

Відгук
офіційного опонента
на дисертацію Сунь Ї
**«Музично-інтерпретаційна парадигма у китайській фортеп'яній
культурі XX – початку XXI ст.»**
подану на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»
(галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»)

Сучасний стан розвитку музичного мистецтва дедалі виразніше окреслює потребу у переосмисленні усталених уявлень про виконавські школи, їх генезу, механізми трансляції художнього досвіду та здатність до міжкультурного діалогу. У глобалізованому мистецькому просторі XX–початку XXI століття фортеп'янне виконавство постає не лише як сукупність техніко-стильових параметрів, але й як складний культурний феномен, у якому перехрещуються історична пам'ять, національна ідентичність, педагогічні традиції та сучасні інтерпретаційні стратегії. Саме в такому широкому науково-культурному контексті актуалізується проблематика дослідження китайської фортеп'яної культури, що за відносно короткий історичний період перетворилася з рецептивного явища на один із провідних чинників світового піаністичного процесу

Актуальність роботи також посилюється тим, що в дисертації порушуються проблеми співвідношення технічної віртуозності та інтерпретаційної глибини, комерціалізації концертної практики, формування виконавського стилю в умовах глобалізованого музичного ринку, а також впливу національної ментальності, філософських і естетичних концептів (зокрема, цигун) на піаністичну техніку та художнє мислення виконавця.

У дисертації Сунь Ї чітко визначено мету дослідження – вона повністю відповідає темі роботи та актуальності проблематики. Аналіз реалізації поставлених у дисертаційному дослідженні завдань засвідчує їхню внутрішню узгодженість, логічну послідовність і поступове ускладнення наукового аналізу – від історико-культурного опису до концептуального осмислення музично-інтерпретаційної парадигми китайської фортеп'яної культури. Кожне із задекларованих завдань не лише формально виконане, а й репрезентує окремий рівень наукового узагальнення.

Методологічний інструментарій дисертаційного дослідження вирізняється прагненням до комплексного, багаторівневого осмислення феномену китайської фортеп'яної культури у її історичній, виконавській та інтерпретаційній проєкції. Обрані методи не функціонують ізольовано, а вибудовуються у логічно взаємопов'язану систему, що дозволяє розкрити музично-інтерпретаційну парадигму як цілісний культурно-мистецький процес.

Наукова новизна дисертаційного дослідження Сунь Ї виявляється у комплексному концептуальному осмисленні китайської фортеп'яної культури XX – початку XXI століття як автономної музично-інтерпретаційної системи,

що сформувалася внаслідок взаємодії історичних, педагогічних, виконавських і національно-культурних чинників. Суттєвим науковим здобутком є визначення специфіки китайської інтерпретаційної моделі, для якої характерні синтез високого рівня технічної майстерності, орієнтація на концертну видовищність та послідовне збереження національної ідентичності через імітаційні звукові практики, звернення до традиційних інструментальних образів і філософсько-естетичних уявлень. Такий підхід дозволяє переконливо обґрунтувати самобутність китайської фортепіанної школи, що не зводиться до рецепції європейських традицій, а продукує власний тип інтерпретаційного мислення. Водночас наукова новизна роботи посилюється узагальненням значного масиву історичного, педагогічного, виконавського та культурологічного матеріалу, систематизованого в межах єдиної концепції, що відкриває перспективи подальших досліджень китайського піанізму у виконавському, порівняльному, міжкультурному та методологічному вимірах.

Структура дисертаційного дослідження Сюнь Ї є логічно вибудованою, внутрішньо узгодженою та відповідає поставленій меті – виявленню й обґрунтуванню музично-інтерпретаційної парадигми китайської фортепіанної культури ХХ – початку ХХІ століття у контексті її історичного розвитку, національних традицій та виконавських практик. Архітектоніка роботи демонструє послідовний рух наукової думки від історико-культурних передумов формування явища (Розділ 1 дис.) – до його теоретичного осмислення (Розділ 2 дис.) та виконавсько-інтерпретаційного узагальнення (Розділ 3 дис.), що є методологічно виправданим для музикознавчих досліджень такого типу.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, кожен з яких має чітку внутрішню структуру з підрозділами та підсумковими висновками, загальних висновків, списку використаних джерел (185 найменувань) і додатків із переліком основних наукових публікацій апробаційного характеру, зарахованих за темою дисертації.

