

**ВІДГУК**  
офіційного опонента  
**КОНОВАЛОВОЇ ІРИНИ ЮРІЇВНИ**  
на дисертаційне дослідження  
**ХУАН ТАЙЛУН**  
**«Специфіка ритму в китайській традиційній інструментальній музиці»,**  
поданого на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво

В умовах сучасної глобалізації та активної міжкультурної взаємодії суттєвим досягненням будь-якого народу залишається його унікальна мистецька спадщина. Саме такою унікальністю відзначене мистецтво гри на ударних інструментах в Китаї та специфіка ритму в китайській традиційній музиці, що є предметом дослідження Хуана Тайлуна. Здійснюючи ретроспективний огляд китайського інструменталізму, автор приділяє значну увагу вивченню умов виникнення традиційних інструментів, насамперед ударних, їх конструкційних характеристик та прийомів гри, що актуалізує проблему засобів музичної виразності. Адже музичні інструменти в китайській традиції є не просто технічними засобами, а багатовимірними культурними артефактами, які акумулюють історичний, філософський та соціокультурний досвід нації. Розкриття специфіки функціонування ритму у виконавській практиці ХХ – початку ХХІ століття є центральним аспектом роботи Хуан Тайлуна. При тому особливий інтерес для музикознавства становлять питання тембральної палітри та її взаємодії з ритмічною організацією в контексті диференціації північного та південного стилів музики, що відображає регіональну специфіку китайської культури. Висвітлення генези ритмічних формул дозволило з'ясувати, що ритм у сучасній китайській музиці виконує триєдину функцію: формоутворювальну (організація музичного часу та простору), сенсотворчу (трансляція глибинного філософсько-естетичного змісту) та стилерепрезентативну (ідентифікація національної приналежності твору). Питання, порушені у дисертаційному дослідженні Хуана Тайлуна, дотепер не ставали предметом окремого вивчення, і саме це визначає **новизну і актуальність** рецензованого дисертаційного дослідження.

**Зв'язок теми дисертації з науковими програмами.** Тема дисертаційного дослідження Хуан Тайлуна змістовно пов'язана із комплексною темою кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» (державний реєстраційний номер 0121U107489), що також підтверджує її актуальність. Тему дисертації Хуан Тайлун затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 3 від 31 жовтня 2022 року).

**Ступінь обґрунтованості наукових положень, висновків, рекомендацій, сформульованих у дисертації, їх достовірність та новизна.** Дисертаційне дослідження Хуан Тайлуна «Специфіка ритму в китайській традиційній інструментальній музиці» представлено у вигляді кваліфікаційної наукової праці на правах рукопису. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до розділів та загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. В анотації та у вступній частині висвітлено основні положення роботи; три розділи є самостійними і становлять цілісне завершене дослідження феномену ритму, з'ясування його специфіки та застосування в китайській традиційній інструментальній музиці. Згідно поданого матеріалу роботи опрацьована джерельна база, яка становить 201 примірник, з яких 48 іноземними мовами.

Автор дисертації чітко викладає та переконливо обґрунтовує основні положення роботи, чому сприяло застосування комплексу взаємоузгоджених **методів і підходів**. Основою методологічної бази є комплексне використання *мистецтвознавчого, виконавсько-інтерпретологічного, історико-аналітичного, аксіологічно-ціннісного підходів*, які забезпечують аналіз явища китайської традиційної інструментальної музики з огляду на її ритмічні особливості. Зокрема, *історико-аналітичний підхід* дозволив опанувати динаміку виникнення, розвитку та екстраполяції в сучасну виконавську практику традиційної інструментальної музики Китаю; *виконавсько-*

*інтерпретологічний підхід* допоміг врахувати особливості виконання традиційної інструментальної музики, зокрема, з огляду на специфіку ритму; *мистецтвознавчий підхід* дозволив вивчити низку провідних творів китайської традиційної інструментальної музики та модифіковане використання набутого досвіду виконання в сучасній практиці; *аксіологічно-ціннісний підхід* сприяв визначенню ціннісних аспектів досліджуваних взірців. *Порівняльно-структурний метод* задіяно для опрацювання специфічних ознак ритму, а також для виявлення особливостей композиційної побудови обраних творів. *Етноорганологічний метод* уможливив вивчення китайського музичного інструментарію, органологічно-виконавських особливостей традиційних музичних інструментів. *Метод інтеграції* забезпечив усвідомлення, синтез, комплексність мистецької інформації щодо специфіки ритму в китайському традиційному інструментальному музичному мистецтві (с. 20-21 дис.).

