

Відгук
офіційного опонента на дисертацію
СУНЬ ПЕЙЯНЯ
«ЖАНРОВИЙ СТИЛЬ ЯК КАТЕГОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ
(НА МАТЕРІАЛІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ)»,
на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво

Шановна голово вченої ради! Шановні члени вченої ради! Шановні присутні!

Тема поданого на захист дисертаційного дослідження «Жанровий стиль як категорія музичного мислення (на матеріалі фортеп'янової творчості)» є актуальною і, у науковому сенсі, такою, що не набула належного обговорення. Дослідження *виконавської теорії музичного жанру* є одним з найбільш актуальних сучасних музикознавчих завдань, так само, як і розробка поглибленого жанрово-типологічного підходу до *теорії виконавської творчості*. Дана теорія, як слушно зазначено в даному дослідженні, сприяє розвитку музикознавчого відгалуження *прагмалінгвістики*, як напряду, що найближче підводить до системних художньо-комунікативних факторів музичного мовлення.

До сьогодні питання жанрового стилю, власне як і інші питання жанроутворення, розглядалися переважно у зв'язку з композиторською творчістю. Жанрові та стильові якості музики залишаються недостатньо розкритими з їх *виконавської* сторони, хоча безумовно визнаною є загальна виконавська природа даного виду мистецтва.

У представленій до захисту кваліфікаційній науковій праці жанровий стиль в музиці *системно вивчається* як безпосередньо пов'язаний зі складним конгломератом відношень між жанровими параметрами та стильовими засадами музичного мистецтва. Поняття жанрового стилю розкривається як похідне з літературознавчих та естетичних категорій, відтак характеризується з точки зору власної *музичної* специфіки; вивчається

взаємозумовленість жанрових критеріїв музичної творчості та іманентних рис стильового музично-виконавського мислення, тобто доведення питання взаємин жанру – стилю в музиці до їх виконавсько-інтерпретативної визначеності. Таким чином, предметної музикознавчої ваги набуває *жанрово-виконавська логіка музично-композиційного процесу*, що є, за словами дослідника, «надзвичайно важливим, але мало дослідженим чинником цілісної побудови музичного мистецтва» (с. 2 автореф.)

Методологічна основа дослідження визначається системним музикознавчим підходом, що передбачає суміщення історичного та теоретичного аспектів вивчення музичних явищ, розгляд категорій жанру та стилю, естетико-психологічне ракурс, інтерпретативно-текстологічне та прагмалінгвістичне поглиблення.

Аналізуючи композиторський та музично-виконавський історичний досвід у галузі фортепіанної музики автор виокремлює три *засадничі жанрові стилі*, що поєднані з найбільш сталими та презентативними композиційними формами: сонати (сонатної циклічної композиції), мініатюри (циклізації низки малих форм в єдиній композиційній послідовності) та поеми (вміщення циклічного уявлення про музичний зміст до одночастинної композиції). Інноваційним підходом даної наукової праці є застосування прагмалінгвістичного підґрунтя. Відповідно **методи дослідження** позиціонуються як історіографічний, типологічний, жанрово-стильовий, структурно-композиційний та виконавський стилістичний. У якості метода дослідження влучним став хронотопічний підхід, що дозволив виокремити логіку музично-виконавського мислення.

У вступній частині дисертації належним чином структурована її належність до дисертаційного жанру. Звичайно, найважливішою, спрямовуючою увагу читача позицією тут є визначення *об'єкту і предмету* дослідження, мета якого – розвинути системний підхід до жанрового стилю як виконавського феномена у фортепіанній музиці класико-романтичної доби.

Дослідження Сунь Пейяня охоплює багато різних наукових позицій, надається їх співставлення, що врешті-решт співвідноситься з визначенням «жанровий стиль». Цей логічний простір між творчою особистістю і звучанням створеної нею музики, між текстом конкретного музичного твору і узагальненнями культурологічного плану, між елементом музичного твору і твором-цілим, між композицією та драматургією тощо. У цьому розшаруванні автору вдається створити логічно організовану цілісність.

Окреме наукове значення має перший розділ роботи «Системний музикознавчий підхід до явища жанрового стилю». У ньому послідовно і ретельно, на основі опрацьованої значної теоретико-методологічної бази, розглядаються провідні тенденції музикознавчих уявлень про стиль; запропонований ряд визначень, які дозволяють системно і комплексно підійти до дослідження проблем жанрового стилю. Дослідник доходить до висновку, що «... жанровий стиль виступає найважливішою категорією, по-перше, в процесі формування вторинної стильової системи та автономної художньої мови музики; у процесі виконавсько-інтерпретативного відтворення виконавцем жанрових засад музичного мовлення як нагадування про походження та доцільність музичних смислів. Завдяки жанрово-стилістичним ознакам виконавець здатен опанувати трьома типами стилю — національним, історичним та індивідуально-авторським, причому в цілком довільному порядку (с. 24- 25).