У вступі коректно окреслено актуальність теми, сформульовано мету, завдання, об'єкт і предмет дослідження, визначено методологічну основу та наукову новизну, що задає чіткі координати подальшого аналізу.

Перший розділ дисертації «Еволюція та трансформація китайської фортепіанної культури: історико-культурний дискурс» присвячено комплексному аналізу процесів становлення, еволюції та структурної трансформації китайської фортепіанної культури в широкому історико-культурному контексті. Матеріали розділу охоплюють широкий хронологічний діапазон: від появи перших клавішних інструментів у Китаї та їх поступової інтеграції у придворне та освітнє життя – до становлення піаністичної школи в першій половині ХХ ст. Автор поєднує культурологічний і музикознавчий підходи, переконливо демонструючи, що китайська фортепіанна школа виникла не стихійно чи випадково з прямолінійним запозиченням західних моделей, а її формування характеризується складним багатоступеневим процесом культурної адаптації, селекції та трансформації європейських

виконавських і педагогічних традицій у межах власного національного культурного простору.

Важливою перевагою підрозділу 1.1. «Концептуальні основи становлення китайської фортепіанної школи в динаміці історичного розвитку» є опора на чітко окреслені критерії ідентифікації фортепіанної школи, запозичені з авторитетних наукових концепцій (локалізація виконавства в національному культурному просторі, наявність власної педагогічної та художньої парадигми, спадкоємність традицій і здатність транслювати досягнення за межі національного середовища (с. 21 дис.)). Автором доводиться, що вже у першій половині ХХ століття в Китаї склалися передумови для формування цілісної національної піаністичної школи, попри її генетичний зв'язок із західною культурною моделлю.

Аналіз інституціоналізації музичної освіти, що простежується від діяльності місіонерських і церковних шкіл до створення розгалуженої мережі спеціалізованих музичних закладів, консерваторій і університетських факультетів, демонструє, як освітні реформи, культурно-політичні зрушення та державна культурна політика впливали на зміст, методи та цілі фортепіанної підготовки, формуючи специфічний тип виконавця, орієнтованого на поєднання технічної досконалості з національною ідентичністю.

Науковою перевагою підрозділу є авторська позиція щодо уточнення та диференціації поколіннєвої типології (с. 27 дис.) китайських піаністів і педагогів: здобувач не обмежується репродукуванням усталених у науковому обігу класифікацій, а пропонує власний внутрішній розподіл, зумовлений відмінностями у характері професійної діяльності, рівні залученості до виконавської практики та функціональній ролі в організаційно-освітніх процесах. Такий підхід засвідчує прагнення Сунь Ї поглибити розуміння еволюції китайської фортепіанної школи не лише в хронологічному, а й у структурно-функціональному вимірах.

Дисертант зазначає, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття концертна практика в Китаї зазнає якісних змін, зумовлених комплексом чинників (підрозділ 1.2. дис.): державної культурної політики, глобалізаційних процесів, інституційного розвитку музичної освіти, а також активного входження китайських виконавців у міжнародний концертний простір. Сунь Ї розглядає концертну практику не лише як форму публічного музикування, а як складний соціокультурний феномен, безпосередньо пов'язаний із формуванням нової музично-інтерпретаційної парадигми китайського піанізму. Вагомою перевагою підрозділу є те, що дисертант не обмежується описовим викладом фактів, а пропонує аналітичне осмислення змін у статусі концертного виконавця. Піаніст у сучасному Китаї постає одночасно як носій високої професійної майстерності, культурний символ і продукт концертного ринку. Такий підхід дозволяє виявити суперечливість процесів комерціалізації концертної діяльності, яка, з одного боку, сприяє масовій популяризації фортепіанного мистецтва, а з іншого – створює ризик зсуву акцентів у бік зовнішньої віртуозності та сценічної ефектності. Також простежується думка про те, що саме концертна сцена стає головним простором апробації

синтетичного виконавського стилю, у якому поєднуються технічна досконалість, дисциплінованість мислення та поступовий пошук індивідуальної художньої виразності. Важливим є акцент на тому, що міжнародні гастролі, участь у престижних конкурсах і співпраця з провідними концертними інституціями світу сприяють перегляду традиційних моделей інтерпретації та активнішому діалогу з європейською виконавською традицією.

