

Рішення
разової спеціалізованої вченої ради
про присудження ступеня доктора філософії

Здобувачка ступеня доктора філософії **Ван Сяо**, 1997 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:

ШАПОВАЛОВОЇ Людмили Володимирівни, доктора мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

Рецензентів:

КОПЕЛЮКА Олега Олексійовича, кандидата мистецтвознавства, доцента, проректора з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

МАЛОГО Дмитра Миколайовича, кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

Офіційних опонентів:

СЕВЕРИНОВОЇ Марини Юріївни, доктора мистецтвознавства, доцента, професора кафедри теорії та історії культури 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 **Ван Сяо «Втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів: виконавський вимір»** 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 обґрунтуванні принципу програмності як внутрішнього стрижня виконавської свідомості та створення комплексної типології виконавського мислення у фортепіанних концертах китайських композиторів, 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:

Ван Сяо (2025). Втілення принципу програмності у фортепіанному концерті «Жовта ріка». *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 76, 86–107 (у співавторстві з Чернявською М.С.).
<https://doi.org/10.34064/khnum1-76.05>

<https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/919>

Ван Сяо (2025). Втілення програмності у фортепіанному концерті Лю Дуньнана «Гірський ліс». *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 77, 314–328.

<https://doi.org/10.34064/khnum1-77.17>

<https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/945>

Ван Сяо (2026). Фортепіанні концерти китайських композиторів у контексті розвитку жанру: Семантика жанрових перетворень. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*, 78, 168–192.
<https://doi.org/10.34064/khnum1-78.09>

<https://intermusic.kh.ua/index.php/pvm/article/view/955>

Ван Сяо (2026). Специфіка виконавського втілення програмності у Першому фортепіанному концерті Чжао Сяошена «Бог надії». 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, 21–24. <https://repo.num.kharkiv.ua/items/56309c0a-2115-4beb-ae95-6a34957b85b7>

У дискусії взяли участь, поставили питання та висловили зауваження:

ШАПОВАЛОВА Людмила Володимирівна, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, із питаннями, зокрема:

1. На сторінках 52, 127, 130, 131 і у Списку літератури я зустріла дивний термін «неоромантикомбінізм». Що він означає?
2. Де проходить межа між стародавнім синкретизмом китайського мистецтва, про який Ви пишете, і «синтезом мистецтв», притаманний для композиторів-романтиків Європи?
3. Що більш властиве національному китайському мисленню: синкретизм, символізм чи може романтичний реалізм?
4. У яку систему більш високого порядку входить програмність музичного твору?

На всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили голову ради, зокрема дисертантка зазначила, що «неоромантикомбінізм» – 新浪漫主义合力论 є назвою статті композитора Чжао Сяошена 赵晓生, надрукованої у 1986 році у журналі «Китайське музикознавство». Сам термін, що належить автору, означає поєднання контрастуючих елементів або ідей в одній композиції через віднайдений рівноваги.

Межа між синкретизмом та романтичним синтезом мистецтв полягає в їх основі: китайський синкретизм є вихідною єдністю буття, де поезія, живопис і каліграфія зливаються природно через єдиний «дух ритму», тоді як європейський синтез – це свідоме об'єднання різних самостійних мистецтв для оновлення і збагачення змісту твору.

У цілому музичному мисленню китайських митців більш властивий символізм, хоча існують прояви синкретизму в жанрі опери. Це питання потребує додаткового вивчення.

Програмність є частиною художньо-семантичної системи мистецтва, яка формує змістовий та образний рівень музичного твору. Композиторське мислення матеріалізує його через систему виражальних засобів у творчості.

КОПЕЛЮК Олег Олексійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, із питаннями, зокрема:

1. Ви згадуєте про естетику «порожнечі» *лю-бай* та її вплив на відчуття музичного часу і простору. Як саме ця філософська категорія трансформується у практичні вказівки щодо педалізації? Чи вимагає китайська програмна музика використання специфічних видів педалі (напівпедаля, вібруюча педаль), щоб

уникнути європейської гармонічної «густоти» і досягти ефекту розчинення звуку в просторі?

