ВІДГУК
офіційного опонента на дисертацію Жіа Жунхан
«Сюїтність, як принцип творення художньої цілісності, в українській та китайській фортепіанній музиці ХХ століття»,
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Проблематика художньої цілісності належить до складної й невичерпної за обсягом та глибиною сфери мистецтвознавчих досліджень. У музиці вона стосується як осмислення явищ акустичного порядку — інтонаційних, ладогармонічних, композиційних, так і — різноманітних аспектів естетичного — образності, сприйняття, комунікації, інтерпретації тощо. Звертання до такого роду дисертаційної теми потребує наявності не лише випрацюваних навичок музикознавчого аналізу, компаративістики, але й володіння значно ширшим культурно-історичним та жанрово-стильовим контекстом, умінням помітити нестандартне в типовому, нетривіальне в звичайному, спільне у відмінному тощо. Ще більш складною проблематика художньої цілісності бачиться в тому випадку, коли матеріалом дослідження постають артефакти, належні не просто до відмінних культур, але власне — до цілком протилежних культурних парадигм, як, наприклад, Схід — Захід, адже в цьому випадку осмислення явища художньої цілісності ускладнюється необхідністю врахування різних національних традицій та світоглядних позицій, сформованих тисячоліттями. Виходячи зі сказаного, тема дисертації Жіа Жунхан «Сюїтність, як принцип творення художньої цілісності, в українській та китайській фортепіанній музиці ХХ століття» бачиться серйозною, глибокою, складною, такою, що потребує неабиякого досвіду, навичок, сміливості, наукової інтуїції та здатності працювати в умовах різної дослідницької оптики — вмінні бачити й пояснювати в контексті цілого мікродеталі інтонаційного процесу, з іншого боку — осягати зазначені явища панорамно, з погляду цілих історичних періодів та культурних епох. **Актуальність та новизна** українсько-китайської дисертаційної теми в умовах глобалізованого світу, що перебуває на стадії активної політичної, економічної, суспільної трансфомації, також **не викликають зауважень.**

Дисертація Жіа Жунхан складається з трьох розділів. Її **структура** збалансована, виклад матеріалу та хід дослідження — логічний. Перший розділ — теоретичний, присвячений різним аспектам проблематики сюїти та сюїтності в музиці — філософським, музикознавчим, історичним, психологічним. Другий і третій — аналітичні, присвячені специфіці втілення жанру сюїти та принципу сюїтності в українській та китайській музиці XIX-XX століть.

У підрозділі 1.1. «Категорія цілісності у філософії та музикознавстві: постановка проблеми» дисертантка зазначає, що «цілісність» передбачає першопочаткову єдність, відправну точку творення, яка породжує смисли (с. 25), при цьому вона зауважує тяжіння композиційних елементів

композиції один до одного, їхній зв’язок, який забезпечує внутрішню єдність (с. 25). Крім того, Жіа Жунхан спирається на твердження Р. Інгардена щодо асоціативності та еквівалентності як засобів поєднання частин музичної композиції в єдине ціле (с. 31), залучає досвід Т. Адорно, В. Москаленка, Б. Сюти та інших з метою осягнення всіх аспектів категорії художньої цілісності, таким чином об’єднуючи обидва **підходи до розуміння феномену цілісності** — західний (раціональний) та східний (інтуїтивний) (с. 27).

Понятійно-категоріальний апарат дисертації Жіа Жунхан не є складним термінологічно, проте він — непростий в сутнісному відношенні. До честі дослідниці варто зазначити, що окрім згаданого вище поняття художньої цілісності як центрального в її дослідженні, вона докладно пояснює супутні йому поняття такі як композиція, драматургія, художній образ тощо, що свідчить на користь розуміння нею як специфіки дисертаційного жанру, так і коректності роботи з науковим тезаурусом (сс. 33-35).

