

## **Відгук**

офіційного опонента на дисертацію

Сун Наталії Юріївни

**«Шляхи розвитку фортепіанного мистецтва Тайваню»,**

представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

Протягом ХХ століття фортепіано, цей, за висловом Артура Льюссера, «досконалий символ західної цивілізації», її культурної, політичної, інтелектуальної та економічної могутності, поширилось у найвіддаленіші від своєї європейської колиски куточки світу. Культурна апропріація музичного інструмента була тісно пов'язана зі складними, часто бурхливими соціально-політичними процесами і спричинила появу надзвичайно специфічних явищ в історії фортепіанного мистецтва, багато з яких досі залишаються поза увагою українських дослідників. Зокрема, серед майже невідомих прикладів процесу присвоєння фортепіано локальною національною культурою, що супроводжувалися значною адаптацією інструмента до місцевої музичної традиції, можемо назвати бірманське фортепіано «сандая» та феномен «іранського (перського) фортепіано». Для обох цих крос-культурних феноменів характерно пристосування фортепіано до виконання традиційної національної музики через перенастроювання інструмента під відповідні музичні лади та використання спеціальних технік гри, що імітували звучання народних інструментів. Можливо менш екзотичними, але надзвичайно потужними виявилися наслідки культурного засвоєння фортепіано у країнах Далекого Сходу, насамперед в Китаї, Японії та Південній Кореї. В кожній з цих країн на сьогодні існує розвинена культура фортепіанного виконавства та педагогіки, стала композиторська традиція, в яких поєднуються національні та наднаціональні риси. Без піаністів далекосхідного походження неможливо уявити сучасну світову виконавську фортепіанну сцену.

Останнім часом в українській науці з'явилося чимало досліджень, присвячених китайському музичному, зокрема фортепіанному мистецтву. Утім своєрідною *terra incognita* українського музикознавства залишається фортепіанне мистецтво Тайваню, яке, з одного боку, має потужні досягнення міжнародного рівня, з іншого – очевидно має певною мірою відрізнятись від фортепіанного мистецтва материкового Китаю внаслідок значних відмінностей в історії політичного та соціально-культурного розвитку острова. Заповнення цієї мистецтвознавчої лакуни і стало основною метою представленого дослідження п. Наталії Сун, актуальність якого, з огляду на вищезазначене, не викликає жодних сумнівів.

Майже повна відсутність в українському музикознавстві досліджень, присвячених обраній темі, зумовило й наукову новизну дисертації, в якій вперше у вітчизняній науці зроблено спробу скласти цілісну картину шляхів розвитку фортепіанного мистецтва Тайваню в аспекті композиторської творчості, виконавства та педагогіки, уведено до наукового обігу фортепіанні твори концертного та педагогічного спрямування тайванських композиторів різних поколінь, запропоновано періодизацію розвитку композиторської фортепіанної творчості та тайванського фортепіанно-виконавського мистецтва. У ширшому контексті світового музикознавства новизна забезпечується також і застосуванням до артефактів тайванського фортепіанного мистецтва розвинених в українському музикознавстві методів аналізу, зокрема інтерпретологічного, системного та інтонаційного. Висновки й матеріали дисертації мають неабияке практичне значення: насамперед вони можуть збагатити концертний та педагогічний фортепіанний репертуар у класах спеціального фортепіано, також вони розширюють уявлення про історію та теорію фортепіанного виконавства.

Поставлена широка мета дисертації зумовила її енциклопедичний характер та тричастинну структуру дослідження, кожний розділ якого відтворює історію розвитку основних складових фортепіанного мистецтва Тайваню: загального музичного життя острова, композиторської фортепіанної

творчості, виконавського мистецтва та педагогіки. Слід зазначити, що кожний з цих розділів побудовано за хронологічним принципом, який також стає основним для класифікації композиторської та виконавської складових тайванського фортепіанного мистецтва. Незважаючи на певну схожість побудови розділів дисертації п. Наталії Сун вдається уникнути повторювань завдяки, перш за все, величезному обсягу опрацьованого матеріалу. А хвилеподібна лінія розвитку думок і спостережень, підпорядкована хронологічному принципу, сприяє логічності викладу через створення змістових арок. Крім основних розділів дисертація містить вступ, висновки, список використаних джерел та додатки. В додатках наведено необхідну, згідно з вимогами, інформацію про публікації та апробації за темою дисертації, а також нотні приклади фортепіанних творів тайванських композиторів і відеозаписи концертів тайванських піаністів та творів тайванських композиторів, що, безумовно, посилює обґрунтованість положень дослідження та додає роботі інформаційної цінності. Список використаних джерел містить 222 позиції (з них 70 англійською та 109 китайськими мовами), переважна більшість яких цитується в тексті дисертації згідно з прийнятими в науковій спільноті нормами цитування та з дотриманням вимог академічної доброчесності.