Другий розділ дисертації Сюнь Ї «Теоретичні та практичні аспекти формування китайської піаністичної школи» посідає принципово важливе місце в загальній логіці наукового дослідження, адже саме на цьому етапі автор здійснює перехід від переважно історико-культурного викладу матеріалу до ґрунтовного системного аналізу чинників і механізмів становлення китайської піаністичної школи, осмислюючи її як цілісний художньо-виконавський і педагогічний феномен.

У підрозділі 2.1. «Корифеї фортепіанної педагогіки як базис створення парадигмального маркера у китайському виконавстві» простежено логіку формування педагогічної спадкоємності як визначальної ознаки парадигмального маркера: від перших викладачів-емігрантів і музикантів, що здобували освіту в Європі та США, до китайських педагогів, які змогли не лише адаптувати західні методики, а й трансформувати їх відповідно до національних естетичних і культурних кодів. Особливої уваги заслуговує інтерпретація ролі провідних педагогів як «парадигмальних вузлів», навколо яких кристалізувалися стабільні виконавські та освітні моделі. Цінним є також розмежування поколінь педагогів і виконавців, що подається не лише в хронологічному, а й у типологічному вимірі. Це дає змогу простежити еволюцію педагогічних ідеалів – від первинної орієнтації на технічну досконалість і академічну дисципліну до поступового включення інтерпретаційної рефлексії, національно-стильових ознак та особистісно орієнтованого підходу.

Другий підрозділ «Вплив національних традицій на формування виконавської манери китайських піаністів» демонструє, що національна ідентичність у китайському піанізмі не зводиться до поверхового використання фольклорних інтонацій або програмних алюзій, а проявляється на глибинному рівні виконавського мислення, тілесної організації гри та художньо-образного бачення музичного тексту. Здобувачка звертається до традиційної китайської естетики, у межах якої музика осмислюється як процес гармонізації внутрішнього й зовнішнього, а не як суто віртуозна або емоційно-експресивна діяльність. У цьому контексті переконливо аргументується вплив філософських уявлень (даосизм, конфуціанство, практики цигун) на формування специфічної манери звуковидобування, артикуляції, фразування та роботи з часом. Автор слушно підкреслює, що контроль дихання, концентрація уваги та цілісне відчуття руху стають не допоміжними, а структуроутворювальними чинниками виконавського процесу, що відрізняє китайський піанізм від європейської традиції.

Слід також відзначити наявність у підрозділі ілюстративного матеріалу, спрямованого на наочну демонстрацію процесів перенесення темброво-

інтонаційних характеристик традиційних китайських інструментів (гучжен, ерху, піпа) у фортепіанну виконавську практику, що суттєво підсилює аналітичну аргументацію та сприяє глибшому розумінню окреслених інтерпретаційних механізмів, демонструє глибинний процес адаптації національного звукового мислення до художньо-виразних можливостей універсального академічного інструмента. Автор слушно підкреслює, що залучення до освітнього процесу творів, стилізованих під народні мелодії та образи, дозволило молодим піаністам з самого початку навчання долучатися до «китайського стилю» у музикуванні. Таким чином, автор демонструє, як китайська фортепіанна школа не була просто калькою західних моделей, а сформувала власну модель розвитку, спираючись на синтез традиційних і новаторських підходів.

У третьому розділі «Виконавська парадигма у фортепіанній культурі Китаю ХХ – початку ХХІ ст.» автору вдалося показати виконавську парадигму китайської фортепіанної культури як динамічний, багатовимірний феномен, у якому поєднуються національна ідентичність, глобальні виконавські стандарти та сучасні соціокультурні виклики.