**Наукова новизна отриманих результатів і висновків дисертації.** В дисертації Хуан Тайлуна в українському мистецтвознавстві *вперше*: розглянуто китайське традиційне інструментальне мистецтво з огляду на специфіку ритму як об'єкта всебічного історико-теоретичного аналізу; висвітлено синтез китайських національних традицій зі світовим музичним досвідом шляхом стилістичного аналізу взірців китайської традиційної інструментальної музики; з'ясовано взаємозв'язок китайської та європейської інструментальної музики в контексті інтеграції; схарактеризовано китайський музичний традиційний інструментарій як чинник реалізації засобів музичної виразності у виконавській практиці; введено до наукового обігу маловідомі зразки китайської традиційної інструментальної музики (с. 23 дис.).

Безсумнівною є **практична цінність** роботи, що «уможливлює перспективи усвідомлення своєрідних оригінальних виконавських і композиторських прийомів під час інструментального музикування» (с. 7 дис.). Основні положення, матеріали та висновки дисертації можуть бути використані у науковій роботі, а також у концертній та у педагогічній діяльності (дисципліни «Історія музичного мистецтва», «Історія музичного виконавства»),

«Інструментальний ансамбль», в класі основного інструменту та інструментального ансамблю тощо).

**Повнота викладу наукових положень в публікаціях автора.** За темою дисертації опубліковано 7 одноосібних праць: 3 статті – у виданнях, затверджених МОН України як фахові; 4 праці - апробаційного характеру. Матеріали дослідження апробовані на 2 міжнародних та 2 всеукраїнських науково-практичних конференціях (с. 203-205 дис.).

У **Першому розділі** увагу приділено історико-теоретичним аспектам дослідження проблеми взаємодії традиційного і сучасного в інструментальній китайській музиці. Матеріал *підрозділу 1.1. («Традиційна музика Китаю як соціокультурне явище»)* узагальнює еволюційні процеси в розвитку китайської музичної культури, зокрема системи юе, що стає провідною з часів правління династії Чжоу (VIII-V ст. до н.е.). В цей час музика в китайському суспільстві стає засобом вираження та регулювання соціального статусу людини, й, поряд з тим, чинником підтримки правлячої династії та суспільного порядку. Таку ж соціальну функцію мали і подальші музичні теорії та концепції (лі юе, янь юе, інь юе, люй люй), що виникали в музичному мистецтві Китаю. Дисертанту це надало підстави стверджувати, що «упродовж різних історичних епох і періодів правління династій традиційна музика Китаю зазнавала трансформацій, що позначалося на розвитку виконавської майстерності. Ці зміни були зумовлені еволюцією світоглядних уявлень і духовних орієнтирів китайського суспільства, які визначали художні пріоритети кожної доби» (с. 26 дис.).

Розкриваючи історичне значення музичного мистецтва в Китаї, автор дисертації зазначає, що соціальна функція була нерозривно пов'язана з ритуальною стороною мистецтва. А ритуальна музика – з інструментальним виконавством, оскільки «інструментальна музика в ритуально-церемоніальній практиці Давнього Китаю суттєво підсилювала емоційне та смислове наповнення мовного висловлювання» (с. 32 дис.). Звичайно першорядне значення в ритуальній та церемоніальній музиці відігравав ритм, що викликало появу великої кількості різноманітних ударних інструментів, серед яких

особливу увагу дисертант приділив бронзовим дзвонам бяньчжун, які сьогодні є одним «з найвизначніших досягнень світової музичної культури» (дис., с. 35). З цим пов'язане і формування специфічного типу ансамблю «чжунцинюе», що протягом багатьох століть визначав характер та стилістику китайської музики, згодом ставши основою китайського оркестру традиційних інструментів.

