

**Відгук**  
офіційного опонента на дисертацію  
Сун Мейсюань  
**«Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах  
китайських композиторів»**,  
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»  
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

Відправною точкою представленого на захист дослідження став феномен «композиторського вшанування національної музичної мови у (китайській) фортепіанній творчості». Саме це «композиторське вшанування», на думку дисертантки, «визначило комплекс жанрово-типологічних ознак, що суттєво впливає на вибір засобів його виконавського втілення» (стор. 22). І дійсно, майже для всієї історії китайського фортепіанного мистецтва характерна потреба створення музики з яскраво вираженим національним характером. Зокрема, перший зрілий китайський фортепіанний твір «Флейта молодого пастушка»<sup>1</sup> («牧童短笛») Хе Лутіна став відомим після перемоги на конкурсі, який було організовано композитором Олександром Черепніним за підтримки ректора Шанхайської консерваторії Сяо Юмея (蕭友梅) і ціль якого полягала у створенні фортепіанної п'єси на підставі китайської традиційної музики чи фольклору<sup>2</sup>. У 1950-ті роки музикознавець Мен Веньтао так висловлював загальні настрої того часу: «Ми можемо створювати тільки китайську музику. Будь-який сучасний композитор повинен писати музику в національному стилі. Який б не використовувався інструмент або музична форма, ви ні в якому разі не повинні писати ніякої іншої музики, крім “китайської”»<sup>3</sup>.

Незважаючи на те що з початку 1980-х років у китайській фортепіанній музиці стали з'являтися твори, в яких використовуються серійна та інші новаторські композиційні техніки XX ст., спостерігається частіше звернення

---

<sup>1</sup> Наводимо український переклад назви як його надано у представленій дисертації.

<sup>2</sup> Чень Хайюнь. Творча діяльність О. Черепніна в контексті світового музичного мистецтва XX ст. Харків, 2024. С. 137.

<sup>3</sup> Мен Веньтао. Проблематика співіснування західного і східного музичних мистецтв [“中西并存”一解] / 孟文涛. Народна музика [人民音乐]. Пекін: Спілка китайських музикантів [中国音乐家协会], 1956. № 9. С.28.

до жанрів «чистої» непрограмовної музики, більшість з цих творів, проте, продовжують так чи інакше бути пов'язаними з китайською національною культурою. Так, у 1987 р. у Шанхаї відбувся Перший міжнародний конкурс творів для фортепіано в китайському стилі. Сама тематика цього конкурсу, як і назви творів китайських композиторів, пов'язані з китайською традиційною культурою у всіх її проявах (народна і придворна музика, міфологія, класична література, живопис і каліграфія), свідчать про те, що поза національною своєрідністю сучасна, в тому числі і фортепіанна музика не мислиться. Цей вектор розвитку музичного мистецтва є основним в музичному дискурсі Китаю і заохочується державною політикою. Так, у 1980 р. на урочистостях, присвячених 170-річчю від дня народження Ф. Шопена, президент Товариства китайських музикантів, відомий музичний діяч Китаю Лю Цзі сказав: «Національний музикант повинен прагнути створювати музику зі справжнім національним характером, вбирати цілющу стихію традиційної та народної музики на основі свого власного досвіду зіткнення з нею, бути неповторним в загальному звучанні світової музики»<sup>4</sup>.

В умовах сучасного стильового плюралізму, актуального і для Китаю, заклик «служіння народу» реалізується не в своєму первісному класовому значенні, а в площині національного, в прагненні творити музику, відчутно пов'язану з національним корінням. Вже у XXI столітті, у 2013 році відомий китайський піаніст, лауреат конкурсу Ф. Шопена Лі Юньді записав альбом з промовистою назвою «Червоне фортепіано», приурочений до святкування 90-річчя від дня створення Комуністичної партії Китаю та випущений і для китайського, і для міжнародного ринку. Декілька п'єс було спеціально написано сучасним композитором Чжан Чжао (张朝). Включення в цей альбом спеціально написаних сучасних п'єс свідчить про цілеспрямовані зусилля держави щодо стимулювання розвитку кітайської фортепіанної

---

<sup>4</sup> Чжан Сянь. У Пекіні відбулося святкування 170-ї річниці з дня народження Шопена [肖邦诞辰170周年纪念会在京举行] / 张弦. *Народна музика* [人民音乐]. Пекін: Спілка китайських музикантів [中国音乐家协会], 1983. № 3. С. 35.

композиторської творчості, стилістично впізнаваної і національно забарвленої. За словами композитора, основна ідея «Червоного фортепіано» полягає в тому, що незалежно від того, скільки шопенівських призвів ми виграємо, тільки коли наша власна музика буде визнана світом, ми автоматично станемо майстрами».

Отже, вимога створення музики з яскраво вираженим національним характером ставила перед китайськими композиторами завдання адекватного втілення в фортепіанному письмі національного образу світу, специфічно китайських світоглядних і естетичних уявлень про сутність буття. А перед виконавцем китайської фортепіанної музики постає завдання втілення у своїй інтерпретації національно-ментальних рис музичної творчості. Як справедливо зауважує авторка представленої дисертації, саме виконавська проблематика китайської фортепіанної музики є на сьогодні недостатньо дослідженою, що ускладнює її осмислення та повноцінну реалізацію на концертній сцені. Для того щоб заповнити цю лакуну, наявність якої зумовлює актуальність роботи для сучасної музичної науки та виконавства, здобувачка звертається до аналізу жанрової стилістики китайської фортепіанної музики і через виконавський аналіз, спрямований на жанрову специфіку твору, виявляє універсальний механізм фортепіанної інтерпретації творів китайських композиторів, що функціонує у всьому різноманітті авторських стилів. Вибудування стрункої системи взаємозв'язків між жанровою та виконавською стилістикою та розробка принципів її застосування до виконавського аналізу різностильових творів китайського фортепіанного репертуару безумовно становить наукову новизну дисертації та забезпечує її значення і перспективність для подальших розвідок, присвячених реалізації національної музичної мови (і не тільки китайської) у виконавському (і не тільки фортепіанному) мистецтві.

