

Рішення
разової спеціалізованої вченої ради
про присудження ступеня доктора філософії

Здобувачка ступеня доктора філософії **Ху Менюнь**, 1998 року народження, громадянка України, освіта вища – 2021 року закінчила магістратуру Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Виконала акредитовану освітньо-наукову програму підготовки доктора філософії «Музичне мистецтво».

Разова спеціалізована вчена рада, утворена наказом Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського Міністерства культури України від 29 червня 2026 року № 112, у складі:

Голови разової спеціалізованої вченої ради:

НІКОЛАЄВСЬКОЇ Юлії Вікторівни, доктора мистецтвознавства, професора, проректора з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційного розвитку Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

Рецензентів:

ПОПОВА Юрія Кириловича, кандидата мистецтвознавства, доцента, доцента кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

СЕДЮКА Ігоря Олеговича, кандидата мистецтвознавства, доцента, доцента кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

Офіційних опонентів:

БЕЗБОРОДЬКА Олега Анатолійовича, кандидата мистецтвознавства, доцента, завідувача кафедри спеціального фортепіано № 1 Національної музичної академії України;

СТЕПАНОВОЇ Олесі Юріївни, кандидата мистецтвознавства, доцента, завідувача кафедри фортепіано Харківської державної академії культури,

на засіданні 20 серпня 2026 року прийняла рішення про присудження ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво **Ху Менюнь «Жанр капричіо у фортепіанній творчості китайських композиторів»** за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».

Дисертацію виконано в Харківському національному університеті

мистецтв імені І.П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник: **Чернявська Маріанна Станіславівна**, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Дисертацію подано у вигляді спеціально підготовленого рукопису державною мовою, містить науково обґрунтовані результати проведених здобувачем досліджень. Вона є завершеною і самостійною науковою працею, актуальність обраної теми якої полягає у визначенні шляхів розвитку жанру капричіо у китайському фортепіанному мистецтві, має наукову новизну та практичну цінність, містить низку нових, актуальних та достовірних результатів, що засвідчують важливість проведеного дослідження для сучасного музикознавства та мистецької практики. Вимоги щодо оформлення дисертації виконано.

Здобувачка має 4 наукових публікацій за темою дисертації, з них 3 статті – у спеціалізованих фахових виданнях категорії Б, затверджених МОН України:

Ху Менюнь. (2025). Капричіо китайських композиторів XX століття в контексті розвитку жанру. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 108–127. <https://doi.org/10.34064/khnum1-76.06>

https://intermusic.kh.ua/vypusk76/PROBLEMS-76_6-108-127Mengyun.pdf

Ху Менюнь. (2026). «Капричіо» для фортепіано Сан Тонга: специфіка трансформації жанру. *Аспекти історичного музикознавства*, 42, 241–254. <https://doi.org/10.34064/khnum2-42.13>

https://aspekty.kh.ua/vypusk42/aspekt_42_13_241-254Mengyun.pdf

Ху Менюнь. (2026). Жанр капричіо у фортепіанних творах Чу Ванхуа: переосмислення світового досвіду крізь призму національного світовідчуття. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 193–211. <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.10>

https://intermusic.kh.ua/vypusk78/pro78_10_193-211HuMengyun.pdf

Ху Менюнь. (2026). Капричіо vs фантазія: точки перетину (на прикладі фортепіанних творів Чу Ванхуа). Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : тези доповідей за матеріалами XXII Міжнар. наук.-тв. конф. студентів, аспірантів, докторантів, 24-25 березня 2026 р. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 116–119.

<https://repo.num.kharkiv.ua/items/56309c0a-2115-4beb-ae95-6a34957b85b7>

У дискусії взяли участь, поставили питання та висловили зауваження:

НІКОЛАЄВСЬКА Юлія Вікторівна, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційного розвитку Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, із питаннями, зокрема:

Чи впливає стиль виконавця на жанр капричіо у виконавському вимірі? Чи можете Ви виокремити найбільш важливі виконавські стратегії?

На всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили голову ради, зокрема дисертантка зазначила, що індивідуальний стиль виконавця впливає на звукове втілення жанру капричіо. Стиль обумовлює унікальну манеру інтерпретації музики, поєднуючи техніку, звук, мислення та артистизм митця. Виконавські стратегії у китайському фортепіанному капричіо мають бути спрямовані: на синтез європейської віртуозності із традиційною східною естетикою, на вільну просторову логіку, відчуття пентатонного ладу, створення багатовимірного акустичного середовища через імітацію звучання національних інструментів та реалізації принципу *цзижань* 自然 – природність, спонтанність. Здобувачка зазначила, що коли вона слухала декілька виконань капричіо Цзян Ваньтуна «Келих вина», одразу звернула увагу на те, наскільки різними є інтерпретації піаністів Лю Лю і Чжан Веньтао. У виконавській версії Чжан Вентао, фрагмент якої Ви слухали сьогодні, більш точно реалізовані ознаки китайського фортепіанного капричіо. Лю Лю виконує твір ближче до манери європейського романтизму – занадто емоційно і одноманітно напористо.

ПОПОВ Юрій Кирилович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, із питаннями, зокрема:

1. Ви дуже влучно описуєте категорію «ї-цзін» (художня атмосфера) у контексті творів Чу Ванхуа. Як саме, на Вашу думку, цей філософський концепт змінює відчуття музичного часу у виконавця порівняно з традиційним європейським романтичним *rubato* (як, наприклад, у творах Ф. Шопена або Ф. Ліста)?

2. У дисертації йдеться про імітацію звучання традиційного ансамблю Наньїнь засобами фортепіано, зокрема у творах Яна Шуанчжі. Які психологічні та суто піаністичні установки має сформулювати піаніст, щоб уникнути механічного «стукання» при виконанні акордів та форшлагів, зберігаючи при цьому ефект «дихання» акустичного простору?

3. Розглядаючи пейзажно-сюїтний тип капричіо, Ви згадуєте принцип розгортання китайського живописного сувою. Які виконавські засоби (можливо, особливості педалізації чи динамічного планування) допомагають піаністу утримати цілісність розгортання музичної драматургії, враховуючи відсутність звичного для нас принципу контрасту?

На всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили рецензента. Зокрема, вона зазначила, що Цикл Чу Ванхуа «Капричіозна сюїта – Звуки Лін'їнь» 随想组曲–灵隐之声 відображає традиційну китайську естетичну категорію *ї-цзін* 意境 – створення емоційно-філософського «пейзажу душі» через глибоку поетичність та медитативний стан. У творах Чу Ванхуа виконавський

часопростір перетворюється на нелінійний, «дихаючий» простір, відрізняючись від західного *rubato*. Музичний час тече як природна циклічність космічного буття, де зупинки важливіші за рух, а тиша є продовженням звуку. Це змінює виконавські підходи порівняно з європейським розумінням вільної агогіки романтиків, яка сприймається як прояв емоційного пориву, де прискорення чи уповільнення руху мають бути компенсовані.

У «Капричїозній сюїті – Звуки Лїн'їнь» сюїтність є своєрідною філософською «подорожжю», де «примхливість», капричїозність проявляється у вільній зміні складних метрів та імпровізаційному розгортанні мелодії, що імітує звучання храмових дзвонів та спів буддійських ченців. Даний принцип багато в чому відповідає законам розгортання китайського живописного сувою, де панує послідовність, споглядальність, камерність висловлення. Цілісність музичної драматургії твору досягається через спільність інтонаційних зв'язків єдиного зерна-мотиву, послідовне розгортання єдиного музичного образу, точно розраховану мікро-динамічну перспективу та створення акустичного простору наскрізними напів-педальними поєднаннями, що утворюють спільний акустичний простір усіх частин циклу.

Для досягнення автентичного звучання та відтворення ефекту «дихання» акустичного простору й імітації традиційного китайського ансамблю Наньїнь у капричїо Яна Шуанчжі піаніст має подолати ударну природу фортепіано та перетворити артикуляцію на гнучку акустичну хвилю. Для цього важливими є: слухове уявлення і намір реалізації вокального інтонування, тонка диференціація звукової вертикалі, дотик до інструменту, який утворить звуковий ефект перетікання одного звуку в інший, філігранність акустичної зміни педалі тощо.

СЕДЮК Ігор Олегович, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського із запитаннями:

1. У роботі згадується необхідність створення слухової ілюзії мікрохроматики за допомогою гострих секундових зіткнень та форшлагів (імітація «живих нот»). Які конкретні прийоми звуковидобування Ви рекомендуєте для досягнення цього ефекту без перетворення звуку на жорсткий дисонанс?