У Вступі дисертантка чітко визначає мету, завдання, об'єкт та предмет дослідження. Моє особливе зацікавлення викликали такі суміжні завдання: «дослідити виконавську, педагогічну, методичну та організаторську діяльність представників тайванської фортепіанної школи», «визначити їхній внесок у сучасну китайську піаністичну школу та виявити міжнародне значення їхньої діяльності». Наголосимо, що здобувачка вповні справляється з вирішенням цих завдань: в дисертації надано детальний опис зазначених видів музичної діяльності визначних представників фортепіанного мистецтва Тайваню, підкреслюється та обґрунтовується їх міжнародне значення. Разом з тим відмітимо, що в дисертації не надано точного визначення поняття «школа». Існування тайванської фортепіанної школи сприймається як певна

даність, яка не потребує доказів. Невизначеність цього поняття проявляється у його використанні щодо інших феноменів фортепіанного та взагалі музичного мистецтва. Так, в тексті дослідження знаходимо зокрема згадки про «композиторів школи Тайваню» (с. 6), «австро-німецьку композиторську школу» (с. 95), «класичну німецьку піаністичну професійну школу» (с. 163), «німецько-австрійську ортодоксальну (класичну) фортепіанну школу» (с. 214), «західноєвропейську фортепіанну школу» (с. 164), «російську піаністичну школу» (с. 188). На с. 192 згадуються також персоналізовані «фортепіанні школи» – Жака Феврія та Хуго Штойрера. З цього ряду вирізняється згадка про вплив на композитора Гуо Чжиюаня «так званої "французької школи"» (с. 60). Викликає подив чому саме французьку композиторську школу здобувачка бере у лапки і досить зневажливо характеризує як «так звану» на відміну від, скажімо, австро-німецької або школи Тайваню. Невже дисертантка має сумніви у тому, що Франція могла мати власну композиторську школу? Отже виникає питання: що саме розуміє авторка роботи під школою, зокрема під фортепіанною (піаністичною) школою? За якими системоутворюючими ознаками ми можемо вирізнити таке явище фортепіанного мистецтва, як «школа»? Чи є представники тайванської фортепіанної школи також і представниками китайської фортепіанної школи? Якщо так, то чи становить тоді тайванська фортепіанна школа лише одну зі складових (регіональних складових) китайської фортепіанної школи?

На мою думку найвищою мірою інформативне дослідження п. Наталії Сун містить достатньо матеріалу для підтвердження реальності феномену тайванської фортепіанної школи, але існування цього феномену не є чимось само собою зрозумілим – воно потребує подальшого аналізу, обґрунтування, узагальнення і таким чином становить найважливішу перспективу представленого дослідження. Особливо такого узагальнення бракує третьому розділу дисертації, який повністю виконує функцію ознайомлення читача з видатними персоналіями тайванського фортепіанного мистецтва, але здебільшого має довідковий характер.

Більш розгорнутими та найцікавішими видаються перші два розділи дослідження. У Розділі 1 показано зв'язок між політично-соціальною історією острова і розвитком тайванської національної музичної культури, запропоновано її переконливу періодизацію. У Розділі 2 виявлено фактори становлення самобутнього фортепіанного композиторського мистецтва Тайваню, окреслено та охарактеризовано різні покоління тайванських композиторів, що працювали зокрема у галузі фортепіанної музики, показано і узагальнено художні й естетичні завдання, які ставили і вирішували композитори у своїх творах. Розділ містить велику кількість змістовних і переконливих аналітичних нарисів, присвячених найзначущим творам. При аналізі вражаючого корпусу сонатин Чень Мао-Шуеня, дисертантка не може не зважати на дидактичну спрямованість фортепіанної творчості композитора, завдяки чому її аналіз набуває рис не тільки інтерпретаторського, але й виконавсько-педагогічного.

Дисертація і зокрема другий розділ рясніє цікавою інформацією та спостереженнями, деякі з яких можуть бути розвинені у подальших дослідженнях. Так, наприклад, при аналізі фінальної п'єси з циклу «П'ять малюнків» Цзяна Веньє дисертантка відмічає виразність метроритму, що утворюється «під впливом інтонаційної специфіки національної тайванської мови» (с. 92). Зв'язок національної мовної інтонації з інструментальною музикою належить до явищ, які іноді згадуються, але досить рідко опиняються у центрі музикологічних досліджень, зокрема через методологічну трудність доведення реальності таких зв'язків та виявлення механізмів їх утворення на конкретних прикладах. Одним з таких досліджень була й кандидатська дисертація автора відгуку «Національно-вербальний фактор музичної творчості», захищена у Києві в 2010 р., в якій, однак, питання музично-мовної інтонаційної взаємодії в культурах Далекого Сходу лише згадувалося. Отже, оскільки спостереження здобувачки безпосередньо прилягає до кола моїх наукових інтересів, я був би дуже вдячний, якщо вона надала би детальніше

пояснення які саме елементи тайванської мовної інтонації відображаються в метроритмі творів Цзяна Веньє.

Представлена дисертація вписується у широке річище виконавського музикознавства, оскільки здобувачка, як мені відомо, є піаністкою за фахом. Крім того вона отримала свою фортепіанну освіту в Україні. В зв'язку з цим виникає запитання: які спільні і відмінні риси п. Наталія Сун може вирізнити між українським і тайванським фортепіанним мистецтвом?

Насамкінець зазначу, що висловлені зауваження, запитання й побажання ні в якому разі не зменшують цінність роботи, а навпаки, викликані її високим науковим рівнем та свідчать про її актуальність й дослідницьку перспективність. Враховуючи те, що дисертація п. Сун Наталії Юріївни «Шляхи розвитку фортепіанного мистецтва Тайваню», представлена до захисту за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 «Культура і мистецтво»), відповідає всім установленим вимогам, не містить жодних ознак порушення академічної доброчесності, виконана із застосуванням сучасного наукового апарату та методів дослідження, має високу наукову цінність, новизну й актуальність, вважаю, що її авторка заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,  
в.о. завідувача кафедри  
спеціального фортепіано № 1,  
в.о. професора кафедри  
теорії та історії  
музичного виконавства  
НМАУ ім. П.І.Чайковського

**Безбородько О.А.**