

ВІДГУК

офіційного опонента на дисертацію

Сун МЕЙСЮАНЬ

«ВЗАЄМОДІЯ ЖАНРОВОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ В ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ»,

подану на здобуття наукового ступеня

доктора філософії зі спеціальності 025 – музичне мистецтво

В українському музикознавстві останньої доби стало вже традиційним акцентування постійно зростаючої ролі проблематики, пов'язаної з музичним мистецтвом Китаю, та визнання цього дослідницького вектору як важливого наукового напрямку, що багатобічно й динамічно розвивається у сучасному глобалізованому світі в контексті діалогу культур. Китайський сегмент, репрезентований передусім працями молодих китайських дослідників, які отримали академічну музичну освіту європейського зразку під керівництвом українських митців та науковців, на сьогодні є невід'ємною частиною вітчизняної музикології, займаючи у ній помітне місце. Водночас відбувається й паралельний процес формування в річищі української музичної думки теоретико-методологічних підвалин сучасного китайського музикознавства, інтегрованого з європейською мистецькою і науковою традицією, що є переконливим доказом плідної творчої взаємодії Сходу і Заходу в даній сфері.

Важливим чинником цього є зокрема активне звернення молодих китайських музикознавців до дослідження основоположних для сучасної вітчизняної музикології категорій жанру та стилю, проблем жанрової стилістики, а також специфіки їх проявів у музично-виконавському мистецтві.

Саме така проблематика полягає в основі дисертації Сун Мейсюань «Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів», присвяченої питанням взаємодії жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів.

Безсумнівною є **актуальність** обраної теми дослідження, котра, за визначенням авторки, обумовлена «відсутністю дослідження, що розкриває взаємозв'язок жанрової і виконавської стилістики китайської фортепіанної музики; необхідністю ретельного вивчення специфічного трактування європейських фортепіанних жанрів китайськими композиторами; недостатністю виконавського аналізу фортепіанних творів китайських композиторів, що ускладнює їх осмислення та реалізацію в концертній практиці; зростаючим інтересом у світі до даної музики як репрезентанта китайського піанізму» (с. 23 дис.).

Обґрунтованість та достовірність наукових положень дисертації зумовлені чітким формулюванням мети наукового дослідження («обґрунтувати взаємозв'язок жанрової та виконавської стилістики в фортепіанній музиці китайських композиторів у світлі національно-ментальних ознак їх творчості», с. 24 дис.) та його основних завдань; коректністю визначення об'єкту дослідження («процес еволюції світового фортепіанного мистецтва», с. 24 дис.) та предмету дослідження («взаємодія жанрової та виконавської стилістики у фортепіанних творах китайських композиторів», с. 24 дис.); переконливою аргументацією теоретичних аспектів проблематики та позицій наукової новизни; обраним аналітичним інструментарієм дослідження, а також апробацією його результатів.

Обґрунтованість основних положень дисертації та достовірність отриманих висновків детерміновано й залученням вагомої теоретичної та джерельної бази, яку складають ґрунтовні наукові праці (дисертації, монографії, статті) за проблематикою запровадженого дослідження (загалом 222 найменувань, з них 130 – китайською, англійською та німецькою мовами), а також методологічною опорою на використання комплексу дослідницьких методів (с. 25 дис.), поєднання котрих уможливило досягнення основних результатів роботи.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що у дослідженні *вперше*: обґрунтовано взаємозв'язок жанрової та виконавської

стилістики в фортепіанній музиці китайських композиторів через вияв національно - ментальних ознак художнього сприйняття світу, своєрідності музичних жанрів та мови, традицій китайського музичного мистецтва в цілому; виявлено специфіку жанрової стилістики у творах для фортепіано, які поєднують у собі історично усталені національні та європейські моделі жанрової традиції; розкрито особливості виконавського аналізу, спрямованого на жанрову специфіку твору; виявлено універсальний механізм фортепіанної інтерпретації творів китайських композиторів, що функціонує у всьому розмаїтті авторських стилів; а також встановлено закономірності реалізації виконавської стилістики творів різної національно-ментальної природи.

Практичне значення дисертаційного дослідження полягає у можливості використання його матеріалів і висновків у подальших наукових розвідках з проблем становлення та розвитку стилістичних особливостей китайської композиторської школи, її зв'язків із національним народно-інструментальним мистецтвом та професійним фортепіанним виконавством, у концертно-виконавській піаністичній діяльності (зокрема у роботі над виконавською інтерпретацією), а також у педагогічній практиці музичних закладів вищої освіти України і Китаю (насамперед у курсах історії та теорії фортепіанного виконавства, методики та педагогіки).

Наукові публікації здобувача відповідають змісту і основним положенням поданої дисертації, її результатам та висновкам. Основні результати дослідження відображені в 3-х публікаціях, з них – 2 одноосібні наукові статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України (категорія «Б»), та 1 стаття (у співавторстві) в періодичному науковому виданні «AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research» (Чехія), що індексується у міжнародній наукометричній базі Web of Science.