2. Ви зазначаєте, що використання педалізації (в тому числі *una corda*) для створення ефекту післязвуччя *юнь* є важливою складовою китайського стилю. Чи відрізняється така техніка в китайських капричїо від традиційної імпресіоністичної педалізації (наприклад, у К. Дебюссі), враховуючи специфіку імітації щипкових інструментів?

3. Уйгурський ритм *мешреп* вимагає від виконавця специфічної пульсації зі зміщеними акцентами. Які координаційні та метроритмічні труднощі можуть виникнути у піаніста європейської школи при освоєнні цієї асиметричної

танцювальної формули?

На всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили рецензента. Зокрема, зазначено, що Для імітації на фортепіано звукового ефекту мікро-хроматики («живих нот») необхідно досягти розмитості тону звучання. Після початкової слухової перед-уяви піаніст має працювати над уникненням різкого дотику до клавиш, використовуючи практично одночасне взяття сусідніх пів-тонів, які створюють акустичну ілюзію зміни звуко-висотності. Перенести вагу руки необхідно з мінімальним горизонтальним *перекочуванням* з пальця на палець, ніби звучить один тон. Техніка застосування педалі, в тому числі *una corda*, в китайських фортепіанних капричіо відрізняється від імпресіоністичної педалізації Клода Дебюссі. У Дебюссі ліва педаль слугує засобом загального тембрового затемнення, м'якості та створення специфічної барвистої площини.

У китайській фортепіанній музиці педалізація спрямована на імітацію акустики традиційних щипкових інструментів (цитра гуцинь чи піпа) для досягнення ефекту після-звуччя — концепції юнь (余音 — залишковий звук, дихання тиші). Тут важливе збереження рельєфності щипка за рахунок специфічного глушіння обертонів, де важливий не тільки сам звук, а й матеріалізована «тиша» після нього.

Європейська академічна традиція базується на рівномірній або симетричній акцентуації – сильні й слабкі долі, тоді як уйгурський ритм *мешреп* вимагає незвичного відчуття часу. Головними труднощами для піаніста європейської школи стає: злам звичної метричної симетрії, зміщення акцентів на слабкі долі такту, поєднання нерівних груп усередині єдиного метро-ритмічного потоку, де відчуття опори постійно коливається. Агогічна гнучкість такої музики вимагає органічного поєднання суворого асиметричного каркаса з вільним диханням, притаманним східній народній манері імпровізації. В процесі виконання виникають накладання асиметричного руху однієї руки на стабільнішу чи інакше згруповану пульсацію іншої руки. Незвичною може бути потреба грати головні опорні звуки тихіше або навпаки різкіше на тлі загального руху.

БЕЗБОРОДЬКО Олег Анатолійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри спеціального фортепіано № 1 Національної музичної академії України, із зауваженнями та запитаннями, зокрема:

На сторінці 27 зазначено, що у XVIII столітті капричіо продовжувало існувати у творчості Доменіко Скарлатті та Карла Філіппа Емануеля Баха. Це твердження потребує уточнення та відповідного бібліографічного обґрунтування. Назви саргіссіо, пов'язані з окремими сонатами Д. Скарлатті, були надані їм значно пізніше, у XIX столітті, зокрема в редакціях Карла Черні та Карла Таузіга, а не належать авторському тексту композитора. Стосовно К. Ф. Е. Баха бажано було б назвати конкретні твори з авторським жанровим

визначенням «капричіо», оскільки без таких прикладів наведене твердження не видається достатньо переконливим.

Крім цих конкретних зауважень, робота викликає такі дискусійні питання.

1. Будь-який жанр існує не лише як сукупність формальних і семантичних ознак, а й завдяки власній історичній пам'яті, тобто корпусу відомих творів, які формують композиторські, виконавські та слухацькі уявлення про нього. Для капричіо особливе значення мають, зокрема, каприси Нікколо Паганіні, твори Фелікса Мендельсона, Йоганнеса Брамса та інших композиторів. У першому розглядається їхня роль як своєрідного жанрового «горизонту очікувань». Яким чином авторка оцінює роль жанрової пам'яті у творчості китайських композиторів? Чи розглядають вони свої твори як продовження, переосмислення або свідоме заперечення відомих європейських моделей капричіо? Які саме ознаки історичного жанру повинні зберігатися, аби його національна трансформація не означала фактичного переходу до іншого жанрового явища?