Прослідковуючи трансформації соціальної функції китайської музики, новим етапом її розвитку дисертант відзначив V століття до н.е., коли виникає й поширюється конфуціанство. В цей час «музика набула особливого суспільного значення. Ключові категорії вчення Конфуція — «чи» (ритуал) і «жень» (гуманність), що відповідали ідеологічним запитам аристократичних кіл, знайшли безпосереднє втілення в музичній практиці» (дис., с. 39). Ще одним важливим етапом (II ст. до н. е.) був розвиток традиційної інструментальної ансамблевої практики «гучуйюе», тобто музика для військових потреб та військово-церемоніальних заходів. Специфіка ритму в китайській традиційній інструментальній музиці тут набувала безпосереднього визначення.

В дисертації акцентується, що велику роль у ритмічному різноманітті відіграли пісенні традиції китайського етносу, жанрові різновиди яких «стали важливими складниками народної музичної культури, відображаючи регіональні особливості музичного мислення» (дис., с. 42). Однак, відзначаючи розквіт культури і мистецтва Танської доби (VII-X ст. н.е.), автор зауважує, що у будь-який період «інтенсивність розвитку музичної освіти й художньої практики безпосередньо залежала від особистого світогляду імператора, який перебував при владі» (дис., с. 49). Найзначнішого розвитку ударні інструменти (звичайно і ритм) в Китаї отримали в часи правління династії Мін (1368-1644).

Безсумнівно цінним є *матеріал підрозділу 1.2 («Китайське традиційне інструментальне мистецтво як предмет наукових досліджень»)*. Тут складну природу та багатогранність китайського музичного мистецтва дисертант розглядає крізь призму різноманітних музикознавчих підходів. Відзначаючи теоретико-історичні дослідження у сфері мистецтвознавства, що «створили наукове підґрунтя для осмислення проблем традиційного

інструментального мистецтва» (с. 63 дис.), автор виокремлює такі напрямки, як: питання метафізичної синхронії історико-культурних процесів у музичному мистецтві; семантичне поглиблення інтонаційної теорії; інноваційну розробку категорії «музичне мислення»; синтез історичного й культурологічного підходів; теоретичне обґрунтування значущості проблем тексту та інтерпретації; поглиблене осмислення музичної форми як специфічного мовного феномену й шляхів її аналізу.

Важливим для наукової праці є й зазначені методологічні підходи в опрацюванні досліджуваного матеріалу. Так, «саме історико-культурний підхід дає змогу глибше усвідомити результати історичного розвитку, адже навіть у періоди соціальних потрясінь культура зберігала свою життєздатність, а жодні руйнівні сили не були спроможні повністю знищити духовну спадщину народу. Історія культури висвітлює не лише значення національних традицій, але й роль міжкультурних зв'язків, завдяки яким сформувалася багатогранна та різноманітна скарбниця світової культури» (с. 67 дис.). І «усвідомлення феномена китайської культури передбачає її сприйняття як цілісної динамічної системи, що історично розвивається та перебуває в постійному діалозі з культурами інших народів» (с. 68 дис.).

Суттєво розширює уявлення про проблеми та перспективи розвитку інструментального виконавства подане у дисертації висвітлення стану та тенденцій розвитку інструментальної практики в сучасній системі музичної освіти й виконавства Китайської Народної Республіки. Розгляд цих питань дістає висновку, що «еволюційний розвиток китайської музичної культури, в тому числі, традиційної, вирізняється потужною внутрішньою ресурсністю та відкритістю до постійного оновлення, що забезпечує їй виняткову стабільність і самодостатність. Водночас ця культура демонструє гнучку адаптивність і здатність до трансформації під впливом “інших” культурних систем» (дис. с. 74). Ще одним впливовим чинником прояву особливостей та специфіки ритму є спів, що в китайській музичній традиції органічно поєднаний із інструментальним супроводом і танцями. Автор дисертації відзначає:

«Уявлення про музику як синтетичне мистецтво звуку, слова й руху пронизує всю філософію китайського мистецтва та залишається незмінним упродовж багатовікової історії культури, зберігаючи свою актуальність і сьогодні» (дис. с. 75). При тому зауважується, що традиційним інструментам в еволюції китайського мистецтва належала домінантна роль, «саме в традиційній інструментальній музиці знаходять відображення народні звичаї, ритуали та обрядові практики країни» (дис. с. 77), що засвідчує аналіз наукових праць.