У музикознавчому дискурсі (Параграф 1.1.) недостає визначення стилю в музиці, що надає М. Михайлов, як «єдності системи організованих елементів музичної мови» (М. Михайлов. *Стиль в музиці*», с. 117); та визначення «стилю музичної творчості» за В. Москаленком, який в «Лекціях по музикальній інтерпретації» зазначає: «Под *стилем музыкального творчества* понимается специфика мироощущения и музыкального мышления творческой личности, которая реализуется системой музыкально-речевых ресурсов сочинения, интерпретирования и исполнения музыкального произведения» (с. 232).

Так, поняття «стиль в музиці» М. Михайлова не стосується музично-виконавського стилю, тоді як поняття «стиль музичної творчості» характеризує і музично-творчий процес композитора, і музично-творчий процес музиканта-виконавця.

У Розділі 2 створюються проєкції теорії жанрового стилю як музично-виконавського феномена до галузі фортепіанної музики, виокремлюються три основні жанрово-стильові й стилістичні моделі фортепіанного виконавства. Завдяки цьому пропонується і оновлений підхід до жанрових форм сонати, мініатюри та поеми з боку фортепіанно-виконавського інтерпретативного мислення.

Розділ 3 спрямований до більш поглибленого вивчення *виконавської логіки* музичної композиції, що зумовлює виокремлення жанрового стилю. Розкриваються ті *мовленнєві складові* фортепіанно-виконавської форми, які дозволяють їй ініціювати власні жанрово-стилістичні та стильові виміри музичної творчості.

Наукова новизна дослідження полягає, перш за все, в музикознавчому системному вивченні категорії жанрового стилю як провідної риси музично-виконавського мислення; по-друге, – в розкритті жанрових властивостей сонати, мініатюри та поеми як провідних фортепіанно-виконавських хронотопів, що набувають стилетворчого значення; по-третє, – у визначенні іманентних властивостей виконавської логіки музичної композиції як хронотопічного жанрово-стильового явища.

Дослідження має розгалужений термінологічний апарат: жанровий стиль, жанровий канон, виконавська теорія музичного жанру, фортепіанно-виконавське мислення, виконавська логіка музичної композиції, хронотопічна ідея.

Окремо підкреслю ґрунтовну теоретичну базу дисертації, розгорнутий список використаних джерел (212 позиції, з них 10 – іншомовних), що співпадають з науковою спрямованістю дослідження.

Серед музикознавців, які вплинули на становлення теорії жанру музичному мистецтві, в Списку використаних джерел також мають бути представленими прізвища Лариси Березовчук, учениці Н.О. Герасимової-Персидської, авторки блискучої статті, яка одна з перших розглянула жанр як семіотичний об'єкт і розкрила систему його комунікативних функцій (див.: *Березовчук Л. Л. Музыкальный жанр как система функций // Проблемы музыковедения. Вып. 2. Л., 1989. С. 95–122*), і Л. Шаповалової, авторки кандидатської дисертації (Київ, 1984, клас професора І.А.Котляревського), де описано механізм переходу інтонаційно-тематичних якостей внутрішньої форми музичного твору в жанрові типи (кліше музичної семантики), які закріплюються на глибинному рівні *жанровості*, під якою розуміється «*інтонаційна проекція жанру*» (вальс – вальсовість; марш-маршевість, токато-токатність тощо). В той час як композиція та драматургія (вищі рівні жанрової моделі), в яких діє обрана композитором жанровість, позначені його індивідуально-художнім мисленням і можуть не відповідати усталеним жанровим кліше, ускладнювати, чи зовсім трансформувати у щось незвичне.

Серед іноземних теоретиків відсутнє авторитетне ім'я німця Генріха Бесселера, на якого посилається А. Сохор.

Дійсно, услід В. Цуккерману, слід розрізняти первинний жанр (фольклор) від вторинного жанру в професійній творчості (який формує мислення композитора). Останній «... зберігає той комунікативно-асоціативний зв'язок з жанровою ситуацією, який визначає жанрові пріоритети, жанровий образний зміст, а головне – такий принцип жанрової конструкції, коли у музичному змісті відбивається прагматика соціальної дії» (с.23). Однак для виконавця не менш важливим є розрізняти жанр та жанровість.