Важливе місце в першому розділі дисертації відведено підрозділу 1.3. «Генеза й трансформація сюїтності в європейській клавірній музиці XVII – початку XX ст.», в якому дисертантка різними способами прагне окреслити дуже цікаве, але й водночас досить хитке й неоднорідне в плані прагматики явище сюїтності. Відштовхуючись від протилежного, вона пояснює специфіку цілісності сюїтного або ж квазісюїтного циклу у його порівнянні з сонатно-симфонічним. Зокрема, за словами Жіа Жунхан, «якщо сюїта **демонструє єдність у множинності**, будучи об’єднанням низки контрастних творів, то сонатно-симфонічний цикл навпаки – репрезентує множинність у єдності» (с. 42).

Жіа Жунхан асболютно справедливо й дуже докладно описує **процес походження сюїти** з танцювальної форми, що складалася з великої кількості періодів, побудованих на різних темах. Тобто йдеться про перенесення одного й того ж композиційного принципу монтажної контрастно-складової форми на вищий рівень композиційної організації твору. Так само докладно в цьому контексті авторка пише про малий гомофонний цикл, зокрема про практику поєднання танців по два: повільного та швидкого, яку можна простежити ще з доби середньовіччя (с. 44). Вона також наводить цікаві маловідомі факти з історії формування сюїтного жанру, що передують появі різновиду програмної сюїти XIX століття, зокрема, згадує клавесинну сюїту Франсуа Куперена «Аннали великих і поважних менестрелів» та «Музичний турецький Уленшпіґель» Даніеля Шпеєра (с. 46-47).

Зазначаючи, що сюїту прийнято визначати за різними параметрами, зокрема, за опорою на жанрову основу; за єдністю у багатоманітності; різнохарактерністю п’єс; за контрастом-взаємодоповненням; сюжетним чи географічним задумом тощо, Жіа Жунхан свідомо і дуже акуратно проводить через всю дисертацію **понятійну пару сюїта та сюїтність**, оперуючи ними як суміжними, але не тотожними поняттями. Адже, на думку дослідниці, поняття власне сюїтності є результатом дії принципу структурної організації

музичного матеріалу, основою якого є контраст чітко оформлених частин, об'єднаних певним способом (с. 47).

Більш ніж слушним є зауваження дослідниці про поступове визрівання моделей інструментальних жанрів в європейській музиці XVI-XVII століть та **тривалу нерозрізнюваність в цьому процесі сюїтних та ранньосонатних циклів**. Йдеться про тріо-сонату da camera та тріо-сонату da chiesa, що складалися з низки контрастних частин, в т.ч. нерідко танцювальних (сс. 48-49).

Еволюція, а за словами Жіа Жунхан, **трансформація сюїтного жанру** яскраво продемонстрована дослідницею на прикладі сюїтних циклів Р. Шумана, в яких композитор не лише відмовляється від традиційних старовинних танців, замінивши їх на ті, що побутували у німецькому середовищі в середині XIX ст., але також відмовляється від спільної тональної основи, натомість уводячи наскрізну інтонаційно-образну лінію розвитку тематичного матеріалу (с. 53). До сказаного можна лише додати, що змінюється також функція танцювальних частин: тоді як в бароковій сюїті вони виконували функцію тематичного рельєфу, то у романтичній, і зокрема, у сюїтах Р. Шумана вони починають виконувати функцію фону.

Зазначаючи національне розмаїття танцювального матеріалу сюїт XIX-XX століття та композиційну універсальність сюїтного циклу, зумовлену відсутністю у ній обмежень і чітких правил стосовно послідовності частин, їхньої варіативності, здатності втілювати та поєднувати різноманітні образні сфери (сс. 62-63) тощо, Жіа Жунхан вказує на суттєве **зростання інтересу до жанру сюїти композиторів кінця XIX — початку XX століття**. Як приклад вона наводить «Румунські народні танці» Б. Бартока (1915), «Сім іспанських народних пісень» для голосу й фортепіано М. де Фальї (1914), «Сюїту для гітари в бразильському національному стилі» Е. Вілли-Лобоса (1912), «Алжирську сюїту» для оркестру К. Сен-Санса (1880). До цього переліку можна було б додати, як мінімум, сюїту Д. Мійо «Скарамуш» для 2-х фортепіано, яка, хоча й була написана аж в 1937 році, але, мабуть, цілком випадково «випала» із зазначеного жанрового екскурсу.