Важливою методологічною перевагою підрозділу є розмежування понять «виконання», «інтерпретація» та «виконавська парадигма», що дозволяє автору уникнути редукції китайського виконавського стилю до суто технічних характеристик. Сунь Ї також здійснила спробу окреслити зміст поняття «музична виконавська культура» (с. 115 дис.), наголошуючи на його багатофункціональній природі та взаємодії різнорівневих складових у полі культурно-історичних детермінацій і аксіологічних орієнтирів. Водночас запропоноване тлумачення має переважно описово-аналітичний характер і постає радше як розгорнута характеристика феномену, ніж як лаконічна дефініція у вузькому термінологічному значенні. Разом із тим у межах даного дослідження така форма подання не видається принциповим недоліком, оскільки вона корелює з гуманітарною специфікою об'єкта аналізу та сприяє збереженню його смислової багатовимірності.

Окремої уваги заслуговує аналіз проблеми співвідношення технічної досконалості та інтерпретаційної глибини у китайському піанізмі. Здобувач не уникає дискусійності цього питання, вказуючи на існування тенденції до домінування віртуозно-технічного начала, що історично зумовлено як системою музичної освіти, так і конкурсно-орієнтованою моделлю професійної підготовки. Водночас у підрозділі наголошується, що сучасна виконавська практика демонструє поступовий зсув у бік усвідомленої інтерпретації, де техніка починає виконувати функцію інструмента художнього висловлювання, а не самоцілі (с. 160 дис.).

У підрозділах 3.2 «Китайська виконавська фортепіанна школа у динаміці змін» і 3.3 «Інтерпретаційні аспекти представників китайської фортепіанної школи» третього розділу подано аналіз динаміки розвитку китайської виконавської школи у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. та розглянуто інтерпретаційні підходи конкретних її представників.

Суттєвою перевагою підрозділу 3.2. є формування періодизації розвитку китайської виконавської фортепіанної школи крізь призму поколінь піаністів, що дозволяє простежити не лише еволюцію технічних і стилістичних характеристик виконання, але й зміну ціннісних орієнтирів, художніх ідеалів та моделей професійної самореалізації виконавця. Автор демонструє, що кожне покоління формувалося в специфічному соціокультурному контексті, що безпосередньо впливало на домінування тих чи інших виконавських стратегій – від адаптаційно-наслідувальних форм до усвідомленого синтезу національних традицій і західних інтерпретаційних підходів.

У підрозділі 3.3. дисертантом аналізуються інтерпретаційні стилі таких виконавців, як, наприклад, Лан Лан, Лі Юньді, Чень Са та інші відомі піаністи, які стали символами китайського піанізму на міжнародній сцені. Ці кейси ілюструють реалізацію китайської музично-інтерпретаційної парадигми в умовах глобалізованого мистецтва. Автор відзначає феноменальну технічну майстерність і харизматичність згаданих митців, підкреслюючи, що їхній успіх зумовлений не лише особистим талантом, а й опорою на міцну національну виконавську традицію. Увага до таких постатей, дозволяє продемонструвати багатовекторність розвитку школи – від академічно зосереджених, духовно орієнтованих моделей інтерпретації до сценічно експресивних і комунікативно спрямованих форм сучасного піанізму.

У Висновках Сунь Ї послідовно співвідносить отримані результати з поставленою метою та завданнями дослідження, наводить узагальнені результати теоретичного аналізу, історико-культурного огляду та виконавсько-педагогічних спостережень.

Теоретична значущість дослідження Сунь Ї полягає в тому, що воно збагачує теорію музичного виконавства новими знаннями про особливості становлення і функціонування китайської піаністичної школи та її інтерпретаційних підходів. Дисертант запропонував цілісну концепцію «музично-інтерпретаційної парадигми», яка поєднує історичний, педагогічний і власне виконавський аспекти, що є важливим для подальших теоретичних розвідок у галузі виконавського мистецтва і культурології.

Практична значущість дисертаційної роботи полягає у можливості широкого й багатоаспектного використання отриманих результатів у науково-дослідній, освітньо-педагогічній та виконавсько-інтерпретаційній діяльності. Сформульовані в дослідженні положення мають прикладний характер і можуть бути адаптовані до реальних потреб сучасної музичної освіти та концертної практики. Узагальнені дисертантом знання про еволюцію китайської фортепіанної школи та її інтерпретаційні стилі стануть корисними для практикуючих піаністів і педагогів – вони дозволять глибше зрозуміти специфіку «китайського стилю» в академічному музикуванні та ефективно інтегрувати окремі його елементи у виконавську і освітню діяльність.