2. У третьому розділі дисертації, аналізуючи концерт Чжао Сяошена «Бог надії», Ви пишете про систему «Тайцзі» та звукові образи *інь* і *ян*. Яким чином виконавець має утримати цілісність форми та побудувати архітекtonіку твору, якщо музична тканина заснована на частій зміні цих полярних енергетичних станів у поєднанні з атональними кластерами?

3. Розглядаючи взаємодію соліста і оркестру, Ви зазначаєте, що в китайських фортепіанних концертах між солістом та оркестром домінує принцип *синергії*, а не *змагання*, як у західних концертах. Якими суто піаністичними засобами (динаміка, агогіка, баланс фактури) соліст має вибудовувати цю синергію, особливо у моментах потужних оркестрових *tutti*?

На всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили рецензента. Зокрема, вона зазначила, що естетика «порожнечі» у китайській музиці безпосередньо пов'язана із принципом акустичної прозорості, що вимагає делікатного застосування педалі. Тому задля створення особливої звукової атмосфери, де звук ніби розчиняється у просторі, використовується напівпедаль та тремолоюча або вібруюча педалізація.

Швидкі поверхневі коливання правої педалі імітують акустику традиційних струнних інструментів *гуцин* та *піпи*, розмиваючи атаку фортепіанного звуку. Прийом педального вібрата – почергове взяття та відпускання лівої педалі фортепіано у продовж виконання довгого звуку мелодії – сприяє його незначним коливанням тембру та динамічного забарвлення.

Фортепіанний концерт «Бог надії» є дуже складним твором, де виконавець має утримувати цілісність та будувати архітекtonіку через математичну логіку серійності, заснованої на структурному кодуванні гексаграм І-Цзін як матриці висотної та ритмічної організації. Взаємодія соліста і оркестру є симбіозом енергій, де відбувається їх безперервний колообіг.

Виконавець має зберігати єдність темпу при зовнішніх зсувах енергії. Динамічний баланс фактури заснований на чергуванні звукових образів *інь* і *ян* як єдиного живого організму. *Інь* пов'язаний з м'якою, розсіяною, затихаючою звуковою атмосферою, *ян* – з концентрованим, імпульсивним, активним станом. Застосування атональних кластерів згідно діалектики *Дао* перетворюється на масивні сонорні «блоки», що функціонують за законами напруги й розрядки. Важливий пошук відповідної артикуляції та педалі для звучання атональних кластерів як гармонійного розширення простору. Оркестр має миттєво звільняти частотний простір для фортепіанних реплік, забезпечуючи прозорість фактури.

Під час оркестрового *tutti* у фортепіанному концерті взаємодія соліста й оркестру базується на принципах концертності, звукового балансу та артикуляційної єдності. У досліджуваних творах синергія соліста з оркестром досягається через їх гармонійне поєднання. Під час виконання *tutti* фортепіано

діє як безпосередній учасник побудови музичної тканини, як гармонійне продовження або тембровий відгомін оркестру.

МАЛИЙ Дмитро Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського із запитаннями:

1. Предметом дослідження визначено специфіку виконавського втілення програмності у фортепіанних концертах китайських композиторів. У зв'язку з цим виникає питання: які критерії, на Вашу думку, дозволяють принципово розмежовувати програмну та непрограмну музику? Чи можливе виявлення програмних смислів у творах, які не мають авторської програми або не декларують її безпосередньо?

2. У другому розділі дисертації здійснено ґрунтовний аналіз концерту *«Жовта ріка»*. Враховуючи його особливе місце в історії китайської музики та поєднання національних і європейських традицій, чи розглядали Ви питання можливих інтонаційних, стилістичних або композиційних паралелей із творами західноєвропейських композиторів? Якщо так, то які з них, на Вашу думку, могли справити найбільший вплив на формування музичної мови цього концерту?

3. Аналізуючи концерт Чу Ванхуа *«Моя Батьківщина»*, Ви акцентуєте увагу на його програмній концепції та національно-культурному підґрунті. Які засоби музичної виразності, на Вашу думку, відіграють визначальну роль у реалізації програмного задуму цього твору та забезпечують його художню цілісність?