Структура дисертації віддзеркалює її зміст, відповідає поставленій меті, обраним об'єкту і предмету дослідження та складається зі Вступу, 3-х Розділів, 8 підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатку.

У першому розділі («Методологія вивчення жанрової та виконавської

стилістики у сучасному фортепіанному мистецтві») докладно висвітлено досвід вивчення проблем жанру, стилю та виконавської інтерпретації у мистецтвознавстві (підрозділ 1.1), окреслено характер та рівень досягнення жанрово-стилістичної специфіки фортепіанних творів китайських композиторів в музикознавчих дослідженнях (підрозділ 1.2), охарактеризовано особливості формування фортепіанної виконавської стилістики в історичному процесі її взаємодії з композиторською творчістю в Китаї (підрозділ 1.3). Дисертантка слушно підкреслює важливість взаємодії жанрово-стильової та виконавської стилістики та її унікальну специфіку у кожній національній культурі, розглядає становлення національного стилю в китайській фортепіанній музиці, визначає її провідні жанрові сфери та характеризує їхній розвиток у XX – початку XXI ст., висвітлює розвиток китайського фортепіанного виконавства та творчу діяльність низки видатних китайських піаністів (Лю Шикуня, Ін Чензона, Ейлін Хуан) тощо.

2-й та 3-й розділи дисертації містять цілу низку змістовних аналітичних нарисів, в яких розглядаються різні жанрові моделі фортепіанних творів китайських композиторів та визначається їх виконавська стилістика.

У другому розділі («Реалізація виконавської стилістики фортепіанних творів китайських композиторів у національній жанровій традиції») розкрито особливості композиторської інтерпретації національних пісенних та інструментальних моделей-першоджерел (підрозділ 2.1), які розглянуто на двох жанрових рівнях – фортепіанні перекладення класичних інструментальних творів з репертуару традиційної китайської музики (пункт 2.1.1) та авторські програмні п'єси, написані на основі китайських народних пісень (пункт 2.1.2). У цьому ж розділі на жанровому матеріалі програмних фортепіанних сюїт китайських композиторів визначено притаманну їм національну картину світу та спосіб музичного мислення (підрозділ 2.2), розкрито втілення національних традицій в фортепіанних сюїтах Цзян Зуксина та Хуан Хубея (пункт 2.2.1), а також охарактеризовано оновлення музичної мови засобами сучасного композиторського письма у сюїті Тан

Дуна «Вісім спогадів в акварелі» (пункт 2.2.2).

У третьому розділі («Специфіка виконавського втілення європейських жанрових моделей китайської фортепіанної музики») розкрито особливості композиторської та виконавської інтерпретації жанрів прелюдії, сонати та варіацій у фортепіанній музиці китайських авторів. Так, у підрозділі 3.1 автор, характеризуючи китайську модель прелюдії для фортепіано як прояв «китайської душі в європейському організмі композиції» (с. 135 дис.), розглядає її жанрову та виконавську специфіку на матеріалі творів Дін Шаньде (пункт 3.1.1) та Чжан Шуая (пункт 3.1.2). У підрозділі 3.2 визначено фортепіанну сонату як новий рівень засвоєння китайським мистецтвом європейського музичного мислення, а також висвітлено жанрову та виконавську стилістику її національних моделей на матеріалі аналізу фортепіанних Сонат Цзян Веньє (пункт 3.2.1) та Ло Чжунчжуна (пункт 3.2.2). У підрозділі 3.3 охарактеризовано засади органічного поєднання східного (іманентно властивого китайській музичній традиції) та західного (європейського) типів варіаційності у творчості китайських композиторів, а також окреслено жанрові та виконавські особливості фортепіанних Варіацій на китайську народну тему ор. 4 Дін Шаньде (пункт 3.3.1) та Варіацій на тему Шенсі Чжоу Гуанрен (пункт 3.3.2).

У висновках узагальнено основні результати проведеного дослідження, які переконливо доводять його наукову значущість, а також виконання усіх поставлених у дисертації мети та завдань.

Дисертація Сун Мейсюань є загалом серйозним і значущим дослідженням, яке вирізняється глибиною та змістовністю системного аналізу. Виконана на високому професійному рівні, ця праця є корисною для розвитку сучасного українського та китайського музикознавства.

Звіт перевірки тексту дисертації на унікальність за допомогою системи **Turnitin** засвідчив відсутність плагіату, а вивчення тексту роботи підтвердило відсутність порушень дисертанткою принципів академічної доброчесності.

Дискусійні положення та зауваження.

Позитивно оцінюючи результати проведеного дослідження, хотілося би висловити деякі міркування та зауваження до тексту даної роботи.

1. У тексті роботи є деякі окремі неточності. Так, Олександр Черепнін ніколи не «був директором Шанхайської консерваторії», як то зазначено на с. 69 дис. (Зауважимо, що ця помилкова теза, на жаль, є доволі поширеною у вітчизняній музикознавчій літературі). Втім насправді цю посаду у 1920-1930-ті роки обіймав Сяо Юмей. Саме він запросив Черепніна після блискучого завершення організованого ним Першого композиторського конкурсу на створення фортепіанних творів у національному китайському стилі прийняти посаду почесного професора Шанхайської консерваторії, на якій той перебував упродовж 1935-1937 рр., навчаючи молодих китайських музикантів композиції та фортепіанному мистецтву. Водночас Олександр Черепнін також був призначений офіційним радником Міністерства освіти Китаю в галузі музичної освіти. Ця посада передбачала допомогу уряду в побудові національної політики щодо музичної освіти в країні.