Високо оцінюючи результати дисертаційного дослідження Сунь Ї, водночас доцільно звернути увагу на окремі зауваження, що сприятимуть більш об'єктивній і повній оцінці роботи. Зокрема:

1. Поряд із загалом належним науковим стилем викладу, у тексті дисертації трапляються стилістичні та технічні огріхи, зокрема пропущення окремих літер або слів, неточності в синтаксичних конструкціях. Тому варто рекомендувати приділяти більше уваги ретельному редагуванню матеріалу.

2. В окремих випадках логіка розгортання історичних процесів потребує більш чіткого структурування, що дозволило б уникнути враження історичної хаотичності та сприяло б кращому сприйняттю еволюційних зв'язків між окресленими етапами розвитку китайської фортепіанної культури.

3. З огляду на специфіку китайської музичної культури та ієрогліфічну природу китайської мови, доцільним видається рекомендувати подавати назви аналізованих музичних творів у дужках мовою оригіналу (китайською) або ж винести посилання на їхні аудіоверсії до додатків дисертації. Такий підхід істотно полегшив би ідентифікацію художнього матеріалу для дослідників і виконавців, адже транслітеровані або перекладені назви не завжди дозволяють безпомилково відшукати відповідні композиції, враховуючи образність і багатозначність китайської мови.

Втім, наведені зауваження носять рекомендаційний характер і не мають істотного впливу на зміст, структурну цілісність та аргументацію дисертаційного дослідження.

У процесі ознайомлення та аналізу тексту роботи у опонента виникли також уточнювальні запитання:

1. Які приклади комерціалізації у китайській парадигмі виконавської культури, окрім діяльності таких виконавців, як Лан Лан, можна навести, враховуючи тенденцію до розвитку центрів фортепіанної культури в провінціях?

2. Ви розглядаєте музичну культуру як інтегрований феномен. Розкрийте, що ви втілюєте у цьому понятті?

3. Ви у аналізі методик виховання виконавців зазначаєте метод Сузукі, але не розкриваєте його. У чому його специфіка та вплив на формування виконавської парадигми Китаю?

4. Що автор має на увазі під «методами вагової гри на фортепіано»?

Зазначені запитання спрямовані на глибше осмислення матеріалу і не впливають на високу оцінку дисертації Сунь Ї, виконаної на належному науково-теоретичному рівні. Узагальнюючи, зазначимо, що дисертаційна робота є самостійною, завершеною науковою працею, виконаною на високому теоретичному та методологічному рівні. Анотація стисло і сконцентровано передає основні положення праці. Основні результати дисертаційного дослідження були апробовані – **Сюнь Ї** опублікував 7 одноосібних праць за темою дисертації (у тому числі статті в фахових українських та зарубіжних виданнях, матеріали конференцій), що свідчить про відкрите обговорення її наукових здобутків у фаховому середовищі. Порушень академічної доброчесності в роботі не виявлено.

Робота відзначається ґрунтовністю аналізу, новизною підходів і вагомими результатами, що мають як теоретичне, так і практичне значення. Дисертант продемонстрував глибоке розуміння обраної тематики, вміння

користуватися сучасними методами музикознавчого дослідження та формулювати оригінальні наукові положення. Структура і стиль викладення матеріалу відповідають вимогам до дисертацій, а висновки логічно сформульовані відповідно до поставлених завдань і отриманих даних. Отже, дисертація «Музично-інтерпретаційна парадигма у китайській фортепіанній культурі XX – початку XXI ст.» повністю відповідає критеріям, визначеним Міністерством освіти і науки України для робіт на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. А її автор, Сюнь Ї, заслуговує на отримання пошукуваного наукового ступеня.

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри фортепіано
Харківської державної академії культури



Олеся СТЕПАНОВА



Підпис: Степанова О. засвідчую.

Підпис: [illegible] [illegible]

Підпис: [illegible]