2. Однією з центральних і найцікавіших тез роботи є трактування китайського капричіо як форми внутрішньої свободи, жанрового маскування, «езопової мови» та опору ідеологічному тиску. В окремих випадках, однак, ця інтерпретація видається дещо категоричною. Не завжди зрозуміло, чи підтверджується вона висловлюваннями самих композиторів, документами та історією рецепції творів, чи є результатом сучасного ретроспективного прочитання. Просимо авторку конкретизувати, на підставі яких джерел можна розмежувати зафіксований авторський намір і дослідницьку інтерпретацію політичного або екзистенційного змісту аналізованих композицій.

3. У роботі неодноразово протиставляються західна музична модель, пов'язана із сонатною конфліктністю, індивідуалістичним авторським Его, заповненістю фактури та боротьбою протилежностей, і китайське мислення, засноване на споглядальності, лінійності, природному зростанні та неконфліктній взаємодії образів. Це протиставлення допомагає виразно окреслити національну специфіку досліджуваних творів, проте іноді набуває надто загального характеру. Західне капричіо далеко не завжди пов'язане із сонатною драматургією, так само як китайська музика не позбавлена гострих контрастів і конфліктного розвитку. Чи не доцільніше в цьому разі говорити не про протиставлення двох цілісних цивілізаційних типів, а про взаємодію конкретних історичних композиційних моделей?

4. Детальний аналіз ладової організації, серійної техніки, поліфонії, фактури, форми та виконавських прийомів майже не супроводжується нотними прикладами. Особливо відчутною їхня відсутність стає у розгляді додекафонних і політональних структур у творах Чу Ванхуа та Ван Цзяньчжуна, а також у характеристиці тематичної взаємодії фортепіано з оркестром у капричіо Цзян Ваньтуна. Нотні фрагменти, винесені хоча б у додаток, дали б читачеві можливість перевірити аналітичні спостереження та значно полегшили б

сприйняття тексту. Це побажання варто врахувати при підготовці матеріалів дисертації до окремого наукового видання.

На всі поставлені питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили опонента, зокрема зазначила, що згадуючи творчість Карла Філіпа Емануїла Баха, вона хотіла підкреслити, що у його музиці продовжується розвиток жанрової сфери капричіо та близької до нього фантазії. Малися на увазі: клавірна п'єса – мініатюра «*La Capricieuse*» з циклу «Маленькі п'єси для клавесина соло» та більш масштабні твори – клавірні Фантазії.

Жанр – це історично обумовлений різновид твору, в якому закладений типізований зміст. безумовно, капричіо у фортепіанній музиці китайських композиторів є творчим пере-осмисленням жанру і його продовженням.

В багатьох представлених творах зберігаються такі ознаки історичного жанру капричіо, як одночастинність, принцип імпровізаційної свободи, зміни настрою у епізодах, примхливість, грайливість, віртуозна концертність. Між тим, ми спостерігаємо вихід за межі історичних ознак жанру – у сферу сюїти, фортепіанного концерту, симфонічної поеми тощо.

Стосовно використання жанру капричіо у Сан Тонга як «порятунку», висловлення прихованої свободи, здобувачка відзначила, що посилялася на музикознавчі джерела. Спираючись на факти біографії композитора, дослідник Пен Шоцін (彭铎婷) у роботі «Дослідження фортепіанної творчості та внеску Сан Тона крізь призму історичної науки» характеризує вибір композитором жанру капричіо як «акт тихого інтелектуального спротиву».

Група авторів – Xue Kue, Loo Fung Ying, Loo Fung Chiat & Wang Xiaohang – у статті «Культурна революція та політична амбівалентність у «Двох баладах для фортепіано соло» Чжао Сяошена» у вступній частині характеризують специфіку творчості багатьох талановитих китайських композиторів у часи Культурної революції, визначаючи її через концепт «уявного ескапізму від жорстокої реальності».

