

ВІДГУК
офіційного опонента на дисертацію **СЮНЬ І**
«Музично-інтерпретаційна парадигма у китайській
фортепіанній культурі XX – початку XXI ст.»,
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво,
галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Дисертація Сюнь І, представлена до захисту, присвячена китайській фортепіанній культурі, яка стрімко розвинулася у XX-му й посіла лідерські позиції у XXI столітті. Здавалося б, ця тема доволі часто обговорюється у науковому світі країни та за її межами. Як відомо, останнім часом почали з'являтися ґрунтовні дослідження, в яких даний феномен вивчається у різних аспектах. Серед найвідоміших таких праць назовемо: *Lang Lang, David Ritz* (2009), *Chen Xi* (2012), *Fu Xi* (2021), Ляо Моя (2022), Лян Чженьюй (2023), Ма Сіньюань (2019), Сун Тянь (2019), Фен Їжань (2022), Че Чао (2021), Чжу Іюй (2022), Чу Їн (2023), Чжоу Ні (2024), Пен Жуй (2024) та ін.

Незважаючи на це Сюнь І знову повертається до теми фортепіанної культури, пропонуючи власний «кут зору» – музично-інтерпретаційну парадигму цього явища як частини сучасної світової культури. Таким чином, дослідник аргументує **актуальність** теми важливістю розуміння внутрішніх процесів китайського піаністичного мистецтва «для розуміння сучасного мультикультуралізму, так і для розширення можливостей сучасної музичної інтерпретації» (с. 13 дис.). Основним своїм завданням дисертант вважає систематизацію багатьох фактів динаміки музично-інтерпретаційних процесів національного фортепіанного виконавства для створення «нової інтерпретаційної парадигми китайського піанізму, що виходить за межі екстенсивного зростання й рухається до інтенсивного розвитку» (там само). Таким чином, автор розглядає китайську фортепіанну культуру як важливий чинник розуміння мультикультуралізму й розширення можливостей музичної інтерпретації сьогодення – тобто, мова йде не тільки про те, «як грають китайські піаністи», а про те, як унаслідок їхнього досвіду змінюються самі межі

інтерпретаційних норм світової культури.

Метою дослідження обрано «виявлення та обґрунтування музично-інтерпретаційної парадигми китайської фортепіанної культури XX – початку XXI століття у контексті її історичного розвитку, національних традицій та виконавських практик» (с. 14 дис.). В представленій до розгляду науковій праці послідовно розв’язується низка важливих наукових завдань, що підтверджує вагому *наукову новизну* дослідження: досліджено багатоаспектність інтеграції історичних і теоретичних компонентів в контексті розвитку китайської фортепіанної культури, де виконавська складова розглядається як продовження педагогічної практики; проаналізовано вплив специфічних рухових і дихальних вправ «цигун» на покращення виконавської фортепіанної техніки; виявлено специфіку інтерпретаційної парадигми у китайській фортепіанній виконавській культурі; отримало подальшого вивчення китайська музична культура з позиції специфіки формування виконавської традиції (с. 18-19 дис.)

В Першому розділі «Еволюція та трансформація китайської фортепіанної культури» розглядається процес формування фортепіанної традиції: від придворного вжитку західних інструментів у XVII–XIX ст. до інтеграції в глобальний концертний простір початку XXI ст. Незважаючи на те, дані процеси аналізуються в багатьох дослідженнях, автор подає власний «погляд» на історичний розвиток національної фортепіанної культури, створюючи його «геніалогію» (с. 29 дис.), зосереджуючись на внутрішніх та зовнішніх впливах, а також на інших складових цього процесу.

Реконструкція етапів становлення фортепіанної культури подана автор наступним чином: період придворного побутування фортепіано (XVII – перша половина XIX ст.), коли інструмент обмежувався імператорським двором і аристократичними домами; етап місіонерської присутності (з 1840-х до початку XX ст.), коли фортепіано входить до церковної музичної освіти й стає елементом нових освітніх практик; першу половину XX ст. як час інституціоналізації та професіоналізації (створення вищих навчальних закладів, формування перших професійних інструменталістів і вокалістів); післявоєнний період та початки

КНР, що поєднують державну підтримку музики з драматичним перериванням традицій у період «культурної революції»; епоху «відкритості» кінця 1970-х – середини 2000-х, коли відбувається відновлення музичної освіти, активна орієнтація на західні техніки, навчання за кордоном та формування нової школи; нарешті, період від середини 2000-х до сьогодення, коли Китай фактично стає одним із глобальних центрів фортепіанної культури.