Разом з тим, на с. 43 дисертації Жіа Жунхан стверджує: «цілісність у сюїті досягається завдяки наявності однієї спільної ідеї, контрасту та чергування, а не через тематичну єдність чи послідовне розгортання. Тому **підбірка різнохарактерних п'єс ще не є сюїтою** (виділ. — О.К.), якщо в ній відсутній спільний задум і підпорядкування певній художній ідеї. Адже при навіть відносній відокремленості частин вони повинні утворювати цілісність, де кожна п'єса вносить щось своє у загальну картину твору» (с. 43).

Тож, зважаючи на вищесказане, цілком закономірним бачиться **запитання**, до якої категорії творів можна віднести, наприклад, «Норвезькі танці» Е. Ґріґа ор. 35 та ор. 72, «Угорські танці» Й. Брамса, «Слов'янські танці» А. Дворжака? Чи варто розглядати їх як національні та історичні форми еволюції / трансформації жанру сюїти, чи все ж таки перед нами всього-навсього збірки національних танців або ж цикли змішаного плану,

відзначені повним чи частковим втіленням принципу сюїтності? Тобто: яка міра художньої цілісності тут присутня, і яким чином вона проявляється?

Важливого значення для отримання результатів дослідження, що постають наслідком порівняння розвитку жанру сюїти в українській та китайській музиці набуває підрозділ 1.4. «Особливості китайської та української ментальності в їх проекції на музичне мистецтво». Описуючи **український та китайський національні характери** та особливості мислення як належні до різних світоглядних парадигм Захід — Схід, Жіа Жунхан одночасно справедливо зауважує, що «хоч українська ментальність за своєю сутністю є європейською, однак в українців, подібно до китайців, образне мислення переважає над логічним» (с. 68). Спираючись на філософські праці О. Кульчицького, М. Шлемкевича (сс. 70-74) та інших, дослідниця зазначає, що насправді характер і ментальність українців сформувалися внаслідок геополітичного існування на межі цивілізацій Заходу і Сходу. Тому зазначені вище особливості української ментальності й характеру, при всій своїй неподібності, виявляються у дечому близькими до китайських, особливо коли йдеться про надзвичайно сильний зв'язок обох народів із природою і національним краєвидом (с. 69). Підтримуючи дане твердження в цілому, необхідно, крім того, зауважити, що особливо в ХХ столітті філософські практики Сходу набули настільки широкого розповсюдження як в країнах Європи, так і в США, що у зв'язку з цим з'явився цілий ряд таких неподібних між собою, але відзначених східними впливами феноменів як творчість О. Мессіана, Дж. Кейджа, В. Сильвестрова, техніка мінімалізму та багато іншого.

У другому розділі дисертації «Сюїта крізь призму жанрово-композиційних пріоритетів в українській фортепіанній музиці першої половини та середини ХХ століття» Жіа Жунхан доводить **органічність розвитку жанру сюїти та втілення принципу сюїтності в українській музиці.** Дисертантка крок за кроком описує умови та середовище, в яких зароджувався жанр української фортепіанної сюїти, що виростала з аранжувань побутових танців, пісень, кводлібетів та перші зразки якої з'явилися у творчості таких композиторів як Й. Витвицький, А. Єдлічка, О. Нижанківський, В. Сокальський тощо (сс. 76-78).

У центрі уваги дослідниці в другому розділі перебувають такі твори як «Українська сюїта» М. Лисенка, яка стала класичним зразком втілення жанру сюїти в українській музиці, «Українська сюїта» В. Барвінського, «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка. Докладні, **аргументовані жанрово-стильові аналізи** цих творів набувають великого значення не лише в контексті даного дослідження, але й ширше — для збагачення фактичного матеріалу наукового обігу, для педагогічної практики, просвітницької діяльності. В цьому їхня велика цінність і значення, передусім для українського, але й також для європейського і світового музикознавства. Важливим бачиться також уведення зазначених українських сюїт в західноєвропейський контекст розвитку жанру, що є надзвичайно корисним для відновлення правдивих уявлень українців та європейської й ширше

світової спільноти про ґенезу та належні історичні контексти української музики.