На всі питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили рецензента. Зокрема, зазначено, що критеріями розмежування програмної та непрограмної (абсолютної) музики є наявність позамузичного компонента – назви, словесної програми, літературного епіграфу тощо. Непрограмна музика найчастіше має назву жанру – соната, симфонія, концерт тощо. В ній немає конкретного сюжету. Виявлення програмних смислів у творах, які не мають авторської програми, можливе через інтонаційно-семантичний аналіз, музично-риторичні фігури, лейтмотиви, цитати тощо.

Найбільший вплив на формування музичної мови концерту *«Жовта ріка»* мають традиції європейського концертного піанізму ХІХ століття. У дослідженні розглядаються інтонаційні та композиційні паралелі з творами європейських композиторів – романтиків. Зокрема, монументальний фортепіанний виклад, яскрава віртуозність та концертний драматизм свідчать про вплив Ф. Ліста, деякі героїко-пафосні епізоди та лірична інтонаційність – про вплив Ф. Шопена. Звукозображальні прийоми можуть вказувати на віддалені паралелі з творчістю композиторів-імпресіоністів К.Дебюссі та М.Равеля.

Визначальну роль у реалізації програмного задуму концерту *«Моя Батьківщина»* Чу Ванхуа відіграють інтонаційне цитування та варіювання народно-пісенного тематизму, вплив західноєвропейського піанізму і симфонізму,

оновлення традиційного пентатонного ладу за допомогою дисонансів та барвистих гармонічних побудов, яскрава темброво-фактурна палітра. Художню цілісність варіаційної форми забезпечують пронизування всього твору незмінною основою теми, що забезпечує єдину арку розвитку та злагоджений діалог соліста й оркестру.

СЕВЕРИНОВА Марина Юріївна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України, із запитаннями, зокрема:

1. У концерті «Жовта ріка» віртуозність трактується як носій героїко-ідеологічного змісту. За якими музичними й виконавськими критеріями можна відрізнити її програмну семантику від віртуозності, зумовленої жанровою природою концерту та принципом змагання соліста й оркестру?

2. Фольклор народу *мяо* в концерті «Гірський ліс» розглядається як складник національного музичного мислення. Як у цьому випадку співвідносяться локальна етнічна традиція *мяо* та узагальнене поняття китайської національної музичної культури? За якими ознаками регіонально своєрідний музичний матеріал набуває у творі загальнонаціонального значення?

3. Як у Вашій концепції програмності співвідносяться циклічна модель художнього часу, пов'язана з китайською філософською традицією, та лінійна модель, зорієнтована на сюжетне розгортання? Чи утворюють вони опозицію, чи взаємодіють у межах одного твору? Які композиційно-драматургічні та виконавські ознаки такої взаємодії Ви виявляєте в концертах «Жовта ріка» та «Бог надії»?

На всі поставлені питання здобувачка надала повні відповіді, які задовольнили опонента, зокрема зазначила, що у концерті «Жовта ріка» героїко-ідеологічна віртуозність виражена через специфічну програмну семантику, де техніка підпорядкована образу патріотичного піднесення і колективної боротьби. Її можна відрізнити: за фактурно-технічними критеріями – масивна, плакатна фактура, безперервні лавино-подібні октавні дублювання, важкі акорди, масивні пасажі; за характером взаємодії соліста і оркестру, який перетворюється на принцип єднання, де соліст виступає у ролі вождя або уособлення народних мас; за інтонаційною обумовленістю – в пасажах відчуються інтонації революційних пісень, заклик до бою, марш тощо; за артикуляцією і агогікою – залізний ритм, максимальна динамічна напруга, сталевий тон висловлення.

Взаємодія локальної традиції *мяо* та загально-китайської культури у концерті «Гірський ліс» будується за принципом «єдності у різноманітності». Фольклор народу *мяо* є одним із чинників національної культури. Його етнічна самобутність стає у концерті художнім інструментом для збагачення та репрезентації сучасного китайського національного стилю. Образ «гірського лісу» та природи у творі переростає географічні межі проживання етносу *мяо*,

апелюючи до традиційного китайського пейзажного мислення, філософії єднання людини і природи, що є фундаментальним для всієї китайської нації.

У китайському фортепіанному концерті циклічна та лінійна моделі художнього часу перебувають у стані взаємодії, де лінійний сюжет розгортання нашаровується на циклічну основу традиційного китайського світосприйняття. Це породжує унікальну парадигму художнього часу: розвиток тут рухається лінійно від однієї події до іншої, але водночас замикається у великі смислові кола через повернення тематичних мотивів та ідею одвічності первинної сили.