Позитивним аспектом роботи є ретельний аналіз процесів інституціоналізації музичної освіти й концертного життя країни. Автор залучає дані про створення вищих навчальних закладів, про роль спеціалізованих музичних організацій («Дасюе», «Юеф», «Спілка любителів музики», «Спілка китайських музикантів»), про формування інфраструктури концертного життя, про політику «відкритості» наприкінці 1970-х, що призвела до активної інтеграції китайської музичної сфери в глобальний культурний простір. Концертне життя сучасного Китаю осмислюється як «повноцінний і складний культурний феномен», що охоплює широку жанрову палітру і відповідає «світовим цивілізаційним стандартам». Важливо, що в роботі не уникається розгляд політичного виміру культурних процесів: показано вплив державної політики, роботу офіційних музичних об'єднань, ідеологічні зміни, які позначилися на музичній освіті й виконавстві. Це дозволяє вийти за межі вузького «внутрішньо музичного» аналізу.

Другий розділ дисертації присвячений теоретичним і практичним аспектам становлення китайської піаністичної школи: ролі корифеїв педагогіки, інституціоналізації музичної освіти, освітнім парадигмам. Досліджуючи інституційно-педагогічні засади формування китайської виконавської піаністичної школи, автор розглядає становлення системи вищої музичної освіти, виокремлення спеціалізованих фортепіанних відділень, вихід китайських музикантів на міжнародну арену, активну діяльність композиторів, що забезпечують новий національний репертуар.

Дисертант зазначає, що модель формування виконавської культури в Китаї має подвійний характер: з одного боку, вона глибоко вкорінена в національній

культурній специфіці; з іншого – ґрунтується на конструктивній адаптації західних зразків до китайського ґрунту. У цьому контексті цікаво подано три провідні педагогічні підходи сучасної китайської музичної освіти: художньо-виховний, особистісно орієнтований та діяльнісний. Автор підкреслює, що вони спрямовані не тільки на підвищення професійної майстерності, а й на духовний розвиток учнів, підтримання балансу між традиційними цінностями та інноваціями. Важливим і методологічно продуктивним є зіставлення цих сучасних підходів із давніми китайськими педагогічними принципами, зафіксованими у «Лі-Цзи» та його частині «Сюе-Цзи», де наголошено на єдності теоретичного й практичного навчання, морального виховання та соціально-етичного виміру освіти.

Відзначимо, що дисертант не обходить й проблемні аспекти розвитку фортепіанного виконавства Китаю. Він констатує надзвичайно високий рівень технічної майстерності багатьох китайських піаністів, та водночас простежує тенденцію до домінування техніки над інтерпретаційною глибиною. У роботі аналізується комерціалізація концертної практики, перетворення виконавця на ринковий «продукт», що, безперечно, впливає на естетику виконавської культури, на пріоритет видовищності, медійної присутності тощо. Разом з тим автор намагається знайти причини згаданої тенденції в деяких культурних й ментальних чинниках, які ускладнюють емоційне розкриття: специфіка мовної структури, традиційна стриманість, перевага колективного над надмірно індивідуальним у будь-якому висловленні тощо. Одним з таких чинників автор називає «відсутність інтонаційної системи в китайській мові», яка начебто ускладнює вираження емоцій. Скоріш за все мається на увазі не фонетична тональність, а відмінність інтонаційно-сміслових моделей від європейських; однак термінологічно таке формулювання потребує уточнення.

Автор аналізує вплив національних інструментальних традицій на фортепіанну техніку й виконавську манеру, виходячи за межі загальних понять синтезу Західної та Східної культурної традиції. Він «залучає» до огляду вплив на фортепіанне мистецтво конкретної звуко-тембрової сфери і технічних

прийомів китайських інструментів: флейт *ді* та *сяо* (вібрато і форшлаги); використання портаменто для наближення до звучання *зурни*; фактурні прийоми, що моделюють багатоголосся губного органу *шен*; стрибкоподібні рухи й репетиції, пов'язані з наслідуванням *янцзиня*; виразна кантилена *ерху* й специфічна дисонансність *баньху*, які знаходять своє відображення у фортепіанній мелодиці й фактурі; темброві й фактурні експерименти, що відтворюють ударну й дзвоноподібну палітру *гонгів* та *барабанів* тощо.