2. Також помилковим є ствердження дисертантки про те, що Хе Лутін, який став абсолютним переможцем вищезгаданого композиторського конкурсу (завдяки насамперед тому ж Олександру Черепніну), не лише «написав п'єси “Флейта молодого пастушка” та “Колискова”» (с. 69 дис.), але й сам «виконав їх на конкурсі (с. 69 дис.). Справа у тому, що за умовами конкурсу, визначеними О. Черепніним, конкурсні твори мали надсилатись під псевдонімами, а листок з ім'ям автора – міститись у заклеєному конверті. Результати конкурсу у закритому режимі визначало очолюване О. Черепніним авторитетне журі, до складу якого входили також директор Шанхайської консерваторії Сяо Юмей, проректор Шанхайської консерваторії, композитор і музичний теоретик Хуан Цзи та ще два професори консерваторії. Тож жоден з авторів – учасників конкурсу – не був на ньому присутній і, відповідно, нічого не виконував. Зауважимо також, що точною назвою п'єси Хе Лутіна, яку – підкреслимо – зробив знаменитою саме О. Черепнін, котрий видав її друком і виконував у своїх концертах по всьому світу, є «Флейта хлопчика – погонича

буйволів». І сама ця фігурка хлопчика-пастуха, що сидить верхи на буйволі й награв на флейті, стала емблемою основаного ним видавництва *Tcherepnin Collection*, яке публікувало кращі твори молодих китайських авторів.

3. Характеризуючи становлення китайської фортепіанної музики 1920-1930-х років, дисертантка зазначає, що саме «Національний фольклор стає для композиторів благодатним ґрунтом, що визначає загальні принципи музичного мислення» (с. 53 дис.). Втім, така теза не повністю розкриває складні процеси, що відбувалися у китайському музичному мистецтві цього часу, оскільки розуміння принципової важливості опори на національні музичні традиції (зокрема у сфері фортепіанної музики) сформувалося у китайських музикантів тієї доби зовсім не одразу. Так, освітня система Шанхайської Національної музичної консерваторії, розроблена Сяо Юмеєм у 1927 році, повністю базувалася лише на західній традиції, а китайську традиційну музику було виключено з основної навчальної програми. Загалом у китайському музичному мистецтві 1930-х років відбувалася, за виразом музикознавця Хе Ілінь, «тотальна вестернізація». Принципове змінення цієї ситуації відбулося саме завдяки діяльності того ж Олександра Черепніна, який вже на початку свого перебування у Китаї був вражений тим, що величезні багатства національного музичного мистецтва Китаю майже цілком ігнорувалися молодими китайськими митцями, котрі принципово намагалися спиратись у творчості суто на європейські форми та традиції. Саме через це у Черепніна й виникла ідея проведення творчого конкурсу, який би, за його словами, «мав за мету створення національної китайської музики» (*Alexander Tcherepnin. Music in Modern China*). Як пізніше зазначав сам композитор, він бачив свою місію у тому, щоб «навчати китайців бути китайцями». І саме наполеглива багаторічна діяльність Черепніна у цьому напрямі великою мірою сприяла, за оцінками усіх сучасних китайських і американських дослідників цієї проблематики, пробудженню національної самосвідомості китайських композиторів, заклавши міцний фундамент для створення китайського музичного стилю.

4. Ще одне невеличке зауваження. Імовірно, бажано було б при

визначенні методології дисертаційного дослідження зазначити також метод *виконавського аналізу*, який, поряд із жанрово-стильовим та інтерпретологічним методами, відіграє важливу роль у роботі.

5. В тексті роботи є окремі дрібні технічні помилки Зокрема, на с. 82 написано «фортепіанного мистецтва XX-XXX століть», а на с. 87 зазначено дати життя Лі Інхай (1027-2007).

Запитання до дисертантки: Виконавська стилістика фортепіанної творчості яких китайських композиторів є, на Вашу думку, найцікавішою?

Втім, ці або інші зауваження жодним чином не впливають на загальну позитивну оцінку даного дисертаційного дослідження, яке є вельми корисним для сучасного музикознавства – як українського, так і китайського.

Отже, проведений аналіз дисертації «Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів», поданої на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 Музичне мистецтво, доводить, що за своєю актуальністю, ступенем новизни, обґрунтованістю, науковою та практичною значущістю отриманих результатів, дотриманням норм академічної доброчесності дана праця є самостійним і завершеним науковим дослідженням, яке відповідає вимогам, викладеним у пп. 6, 7, 8, 9 Постанови Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. № 44 «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», а її авторка, Сун Мейсюань, заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво.

Офіційний опонент –

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури

І. І. Польська