Крім того, важливим бачиться простеження дослідницею **спадкоємності** між артефактами української музики різних періодів, як наприклад, між «Українською сюїтою» М. Лисенка та «Українською сюїтою» В. Барвінського, що демонструє особливості формування та еволюції цього жанру в українській музиці, а також звертає увагу на тяглість української музичної традиції, незважаючи політичну розділеність України між двома імперіями та колоніальні умови розвитку українського мистецтва.

Варто також зазначити, що усі зазначені аналізи здійснені, передусім, в аспекті **дослідження засобів художньої цілісності** згаданих циклів — тональних, тематичних, метро-ритмічних, фактурних тощо, а також, що майже всі наведені міркування аналітичного плану є такими, що чудово **резонують з аудіальним досвідом слухача**, відповідно випливають саме з реального звучання твору, а не лише з його нотографічної фіксації (яскравим прикладом сказаного може бути аналіз сарабанди В. Косенка та багато іншого).

Не меншу цінність представляють собою більшою чи меншою мірою побіжні, зреалізовані як спроби відобразити особливості втілення принципу сюїтності, аналізи «Класичної сюїти» та «Української сюїти» І. Шамо, Секстету та Шести мініатюр на українські народні теми В. Барвінського, Трьох п'єс на українські теми Ф. Якименка, «Маленької сюїти» Н. Нижанківського, «Шевченківської сюїти» Б. Лятошинського, «Замків Луари» Лесі Дичко, адже все це є матеріал, який **досі перебуває поза активним музикознавчим обігом**, тим більше той, який жодного разу не перебував у дослідницькому фокусі в зазначеному аспекті.

Цікавим супутнім спостереженням Жіа Жунхан є констатація нею **зменшення частки танцювальності** в сюїтах українських композиторів на користь її заміщення пісенністю, як таке, що зумовлено особливістю українського національного характеру, з його пріоритетом ліризму (с. 112).

За словами дисертантки, оскільки китайське мистецтво тісно пов'язане з даосизмом і конфуціанством, і відповідно китайці не стільки прагнуть до зовнішньої пишності, скільки – до мінімуму виразових засобів, тому першим китайським композиторам дуже імпонувала **ідея оформлення мініатюр у цикли** (сс. 148-149). Тож у третьому розділі дисертації «Особливості втілення жанру сюїти в китайській фортепіанній музиці ХХ століття», підкреслюючи порівняну молодість китайського фортепіанного мистецтва, дисертантка зосереджується на аналізі фортепіанних сюїт **Лю Сюеаня, Ши Фу та Ван Цзяньчжуна**, а також принципу сюїтності — у «П'яти народних піснях з Юньнаня» **Ван Цзяньчжуна** та «П'яти ескізах» **Цзян Веньє**.

Особливо цінним, як на мене, в третьому розділі дисертації постає **постійне порівняння** особливостей втілення сюїтного жанру і реалізації принципу сюїтності у творчості китайських та українських композиторів. Так, аналіз «Китайської сюїти» Лю Сюеаня, за словами дисертантки, демонструє її близькість до європейської романтичної програмної сюїти.

Образність і мініатюризм її форми корелюється з «Трьома п'єсами на українські теми» Ф. Якименка, тоді як опосередковані прояви зв'язків з бароковою моделлю жанру, зокрема, ознаки токатності і танцювальності, — з сюїтами М. Лисенка та В. Барвінського (с. 156).