Автор також уводить до аналізу музичних складових національного сучасного піанізму філософію та практику *цигун*, демонструючи, як поняття «*ци*», дихальні та медитативні техніки впливають на формування піаністичної техніки та інтерпретаційної свідомості. Визначено роль тріади: накопичення вражень – дослідження твору – створення власного звучання; контролю дихання – в уникненні перенапруги, у досягненні рівноваги між фізичним, ментальним та енергетичним вимірами виконання. Можна дискутувати про ступінь «об'єктивності» таких побудов, але їхня наукова та методична цінність не викликають сумніву.

Третій розділ зосереджується на власне виконавській парадигмі: визначенні китайського виконавського стилю, динаміці змін та інтерпретаційних моделях провідних піаністів XX – початку XXI ст. Суттєвим внеском дисертанта є спроба типологізації виконавських стилів представників китайського піаністичного мистецтва. Зауважимо, що спроба створення піаністичної типології була запропонована у дисертаційному дослідженні Пен Жуя «Фортепіанне виконавство в Китаї: етапи історичного розвитку» (2024): «класичний тип – Лі Мінцин, Ченін Лі, У Цянь; лірико-поетичний тип – Фу Цун, Гу Шеньїн, Юнді Лі; романтико-експресивний тип – Ін Чензон, Лю Шикунь, Чжоу Нін; емоційно-інтелектуальний тип – Чжу Дамін, Ду Нін-У, Вей Данвен, Сюй Чжун, Вей Цзиньцзянь; віртуозно-екзальтований тип – Шень Веньюй; віртуозно-розважальний тип – Лан Лан»¹. Але представлена типологія не

¹ Пен Жуй. (2024). Фортепіанне виконавство в Китаї: етапи історичного розвитку. Дис. доктора філософії. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського. С.228.

отримала широкого висвітлення.

Сюнь Ї вдало вирішує таке завдання, «будуючи» власну концепцію на основі інтерпретаційної виконавської парадигми. Процес інтернаціоналізації китайської фортепіанної музики дослідник аналізує на основі діяльності піаністів чотирьох поколінь. Автор не обмежується загальною інформацією про «гастрольну активність» музикантів, а пропонує надзвичайно насичений корпус імен: від корифеїв педагогіки (Лі Цуйчжень, І Кайцзі, Хе Хуейсянь, Хун Шицзі, У Лей, Фань Цзисень, Лі Чангсунь, Лі Цзялу, Чжу Гуньї, Чжу Яфень, Лінь Юань, Чжен Шусін, У Ін, Лі Мін, Фань Хесін, Бянь Мен) до зірок глобальної сцени (Ланг Ланг, Юйдзі Ванг) та представників молодшого покоління (Сунь Інді, Цзоу Сян, Хуан Чуфан, Чжу Дамін, Сюй Чжун, Вей Данвень та ін.).

Безумовно, таке нагромадження видатних постатей піанізму створює ризик перетворення дисертації на каталог, однак автор не зводить аналіз до опису біографій. Він виокремлює типологічні риси виконавського стилю піаністів: переосмислення барокової техніки й гри на історичних інструментах (Чжоу Тін, Цзюй Цзінь); гіпертрофована роль технічної досконалості (Цинь Чуань, Чень Са); стратегія глобалізації через гастролі; стилістична монументальність і пошук нових виражальних засобів (Юань Цзе, Лі Юньді); інтеграція масової культури як інструмента популяризації (Ланг Ланг, Нюню); соціальна відповідальність і «інтелектуалізація творчого процесу» (Ян Цзяжень, Чжан Цзюаньвей); педагогіка як стратегічний ресурс школи (Хун Далін, Лю Цзиндін) тощо. Таким чином, у роботі відбувається спроба створити внутрішню типологію виконавських стилей у межах китайської національної школи.

