабан Чангу» (2001) Цін Фен Хао, «Пісня про ліс» (1920) Сканделя Сайпа, «Ранок у Мьяолінг» (1974) Байя Ченженя, «Пастораль на луках» (1998) Вана Хешена, «Місячна квітка» (народна), «Сніг» (1936) Шена Мао і Тана Ке на мелодію Чін Юань Чуна. Ознайомившись із спостереженнями та узагальненнями дисертантки, робимо висновок про помітне переважання імплікованих китайськими композиторами у власну творчість вдалих жанрово-стильових запозичень із європейських камерно-вокальних жанрів солоспіву і гімну (у тексті – термін «славень»).

Наприкінці авторка констатує, що сучасні китайські митці часто при «втіленні образів пір року .. орієнтуються на різні прототипи і моделі фольклорного походження та ширше – музично-поетичної традиції різних епох, гнучко поєднуючи їх з сучасними уявленнями, естетичними віяннями, соціальними потребами» [с. 142-143].

У третьому розділі здобувачка розкриває алегорії вибраних символів природи. Для виявлення показових підходів у камерно-вокальній творчості китайських авторів обрано художні образи, пов'язані з символікою води і гір. Так, алегорію і символ води потрактовано як один із визначальних елементів світобудови і символ безперервності плину часу, життя і людської долі (цікаво співставити це положення зі схожим трактуванням цього символу в українському фольклорі). Символіку образів водної стихії висвітлено в аналізі композицій “Річка Тарим” (1964) Кри Му, “Прекрасна оливкова гребля” (1979) Ван Цзуцзе і Чжан Чжоя, “Весняний дощ у Сішуанбаньні” (2003) Чень Йона, “Пісня про Усурійський човен” або “Усурійська баркарола” (1962) Ван Юньцая, «Пісні рибалки» (1934) Жень Гуана та «Жовта журавельна башта» (1996) Лю Джун Цяна.

Докладно схарактеризовано також архетип гір і вершин. Він фактично упродовж тисячоліть символізує вищі досягнення людини. На особливе відзначення заслуговує, на нашу думку, символіка групи так званих гірських

пісень у китайській музиці. У цьому контексті розглянуті солоспіви «Дев'ять миль гір, десять миль ярів» (1959) Люй Юаня, «У горах» (1931) Чень Тянхе, «Білі хмари неначе хадак» (1987) Вей Вея, «Приходьте до Шамбали, щоби спостерігати за сонцем» (2000) Джоу Гоціна, «Рідне місто за хмарами» (1938) Ліна Шенсі, «Нова пісня гір, де вирощують чай» (1956) Те Шаня та «Памір – яке прекрасне моє рідне місто...» (1979) Чжена Цюфена.

У завершальній частині третього розділу розкрито втілену музичними засобами виразності символіку квітів. Сун Хан аргументовано доводить, що попри позірну схожість трактування у європейській і китайській культурах, китайська символіка квітів заснована на глибокій, формованій тисячоліттями системі прецедентних значень, якої чітко дотримуються китайські музиканти і в XX – XXI століттях. Порівнявши наведені аналізи обробки народної пісні «Жасмин», здійсненої Хі Фаном майже століття тому (у різних інтерпретаціях) із аналізами солоспіву «Епіфілум» (1957) Джи Тона, солоспіву «Квітуча гілка сливи» (2000) Сюй Пейдон та солоспіву «Квітка алое» (2004) Їнь Ціня, пересвідчуємося в слушності цього твердження.

Наприкінці варто відзначити майстерність здійсненого в дисертації аналізу творів китайських композиторів. Він засвідчує тонке відчуття форми творів, тлумачення тонально-гармонічних змін і фонічних зворотів, розшифрування звукозображальних ефектів та глибокі характеристики темпорально-спатіальних аспектів фактури. Їх доречно доповнюють вдало дібрані зразки традиційної поезії та філософські сентенції. Такий новаторський підхід до побудови аналітичного дискурсу дав змогу Сун Хан не просто досягнути поставленої мети, виконавши усі поставлені завдання, а й сформувати своєрідний компендіум значень творів на визначену тему, який можна продуктивно використовувати і в виконавсько-педагогічній практиці.

На завершення висловимо кілька міркувань щодо коректності вихідних для аналітичних етюдів формулювань. Наприклад: «Компаративний аналіз знаків-символів природи у солоспівах різної цивілізаційної традиції спирається на такі об'єктивні параметри, як звуконаслідування і



звукозображення ...» [с. 22]. На наш погляд, такі параметри некоректно вважати об'єктивними з огляду на суб'єктивно-творчу природу їх інтериоризації. Деякі твердження цитованих праць (зокрема колег-докторантів Сун Хан з Китаю) сприймаються не як переконливі аргументи, а радше як особисті враження. Зокрема, процитована на с.93 теза дисертації доктора філософії Чжен Цзе зумовлена цілком об'єктивним чинником майже цілковитої відсутності в Китаї низьких голосів насичених тембрів, особливо ж чоловічих.

Авторці не варто також послуговуватися калькованими, а тому неоковирними, не властивими українській науковій (у тому числі філософській метамові) словосполуками «чоловічий першопочаток» та «жіночий першопочаток» [с. 46], також – «абсолютний початок світу» [с. 82]. Стрункості наукового викладу також шкодить надмірне захоплення епітетними словосполуками, що подекуди створює враження публіцистичної нарації. Пор.: «Драматургійне розгортання .. можна окреслити як безупинне крещендуюче наростання» [с. 92] і под.

Також при ознайомленні з текстом дисертації постали кілька дискусійних питань, осмислення яких лише виструнчить розуміння авторської концепції:

1. Низку жанрових дефініцій китайської вокальної музики авторка використовує як синоніми: *пісні – мистецькі пісні – художні пісні – солоспіви – вокальна музика – камерно-вокальна творчість – пісенний доробок китайських композиторів*. Яка з цих номінацій є базовим (чи базовими) жанровим термінопоняттям? Яке його визначення?
2. Чи спостережено в камерно-вокальних композиціях китайських авторів, які розвивають символіку осені, образ символічного тигра Бай-ху – Хранителя Заходу?
3. Як Ви поціновуєте перспективи розвитку і поширення висловлених Вами у дисертації ідей та інтерпретаційних порад на тлумачення

символіки і підходів до її інтерпретації у творах китайських композиторів інших жанрів?

Загалом після ознайомлення з текстом дисертації Сун Хан «Символи природи в китайській вокальній музиці XX – XXI сторіччя», підсумовуючи викладені вище схвальні враження і дискусійні міркування, констатуємо: актуальність вирішуваної наукової проблеми символів природи у китайській вокальній музиці XX – XXI сторіччя, системність її опрацювання, новизна, теоретико-практичне значення, достовірність висновків слугують переконливими підставами для визнання праці такою, що відповідає чинним вимогам п. п. 6, 7, 8, 11 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженому Постановою Кабінету Міністрів України від 14 січня 2022 року №44, підготовлена відповідно до напрямків перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (тема № 5 «Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика»). За виконання цієї праці Сун Хан цілковито заслуговує на присудження пошукуваного наукового ступеня в галузі знань 02 – Культура і мистецтво, за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри теорії музики  
НМАУ ім. П. І. Чайковського

Б. О. Сюта