***У підрозділі 1.3 «Взаємозв'язок китайського та європейського інструментального музичного мистецтва у контексті інтеграційних процесів»*** стверджується, що, поряд із значними глобалізаційними процесами останніх понад півтора століть, які докорінно трансформували китайське мистецтво і культуру, фундаментальною основою формування національної ментальності постає збереження традиційного культурного досвіду. Традиційна музика китайського народу, в тому числі інструментальна, виступає як ціннісний мистецький доробок з огляду на процеси трансформації, удосконалення та виконавського втілення, характерні сучасному світові.

Особливої уваги заслуговує осмислення «взаємодії китайського та європейського музичного мистецтва», що в межах проведеного дослідження «актуалізує проблему так званої “Нової китайської музики”» (дис., с. 81). До низки пов'язаних з цим питань автор дисертації включив періодизацію розвитку музики в Китаї (починаючи з 1840 р.), вплив на неї позамузичних чинників (обрядовий театр, драматичне мистецтво, поезія та каліграфія); визначив елементи традиційної музичної культури, які відіграють важливу роль у системі сучасної китайської композиції (звук, ладова організація, мелодика, фактура, метроритм, форма, традиційні типи багатоголосся, темброві характеристики національних інструментів тощо) (дис., с. 82).

Втім, однією з ключових проблем в Китаї залишається питання синтезу традиційної китайської музики із західними музичними практиками. Щодо цього дисертант виокремлює три основні підходи: 1) Концепція повної відмови від західних впливів і відродження автентичної традиційної музики. 2)

Орієнтація на повне засвоєння західної традиції та радикальне заперечення «пережитків минулого». 3) Синтез китайської та західної музичних культур, як відповідь на крайні прояви вестернізації, яку на початку ХХ століття розвивали молоді китайські композитори, які здобували освіту на Заході (дис., с. 89).

Дисертант виражає занепокоєння зростанням інтенсивності глобалізаційних процесів, що зумовлюють подальшу трансформацію традиційної культури, адже це призводить не лише до поверхових, а й до глибинних змін її сутності. Але з іншого боку, «сучасний етап європейсько-китайського музичного діалогу відкриває нові перспективи для наукового осмислення традиційної китайської культури у взаємодії з європейською» (дис., с. 102). При тому «традиційна китайська інструментальна музика виступає не лише культурним феноменом, а й складовою інтеграційного процесу, який об'єднує національні традиції та сучасні музичні практики» (дис., с. 104).

**Другий розділ дисертації** присвячено музикознавчим аспектам ритму в китайській традиційній інструментальній музиці. **У підрозділі 2.1. «Ритм як музикознавча проблема»** зазначається, що ритм є універсальною категорією музичного мислення. В ньому відображаються культурно-історичні, світоглядні й соціальні закономірності розвитку суспільства й музичного мистецтва. На думку дисертанта, «такий підхід дозволяє розглядати ритм як носій смислів, пов'язаний з уявленнями про рух, порядок, циклічність та взаємодію людини з навколишнім світом» (дис., с. 104). Увагу приділено музичному ритму, як універсальній категорії, що розглядається на основі симбіозу загального поняття ритму (як універсального явища), біоритму (як фізіологічного відчуття) та музичного ритму, а також музично-теоретичного вчення про ритм.

Як один із найважливіших емоційно-виражальних і формоутворювальних елементів музичної мови ритм висвітлюється в працях Лі Інхай, Хе Лутін, У Янь. Значення художніх ритмо-динамічних проявів у вокальному, інструментальному, образотворчому мистецтві досліджували Ж. Дедусенко, Г. Завгородня, І. Коновалова, Л. Марцевич, Г. Побережна. Особливості функціонування ритму як музичної механіки, як артикуляційної

характеристики виконання та візуального об'єкту визначає І. Юдкін-Ріпун. Як ключовий компонент музичної дії, пов'язаний з обрядовими, побутовими та театралізованими формами музикування, ритм розглядається у працях Г. О. Рало та О. М. Рало. Ці дослідники «акцентують увагу на комунікативній функції ритму в колективних виконавських практиках, ... де ритмічна організація визначала синхронізацію руху, емоційний вплив і формування стійких виконавських моделей» (дис., с. 106).