Найпереконливішою видається заключна частина, де фокусується увага на творчості Лю Шикуня, Ін Ченьцзуна, Чжоу Гуанжень, Юйдзі Ванг та Ланг Ланга – найяскравіших «стовпів» сучасної китайської музично-інтерпретаційної парадигми. На основі даного розгляду автор доводить, що сучасний китайський піанізм є результатом діалектичної взаємодії духовного лідерства, технічної майстерності й глобалізаційних процесів, а отже – формує нову музично-інтерпретаційну парадигму, де співіснують національна традиція

й міжнародні стандарти.

У Висновках дисертант переконливо підводить підсумки наукового дослідження. Все це дає підстави вважати дослідження Сюнь Ї актуальним, відзначеним новизною отриманих результатів і виконаним на належному професійному рівні. Слід відмітити також перспективи практичного використання матеріалів дисертації у лекційних курсах теорії та історії виконавського мистецтва, історія виконавських стилів, культурології, філософії мистецтва тощо.

Серед зауважень, які виникли в процесі ознайомлення з дисертацією, слід вказати, що текст не позбавлений деяких стилістичних неточностей, окремих прикрих описок, тому більш ретельне його редагування дозволило б уникнути їх. Окремо слід звернути увагу на некоректне викладення деяких імені дослідників (с. 61, 62, 63 дис.) та посилання на наукові джерела (с. 203 дис.). Також не можна погодитися із двічі зазначеною тезою про «відсутність інтонаційної системи в китайській мові» (с. 5 дис. та с. 128 дис. – цитата, що належить китайському вченому Сун Цзинань). Ця теза є занадто дискусійною: відомо, що тонова основа китайської мови, навпаки, є джерелом специфічного слухового досвіду. Однак можна припустити, що в представленій до розгляду дисертації йдеться, скоріше, не про фонетичну структуру загалом, а про відсутність у традиційній мові та мистецтві аналогів європейської інтонаційно-мелодичної «психологізованої» емоції. Тому виразимо побажання більш виважених формулювань термінологічного апарату.

На закінчення вважаю за необхідне задати дисертанту наступні питання:

1. Чи відомо Вам про концепцію радості у китайському виконавстві?
2. Як Ви оцінюєте прояв «східно-романтичних» рис у творчості сучасних китайських піаністів, зокрема, як це відображається в інтерпретаційній діяльності Лі Юньді? Чи можна вважати його стиль продовженням традицій Лю Шикуня та Ін Ченцзуна, чи він, на Вашу думку, вносить нові риси до китайської виконавської парадигми?

3. Ви цілком логічно вказуєте на технічність як принципову рису китайського виконавства. Чи вбачаєте Ви тут вплив європейської романтичної традиції, пов'язаної з іменами Ф. Ліста і Ф. Шопена?

4. В своїй роботі Ви висвітлюєте взаємозв'язки ментального та фізичного в китайській педагогіці, згадуйте про концепт «юе» (音樂), що об'єднує музику з іншими формами мистецтва та формується символічне уявлення про гармонію і прекрасне. Чи існують у китайській філософії та духовних практиках категорії, які безпосередньо пов'язані з музикою? Якщо так, то назвіть їх, будь ласка.

В цілому дисертаційне дослідження Сюнь Ї містить ряд цінних спостережень, побудованих в цілісну наукову концепцію. Ступінь актуальності обраної теми, обґрунтованості наукових положень, висновків, сформульованих у дисертації, їх новизна свідчать про безперечну цінність даного дослідження. Анотація стисло і сконцентровано передає основні положення праці. Наукові результати дослідження Сюнь Ї, висвітлені у 7 наукових публікаціях (з яких 3 – статті в українських фахових виданнях категорії Б), відповідають вимогам МОН України і кількісно, і за змістом.

Підсумовуючи все вищенаведене, можемо констатувати, що наукова праця **«Музично-інтерпретаційна парадигма у китайській фортепіанній культурі XX – початку XXI ст.»** відповідає вимогам МОН України до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво, а її автор Сюнь Ї заслуговує отримання пошукуваного наукового ступеня.

Кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи,
професор кафедри спеціального фортепіано
Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського



Чернявська М. С.