Прикладом композиційно-драматургічних ознак такої взаємодії є послідовно сюжетне розгортання епізодів поєднується з інваріантним поверненням до початкових інтонаційних зерен, варіантними перетвореннями. Виконавські ознаки – поєднання моторного, стрімкого лінійного руху з медитативною плинністю каденцій.

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

1. Ви доводите, що програмність китайських фортепіанних концертів формується під впливом національної культурно-філософської традиції. У зв'язку з цим виникає питання: чи можна вважати знання цього культурного контексту необхідною передумовою адекватної виконавської інтерпретації та повноцінної слухацької рецепції, чи художній потенціал музичної мови є достатнім для розкриття основних смислів твору незалежно від культурного досвіду?

2. У дисертації програмність фактично постає універсальною категорією, яка визначає не лише семантику музичного твору, а й логіку виконавського мислення. Чи не вважаєте Ви, що таке розширене трактування поняття програмності певною мірою наближає його до категорії художньої концепції твору? Які, на Вашу думку, принципові ознаки дозволяють чітко розмежувати ці поняття?

3. У роботі запропоновано поняття «національного звукового ідеалу». Яким чином, на Вашу думку, це поняття може бути операціоналізоване в сучасному музикознавстві? Чи можливо сформулювати його об'єктивні акустичні або виконавські параметри, чи воно залишається переважно естетичною категорією?

4. Наскільки, на Ваш погляд, виконавська стратегія соліста може бути реалізована без відповідної програмної концепції диригента та оркестру?

5. Чи існують межі виконавської свободи під час інтерпретації програмного твору, і хто їх визначає – композитор, традиція чи сам виконавець?

6. Чи можна вважати запропоновану Вами концепцію програмності універсальною музикознавчою моделлю, чи вона залишається релевантною лише щодо китайської фортепіанної культури?

На запитання здобувачка надала повну відповідь, яка задовольнила опонента. Зокрема дисертантка зазначила, що знання національного культурно-філософського контексту є необхідною передумовою для глибинного розкриття смислів китайського фортепіанного концерту. Хоча суто музична мова здатна інтуїтивно передати базові емоції, поза контекстом сприйняття твору може бути поверхневим.

Розширене трактування програмності до рівня «універсальної категорії», яка керує виконавським мисленням, максимального наближає її до поняття художньої концепції твору. Проте між цими категоріями існують принципові відмінності. Програмність завжди потребує первинного імпульсу позамузичного походження. Це конкретний текст, сюжет, живописний образ, філософська ідея чи національний міф. Вона є інструментом типізації та перекладу образів іншого мистецтва мовою музики. Художня концепція – це цілісна система змісту твору. Вона народжується на перетині задуму композитора, внутрішньо-музичної логіки розвитку та її виконавської інтерпретації. Вона може бути суто музичною, без залучення літератури чи живопису. Розширене трактування програмності в дисертації підкреслює, що в китайській культурі програмність є головним генератором художньої концепції. Програмність є своєрідною системою координат та мови образів, тоді як художня концепція – це вища архітектоніка смислу, що постає в результаті виконавського втілення цієї програми.

Поняття «національного звукового ідеалу» не може залишатися лише естетичною категорією, оскільки будь-яка естетична ідея в музиці матеріалізується через звук.

Без відповідної програмної концепції диригента та оркестру виконавська стратегія соліста може бути реалізована лише у відповідальному виконанні на два рояля. Інше – не можливо. Межі виконавської свободи визначає взаємодія нотного тексту автора, сталої виконавської традиції та творчої індивідуальності самого музиканта. Запропонована концепція, на думку здобувачки, програмності є універсальною за методологією аналізу взаємодії тексту і змісту, проте вона є специфічною за матеріалом, а її механізми реалізації адаптовані до особливостей китайської культури.

Результати відкритого голосування:

«За» – проголосували 5 членів ради,

«Проти» – проголосувало 0 членів ради,

«Утрималися» – проголосувало 0 членів ради.

Відеозапис трансляції захисту дисертації додається.

Людмила ШАПОВАЛОВА