Подібні ідеї висловлюються і в статтях А. Єрьоменко та Н. Єрьоменко. Особливе значення у контексті даної дисертації отримують наукові розвідки китайських дослідників Чжао Юе, Лі Чень, Чжу Сиси, присвячені аналізу філософсько-культурного коду китайської музичної традиції та питанням типології, класифікації і виконавської специфіки національного інструментарію. Це є важливим підґрунтям вивчення ритмічної організації традиційної інструментальної музики Китаю (дис., с. 106-107).

Слушною вбачається думка дисертанта щодо місця ритму як формотворчого елементу професійної музики. Підпорядкована функція ритму в європейській музиці Нового часу обумовила відсутність окремого теоретичного вчення про ритм, й «лише зі змінами художнього мислення та трансформаціями музичної мови у Новітній період ритм поступово набуває статусу одного з ключових чинників формоутворення та виразності ... У цьому сенсі музичний ритм відображає не лише стилістичні особливості певної історичної доби, а й рівень розвитку музичної культури та виконавської практики» (дис., с. 120).

*У підрозділі 2.2 «Роль ритму в китайській традиційній інструментальній музиці»* схарактеризовано особливість ритму традиційної китайської музики, яка, за певними винятками (наприклад, вільний ритм у вступі), полягає в тому, що більшість творів написано в двотактному ритмі (аналог європейських метрів 2/4 та 4/4). Перевага двотактності пов'язана з принципом природної двоїстості. Розглянуто тембральні на виразні якості різних груп інструментів (струнних, струнно-щипкових, духових та ударних), що виникали в різні часи і мали різні функції в залежності від виконавських

завдань. Констатується, що частина традиційного інструментарію була запозичена у сусідніх азійських народів, тож у «ширшому історико-культурному контексті можна стверджувати, що сучасний традиційний фонд китайських музичних інструментів сформувався як результат поєднання автохтонних давньокитайських традицій із тривалими процесами міжкультурної взаємодії в пізніші історичні періоди» (дис., с. 135-136).

Здійснене дисертантом дослідження традиційних музичних інструментів має «широкий спектр проблем, насамперед у межах етноорганології. ... Водночас аналіз інструментальної традиції дозволяє виходити на більш узагальнений рівень осмислення музичної культури, формуючи уявлення про своєрідний “звуковий образ цивілізації”» (дис., с. 130). Семантика музичного звучання набуває значення лише в контексті культурного середовища, тож «у цьому сенсі музичні інструменти, що виконують традиційну музику, нерідко постають концентрованими символами, що репрезентують базові риси світоглядних, філософських або релігійних систем» даного суспільства (там само). Висвітлено особливості використання уданих інструментів у класичній китайській опері – банцзи, назва якої походить від назви китайського дерев'яного барабанчика, партія якого була провідною в оркестрі цієї опери. Згадуються характерні риси китайської музики та два основні стилі – північний, де головну роль відіграють ударні інструменти, та південний, у якому важливіше темброве забарвлення і емоційний відтінок має мелодія.

Специфіку ритму розглянуто на прикладі твору Сюй Чанцзюня «Відлуння дзвонів» для оркестру дзвонів та оркестру китайських народних інструментів, де головна роль належить ансамблю бяньчжун – унікальному дзвоновому комплексу з поховання імператора Цзен І віком близько 2400 років. Зауважується, що «поєднання двох оркестрів – давнього й сучасного – дозволяє композитору розкрити виражальні можливості ритму стародавніх інструментів і водночас реалізувати ідею культурного взаємозв'язку між минулим і сучасністю. Ритмічна організація творів Сюй Чанцзюня значною мірою

зумовлена його глибоким знанням традиції Пекінської опери» (дис., с. 139), у супроводі якої групі ударних інструментів надається основоположне значення.

У Третньому розділі «Традиційне інструментальне мистецтво Китаю як феномен музичної практики» розглянуто специфіку та типологію традиційних музичних інструментів (*підрозділ 3.1*) та безпосередньо ритм у традиційній інструментальній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття (*підрозділ 3.2*).

Еволюційні процеси розвитку традиційних музичних інструментів Китаю та принципи їх застосування висвітлено з урахуванням зовнішніх впливів. Адже «звучання інструмента наділене естетичними характеристиками, які безпосередньо впливають на формування композиторського задуму, вибір фактурних рішень та розвиток музичної мови. Отже, інструментарій, на відміну від абстрактної музичної матерії, постає як об'єктивний фактор музичного буття, що детермінує можливості художньої реалізації» (дис., с. 144).