Здобувачка навела також деякі факти біографії композитора Чу Ванхуа. Його батько – відомий китайський філософ і журналіст, був репресований і страчений у часи Культурної революції. Чу Ванхуа заборонили навчатися як композитору у Центральній консерваторії Пекіну і примусово перевели на фортепіанний факультет. В роботі я наводжу спогади музиканта про його піднесений стан свободи після закінчення Культурної революції. Саме в цей час він отримав можливість писати музику і створив «Синцзянське капричіо». Національна специфіка жанру капричіо не виключає взаємодію історичних композиційних моделей, таких як мініатюра, цикл, варіації, симфонічна поема та інші, про які також неодноразово згадується у тексті роботи.

СТЕПАНОВА Олесья Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри фортепіано Харківської державної академії культури, із зауваженнями і запитаннями:

1. Дисертація демонструє аналіз композиторського тексту. Водночас цікаво було б почути Вашу позицію щодо реценції цих творів сучасними виконавцями. Чи співпадають авторські жанрові концепції із сучасною концертною практикою та виконавською традицією, чи інтерпретаційний досвід нерідко змінює первісний задум твору?

2. Одним із центральних положень Вашої роботи є твердження про трансформацію європейської жанрової моделі капричіо в умовах китайської музичної культури. Чи можна, на Вашу думку, говорити про формування самостійної китайської моделі капричіо, чи все ж доцільніше розглядати її як одну з локальних модифікацій загальноєвропейської жанрової традиції?

3. Одним із центральних положень роботи є твердження про значний вплив даоської та чань-буддійської філософії на переосмислення природи капричіо китайськими композиторами. Проте чи можна стверджувати, що саме філософські концепти стали визначальним чинником жанрової трансформації? Якою мірою ці процеси були зумовлені власне естетичними категоріями китайської культури, а якою – еволюцією композиторської техніки, соціальними аспектами, виконавських можливостей фортепіано та загальними тенденціями світового музичного модернізму?

4. У дисертації Ви зазначаєте, що для глибокого осягнення жанрової специфіки «Капричіо» Ван Цзяньчжуна некитайським слухачем або дослідником недостатньо суто інтуїтивного сприйняття, адже те, що для носія китайської культури зчитується на інтуїтивному рівні як природний стан речей, для західного слухача потребує філософського розтлумачення (с. 140). У зв'язку з цим виникає питання: Де проходить межа між науково обґрунтованою інтерпретацією художнього тексту та культурологічною герменевтикою, яка потенційно може виходити за межі безпосередньо музичного матеріалу?

На запитання здобувачка надала повну відповідь, яка задовольнила опонента. Зокрема дисертантка зазначила, що Питання розкриття авторського задуму через інтерпретацію твору – важливе. На сьогодні я його детально не розглядала через обмеження обсягу дисертаційної праці. Жанр капричіо у творчості китайських композиторів є одним із зразків реценції європейського жанру капричіо на ґрунті національної школи. Специфіку жанрової трансформації китайського фортепіанного капричіо складають багато факторів. З одного боку – це вплив на національну музичну мову філософських концептів, соціально-історичних передумов, фоніки традиційних музичних інструментів, фольклору тощо. З іншого боку – тенденції світового музичного мистецтва. У кожному конкретному випадку взаємодія цих складових репрезентує : унікальність індивідуального стилю митця, його життєтворчості, художнього задуму твору тощо. На думку здобувачки, чим більш обізнаним буде слухач, тим краще він може дійти до розуміння композиторського задуму твору. Межею науково обґрунтованої інтерпретації художнього тексту є сам нотний текст і його структурні елементи – фактура, ладова система, динаміка, метроритм, паузи,

принципи звуковидобування тощо. Культурологічна герменевтика виходить за межі нотної структури і пояснює сенс художніх прийомів, що закладені у тексті композитором. Без її розуміння аналіз твору може перетворитися на суто технологічний процес, а його зміст – замість глибинного розкриття семантики – на суто екзотичне сприйняття.

Результати відкритого голосування:

- «За» – проголосували 5 членів ради,
- «Проти» – проголосувало 0 членів ради,
- «Утрималися» – проголосувало 0 членів ради.

На підставі результатів відкритого голосування разова спеціалізована вчена рада присуджує **Ху Менюнь** ступінь доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.

Відеозапис трансляції захисту дисертації додається.

Голова разової
спеціалізованої вченої ради

Юлія НІКОЛАЄВСЬКА