Слушним, на мій погляд, є також твердження дисертантки щодо того, що відмінність між українськими і китайськими сюїтами, створеними у «національному стилі», полягає у тому, що українські композитори часто спиралися на барокову модель сюїти, оскільки ті танцювальні форми, які складають її основу, зустрічалися в українському фольклорі, починаючи з XVII ст. Натомість серед китайських композиторів переважає відсутність інтересу до барокової клавірної сюїти, однією з причин чого є фактична **«неперекладність» європейської старовинної сюїти** на мову китайської музики. З іншого ж боку, оскільки китайське фортепіанне мистецтво формувалось на засадах європейської романтичної фортепіанної музики, тож логічно, що для китайських композиторів взірцем для наслідування стала саме романтична програмна фортепіанна сюїта (с. 168-169).

Заслуговує на підтримку також судження Жіа Жунхан щодо того, що українські і китайські сюїти, написані у національному стилі схожі за способами роботи з етнічним матеріалом. Адже, окрім наслідування характеру звучання національних інструментів, китайські композитори активно використовують **традиційний мелос** та варіантні прийоми його розвитку, яскравим прикладом чого є «Сіньцзянська сюїта» Ши Фу (с. 169).

Також належно представленим у дисертації виявляється феномен сюїтності, як спосіб реалізації художньої цілісності композиційно-драматургічної основи сюїтних циклів китайських композиторів, що продемонстровано дисертанткою на прикладах **«П'яти народних пісень з Юньнаня» Ван Цзяньчжуна та «Пять ескізів» Цзян Веньє** (підрозділ 3.3), слушно порівнюваних дисертанткою з «Шістьма мініатюрами на українські народні теми» В. Барвінського та «Трьома п'єсами на українські теми» Ф. Якименка (сс. 187-194).

Дуже цікавим прикладом розвитку сюїтного жанру у китайській фортепіанній музиці XX століття представлено «дванадцятитонову» (с. 172) Сюїту для фортепіано **Ван Цзяньчжуна,** написану у 1983 році, й осмислену в дисертації як приклад синтезу «китайського стилю» й неокласицизму. За словами Жіа Жунхан, якщо порівняти цей твір з аналогічними циклами українських композиторів, то напрошуються паралелі, насамперед, з «Українською сюїтою» В. Барвінського, оскільки з чотирьох частин циклу (*Скерцо*, *Пісня*, *Варіації та Фуга*) назви трьох (*Скерцо*, *Пісня*, *Фуга*) співпадають з частинами Сюїти Ван Цзяньчжуна. Обидва композитори звертаються до фольклорних джерел та опосередковано до жанрової моделі барокової сюїти (сс. 171-179). З цим твердженням дисертантки пов'язане **друге запитання**. Чи не логічніше порівнювати Сюїту для фортепіано Ван Цзяньчуна, написану у 1983 році, з Партитою для фортепіано М. Скорика, завершеною у 1975-му, яка також містить як ознаки опори на національні

інтонаційні джерела, так і алюзії до барокового сюїтного циклу (Прелюдія, Вальс, Хор, Арія, Фінал)?

Виходячи зі всього сказаного, необхідно відзначити, що дисертація Жіа Жунхан представляє собою цілком самостійне, оригінальне музикознавче дослідження, виконане відповідно до всіх існучих вимог, засноване на багатому фактичному музичному матеріалі, відзначене високим ступенем новизни та практичної значущості, що демонструє широкий професійний кругозір дисертантки, коректність її роботи з понятійно-термінологічним апаратом, високий ступінь випрацюваності навичок жанрово-стильового аналізу, музикальність слухового сприйняття, інтуїцію, особливо важливу для аналізу китайського музичного матеріалу, тощо.

Всі поставлені завдання дисертанткою виконано, мета роботи досягнута. Автореферат та публікації повністю відображають зміст дисертації.

Таким чином, дисертація Жіа Жунхан «Сюїтність, як принцип творення художньої цілісності, в українській та китайській фортепіанній музиці XX століття», представлена на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», відповідає встановленим нормам МОН України, а дисертантка, безсумнівно, заслуговує на отримання пошукуваного нею ступеня.

Офіційний опонент **Ольга Коменда**
доктор мистецтвознавства,
професор, професор кафедри
музичного мистецтва
Волинського національного
університету імені Лесі Українки