Класифікація китайських музичних інструментів, що ґрунтувалася на системі «ба їнь» («вісім звучань») і передбачала поділ інструментів за матеріалом їх виготовлення (метал, камінь, шовк, бамбук, гарбуз, глина, дерево та шкіра), засновувалась на відповідності музичних тембрів природним стихіям і була тісно пов'язана з ідеями космічної впорядкованості та циклічності буття. Особливо чисельними серед традиційних китайських інструментів є ударні, оскільки «у системі давньокитайських музичних уявлень найвищого сакрального статусу набували саме кам'яні та металеві інструменти, оскільки їх звучання асоціювалося з могутніми природними явищами, зокрема громом» (дис., с. 149).

У дисертації зазначається, що конструкція та матеріал інструментів безпосередньо пов'язані з характером техніки гри, способами артикуляції та звучання. Тобто інструмент є чинником формування художнього образу й виконавських традицій. Вказується й на зв'язок китайського інструментарію з аналогічними інструментами інших азійських країн. Це визначає традиційне інструментальне мистецтво Китаю як частину ширшого культурного простору, що при тому зберігає національну своєрідність (дис., с. 159).

Еволюціонуючи й, водночас, зберігаючи багатотисячлітні національні традиції, етнічна музика та інструменти, що в ній використовувались, зайняли особливе місце у музичній спадщині китайських композиторів. Митці Нової китайської музичної культури ХХ століття розглядали європейську традицію не як зовнішню або чужорідну, а як ефективний художній інструментарій, здатний розширити виражальні можливості національної музики. Тож західна музична теорія поставала «не як заперечення традиційного китайського мислення, а як засіб більш повного і структурно вивіреного втілення національного мелосу в нових жанрово-стильових формах» (там само).

У *підрозділі 3.2* розглянуто ритмічну складову творів китайських композиторів, зокрема у виставах Пекінської опери, де «ритм функціонує не лише як структурний елемент, а як своєрідний “життєвий пульс”, який пронизує музичну тканину твору та формує його художню цілісність» (дис., с. 160-161). Ритмічні формули цієї оперної традиції мають вагоме значення для слухацької аудиторії, оскільки вони допомагають глибше осягнути авторський задум. Так, характерні для жанру Пекінської опери ударні інструменти відіграють потужну роль у композиціях Сюй Чанцзюня (п'єса «Танець меча»). У його Концерті для янця з оркестром «Фенікс» використовується низка типових ритмічних формул, що засвідчує зв'язок з традиційною практикою гри на ударних інструментах у Пекінській опері.

Композитор Сюй Мендун у камерному творі «Пробудження від сну» (для шістнадцяти виконавців і трьох сценічних персонажів) звертається до естетики класичної китайської опери куньцюй. Інструментальні тембри у цьому творі виконують функцію сценічних персонажів, формуючи психологічний простір дії. У ХХ столітті виникає значна кількість й ліричних творів на тексти класичних поетів, особливо помітно інтерес до давньої поезії та збереження традицій виявляється в період так званої «відкритості». Такі тексти були використані у численних камерних вокальних і хорових композиціях Ян Ліцина Чжоу Лунга. Образами класичної поезії були навіяні й інструментальні твори Чень І та Веня Децина.

Особливу увагу приділено твору Чжоу Венчжуна «Пісня рибалок» для скрипки, духових інструментів, ударних та фортепіано, де традиційні інтонаційні елементи поєднуються із західними техніками. Ще одним прикладом в дисертації є симфонічна поема «Китайська мрія» Шен Цзунляна, де автор поєднав національні поліфонічні та ритмічні моделі з західними прийомами використання фактур та елементами мікрополіфонії. У висновку зауважується, що «у порівнянні з ранніми творами ладо-тонального спрямування, музика “періоду відкритості” демонструє значно складніший і менш однозначний прояв національної ідентичності» (дис., с. 165).