Особливо важливим є зв'язок жанрового стилю із **способом музикування** (*хто грає? на чому? де грає? й для кого?*) та **родом художньої творчості** (перше значення в етимоні жанру з французької – «рід, вид, спосіб»). Зокрема, опонент вважає за необхідне вказати на очевидну

відповідність трьох виокремлених жанрових форм: сонати – *драмі* (світ – Я, за Г.Ф. Гегелем); мініатюри – *ліриці* (Я=Я); а поеми – *епосу*, точніше, його аналогу в царині інструментальної творчості, що не має слова-логосу, але вивіює принцип розповіді – нарратив¹. Про це не йдеться на сторінках дисертації, втім її автор надає принципи, що відповідають за саме такий порядок жанрової ієрархії. А саме: *монологічний* тип виконавської логіки, виокремлених паном Пейянем, відповідає за мініатюру, діалогічний притаманний сонатному мисленню, а полілог вибудовує смислову конфігурацію музичної поеми (в розумінні класико-романтичної традиції). Ясна річ, що у подальшому ХХ столітті (навіть вже у романтиків) можливі жанрово-комунікативні «міксти» та синтезовані впливи різних іншо-жанрових моделей, аж до повної «капітуляції» жанрових ознак («Музика для...» Б. Бартока, С. Прокоф'єва, В. Бібіка, В. Сильвестрова та ін.).

Іншими словами, жанр більше пов'язаний з життям як соціумом, а стиль – із людиною-творцем, яка вслуховується в «пам'ять жанру» культурного соціуму (М. Бахтін). Далі автор дисертації задається питанням: «На жаль, дослідник не пояснює, яким чином це відбувається та як формується вторинна жанрова пам'ять?» Втім такі механізми розглядалися у працях вітчизняних теоретиків, наприклад, у статті *Березовчук Л.* «Музыкальный жанр как система функций» // Проблемы музыкознания. Вып. 2. Л., 1989. С. 95–122; а також у кандидатській дисертації Л. Шаповалової «*О внутренней и внешней форме музыкальной жанровости*» (1987, Київ). Жанр є системою функцій типізації інтонації, композиції та форми. Він формується

¹ Іманентна якість поеми – всеосяжність змісту, космізм проблем, які він здатен підняти; звідси і масштаб композиції-форми. Процес композиторської творчості в романтиків уподібнюється вільному творінню - тобто поемі у вищому сенсі слова. Більш того, в етимон слова закладено подвійність: адже творіння належить не тільки творцеві-композитору, а й тому, хто його відтворює для слухача – спів-творцяю-виконавцю! В цьому полягає онтологічний сенс жанру.

на ґрунті переходу внутрішньої форми музичного твору до зовнішньої форми відтворення – в процесі виконавського акту, творення «живого тексту».

Отже, критичні моменти щодо неповного оволодіння молодим китайським дослідником сучасної теорії жанру (яка не є остаточно усталеною, а постійно розвивається) стосуються недооцінки вже існуючих музикознавчих здобутків, зокрема, харківської та київської школи. Додам ще одну принципову важливу позицію теорії жанрів фортепіанної музики – це монографію Н.О. Рябухи «Фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації» (Харків, 2012).

Питання:

1. Назвіть приклади **інтерпретативного впливу виконавця на жанровий стиль** музичного твору, оскільки є й така точка зору, що жанровий стиль визначено автором, і він є константою, тобто незмінною величиною.

2. Національна складова танцювально-пісенних жанрів, що походять від фольклору (польська мазурка, іспанське болеро, українська думка-шумка, російський романс) входить в жанровий стиль чи жанрову стилістику твору, що інтерпретується? Чи не відбувається підміни понять «стиль» та «стилістика»? І, нарешті, чи не складає вона певні перешкоди для виконавців іншого етно-культурного спрямування?

Питання, що пропонуються для обговорення, мають не критичний характер, а, скоріше, мають за мету продовження наукового дискурсу.

Загалом, представлене до захисту дисертаційне дослідження відрізняється самостійністю, ґрунтовністю, системністю, багатоаспектністю. Беззаперечною є його практична цінність, матеріали дослідження можуть активно використовуватися в теоретичних та історичних курсах вищих музичних навчальних закладів; у навчальних курсах теорії та історії фортепіанного виконавства, в методиці викладання фортепіано, в аналізі фортепіанних творів та їх виконавській інтерпретації. Спостереження, що узагальнені в аналітичних розділах дисертації, можуть бути використані у

творчо-практичних завданнях фортепіанно-виконавської діяльності, у тому числі китайських музикантів, які продовжують освоювати традиції європейської музики.

Автореферат і публікації достатньо повно відбивають зміст даної наукової праці.

Таким чином, дисертаційне дослідження Сунь Пейяня «Жанровий стиль як категорія музичного мислення (на матеріалі фортепіанної творчості)», за своєю актуальністю, теоретико-методологічним рівнем, науковою новизною повністю відповідає вимогам МОН України щодо наукових досліджень кандидатського рівня, а його автор заслуговує присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво.

Доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОП



Оксана АЛЕКСАНДРОВА

Підпис	<i>Оксани Александрової</i>
Засвідчую	
Начальник відділу кадрів	<i>[Signature]</i>
« 06 » грудня	20 19 рік