Рішення поставлених задач реалізується завдяки традиційній, але чіткій структурі дослідження, яка складається зі вступу, трьох основних розділів,

висновків, списку використаних джерел (216 найменувань) та додатку, в якому зазначено публікації за темою дослідження та апробації.

Перший розділ має методологічний та оглядовий характер. В ньому детально розглянуто теоретичні засади музичного мислення, що увиразнюються у жанрово-стильовій та виконавській стилістиці твору, підкреслено відсутність досліджень про жанрову стилістику китайських фортепіанних творів у взаємодії зі способами їх виконавського втілення, попри важливість такої взаємодії для розуміння шляхів формування китайської фортепіанної виконавської стилістики. Зміст і структура подальших розділів дисертації впливає із розділення здобувачкою усього масиву китайської фортепіанної музики на твори, написані у національній жанровій традиції (транскрипції та програмні сюїти, яким присвячено другий розділ), та твори, що наслідують жанровим моделям європейської музики (прелюдії, сонати, варіації – третій розділ).

У результаті ґрунтовного і послідовного аналізу відібраних на основі запропонованої жанрової класифікації зразків китайської фортепіанної музики дисертантка доходить висновку про суттєву різницю в піаністичних прийомах китайської і західної музики. Здобувачка відмічає втілення у композиторській творчості та виконавській традиції численних «китайських» музичних елементів, серед яких найцікавішим видається манера виконання *сань-бань* – особлива форма часового втілення музичної ідеї та суто індивідуальної манери виконавського мистецтва музиканта, яка властива різним видам традиційної китайської музики та сучасної композиторської творчості. Логічним завершенням роботи є надання виконавцеві чітких настанов, які в цілому складають дієвий універсальний механізм інтерпретації фортепіанних творів китайських композиторів.

Виклад дослідження є логічним і послідовним. Результати мають теоретичне та практичне значення для вивчення та адекватної інтерпретації китайської фортепіанної музики. Теоретичні та методологічні положення дисертації мають перспективу застосування і до інших музичних

інструментальних національних культур. Дисертація повністю відповідає вимогам, передбаченим для здобуття ступеня доктора філософії. Вона є самостійним, оригінальним дослідженням, що містить нові наукові результати в галузі музичного мистецтва. Робота пройшла належну апробацію на міжнародних та всеукраїнських конференціях, а її основні положення викладено у фахових публікаціях. На основі наданої інформації не виявлено ознак порушень академічної доброчесності. Автор коректно посилається на використані джерела та попередні дослідження.

Утім, як будь-яке цікаве, змістовне і перспективне дослідження, представлена робота не може не викликати певні зауваження та запитання, а саме:

1. У тексті роботи прослідковується деяка несистемність щодо транскрибування китайських імен українською мовою. Так, один і той самий піаніст на ст. 125 фігурує як Фу Цонг, але на ст. 156 – як Фу Цун, композитора Хуана Хувей досить часто вказано як Хуана Хубей. Зазначимо, що 26 червня 2019 року Інститутом сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України було затверджено систему транскрибування китайських слів та власних назв українською мовою, якої ми вважаємо за необхідне дотримуватися у наукових роботах. Також для уникнення непорозумінь та неточностей було б бажано надавати китайські імена в їх оригінальному написанні (ієрогліфами) та латиницею, використовуючи загальноприйняту у світі систему «Ханьюй піньїнь». Згідно з українською системою транскрибування було б бажано так вказувати імена китайських композиторів, виконавців та музикознавців: Лі Їнхай (замість Лі Інхай), Цзян Цзусін (замість Цзян Цуксин), Ло Чжунжун (замість Ло Чжунчжун), Чжоу Гуанжень (замість Чжоу Гуанрен), Тань Дунь (замість Тан Дун), Чень Ї (замість Чень І), Чень Сі (замість Чен Ксі), Го Ліхун (замість Го Ліхонг), Хань Чжун'ень (замість Хан Чжун-Єн), Ні Хунцзін (замість Ні Хонджин), Їнь Ченцзун (замість Ін Чензонг).

2. Незважаючи на те що виявлений дисертанткою «жанровий» механізм фортепіанної інтерпретації творів китайських композиторів дозволяє їй робити переконливі і змістовні виконавські аналізи різностильових творів, що презентують найкращі зразки китайського фортепіанного мистецтва, відмітимо, що на нашу думку дисертації бракує аналізу власне різних інтерпретацій (в ідеалі одного й того самого твору). Отже постає питання: чи можна запропонований дисертанткою метод застосовувати до аналізу різних інтерпретацій китайської фортепіанної музики? Чи можна в такому випадку вибудувати систему певних критеріїв для оцінювання різних виконань? Чи може дисертантка навести короткий приклад такого аналізу (бажано на прикладі різних інтерпретацій одного твору)?

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 Мейсюань «Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів», 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.**