Характерне від початку ХХ століття домінування мелодії, як провідного елементу музичної мови, наприкінці століття поступово поступається увазі до ритму, тембру, сонорики та інших параметрів звучання. Дисертант наголошує, що «у результаті формується нова модель мелодичності, в якій лінія втрачає автономність і включається у складні багатовимірні структури. Інтеграція традиційних мелодій у нетипове для них інтонаційне середовище створює ефект художнього контрасту, що поєднує елементи з різною естетичною природою» (дис., с. 1634-165). Таким прикладом є твори Тан Дуна, який активно інтегрує народні інтонації з шумовими звучаннями у своїй композиції «Диявольське дійство», створюючи нові тембри на основі шумів і наділяючи їх характеристиками традиційних інструментів. А у його «Водному концерті» незвичні звукові джерела – чан із водою, скляні колби з повітряною подушкою – виконують функцію ударних інструментів. Це не лише експеримент, а прояви традиційної китайської театральної практики, де ударні інструменти відіграють ключову роль у формуванні драматургії та ритмічної організації дійства.

**У висновках** підкреслюється, що китайська традиційна інструментальна музика є складним соціокультурним феноменом, що динамічно розвивається. Результати дослідження підтверджують високий художній потенціал національної музичної спадщини, збереження її самобутності при взаємодії з іншими культурами, а також важливість ритму як ключового елементу, що забезпечує культурну спадкоємність поколінь.

Отже, мету дослідження, що полягає в осмисленні специфіки ритму в традиційній інструментальній музиці Китаю в контексті історико-культурних особливостей розвитку музичного мистецтва країни (дис. с. 19), досягнуто, поставлені автором наукові завдання, вирішено повною мірою. Основні положення, висновки та рекомендації дисертації, які містять наукову новизну, є повністю обґрунтованими, аргументованими й отримали необхідну апробацію на науково-практичних конференціях. У публікаціях здобувача відображено всі положення дисертаційного дослідження. Плагіату перевіркою не виявлено.

Поряд із загальним позитивним враженням від роботи та гарного літературного викладення, у рецензента є побажання дотримання більшої логіки у викладенні матеріалу та уникнення певних повторів. Проте висловлені рекомендації жодним чином не применшують значущості та наукової вагомості дисертаційного дослідження Хуан Тайлуна.

**Дискусійні положення дисертації.** За загального позитивного враження, що склалося під час ознайомлення з дисертацією, є необхідність уточнення й поглиблення деяких аспектів. Отже, у опонента виникли наступні запитання:

1. У Вашій роботі, зокрема, в першому розділі йдеться про історичний контекст традиційної інструментальної музики. Хотілося б більш докладно дізнатися про «чжунцинюе» як приклад ансамблевої інструментальної музики в епоху Ся.

2. У Вашому дослідженні цілий параграф присвячено взаємозв'язку китайського та європейського інструментального мистецтва в контексті інтеграційних процесів. Втім, хотілося б почути, як проблема «Нової китайської музики» пов'язана з цими процесами?

3. Якої класифікації традиційного музичного інструментарію Ви дотримуєтесь у своїй роботі?

4. В третьому розділі Ви зазначаєте, що в найдавніші часи переважну більшість музичних інструментів у Китаї становили різні види ударних. Розкрийте детальніше значення ударних інструментів у ритуальних оркестрах.

**Загальний висновок щодо відповідності дисертаційного дослідження встановленим вимогам.** Спираючись на загальний контекст та цілком позитивні враження від представленої до захисту дисертації, у підсумку відзначаю, що наукова праця Хуан Тайлун «Специфіка ритму в китайській традиційній інструментальній музиці», подана на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво, є завершеним, цілісним, актуальним та ґрунтовним дослідженням, яке містить наукову новизну і практичну цінність.

Основні наукові положення пройшли достатню апробацію, публікації вичерпно відображають тематику дослідження та демонструють належний кваліфікаційний рівень авторки у сфері музичного мистецтва.

Зміст і структура дисертації повністю відповідають чинним вимогам МОН України, які висуваються до кваліфікаційних праць рівня «доктора філософії» за спеціальністю 025 Музичне мистецтво за нормативними документами, що викладені у Постанові Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 р. № 44 «Про затвердження Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії» (зі змінами, внесеними згідно з Постановою КМ № 341 від 21.03.2022 р.).

На підставі вищезазначеного вважаю, що автор дисертації «Специфіка ритму в китайській традиційній інструментальній музиці» Хуан Тайлун заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії в галузі знань 02 Культура і мистецтво за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.

Офіційний опонент:  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри теорії та історії музики  
Харківської державної академії культури



Ірина КОНОВАЛОВА

