

ЗАТВЕРДЖЕНО

Наказ Міністерства освіти і науки України

24 квітня 2024 року № 578

Рішення
разової спеціалізованої вченої ради
про присудження ступеня доктора філософії

Здобувач (ка) ступеня доктора філософії Лі Ян,
(власне ім'я, прізвище здобувача (ки))

1982 року народження, громадянин (ка) КНР,
(назва держави, громадянином якої є здобувач (ка))

освіта вища: закінчив (ла) у 2012 році Державний заклад «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»

(найменування закладу вищої освіти)

за спеціальністю (спеціальностями) Музичне мистецтво
(за дипломом)

працює доцент у Музичній академії Чонгайського педагогічного університету, Хайкоу (Китай),
(посада) (місце основної роботи, підпорядкування, місто)

виконав (ла) акредитовану освітньо-наукову програму Музичне мистецтво.

Разова спеціалізована вчена рада, утворена наказом Харківської державної академії
(повне найменування закладу вищої освіти)

культури від «30» квітня 2024 року № 96
(наукової установи), підпорядкування (у родовому відмінку), місто)

зі змінами (за наявності), внесеними наказом від « » 20 року № ,
у складі:

Голови разової

спеціалізованої вченої ради - Коновалова Ірина Юріївна, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури

(власне ім'я, прізвище, науковий ступінь, вчене звання, посада, місце роботи)

Рецензентів - Польська Ірина Іллівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури

(власне ім'я, прізвище, науковий ступінь, вчене звання, посада, місце роботи)

Лошков Юрій Іванович, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури

(власне ім'я, прізвище, науковий ступінь, вчене звання, посада, місце роботи)

Офіційних опонентів - Громченко Валерій Васильович, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради

(власне ім'я, прізвище, науковий ступінь, вчене звання, посада, місце роботи)

Черноіваненко Алла Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(власне ім'я, прізвище, науковий ступінь, вчене звання, посада, місце роботи)

на засіданні «18» червня 2024 року прийняла рішення про присудження ступеня доктора філософії з галузі знань Культура і мистецтво

(галузь знань)

Лі Ян
(власне ім'я, прізвище здобувача (ки) у давальному відмінку)

на підставі публічного захисту дисертації «Флейтове мистецтво Китаю у вимірах міжкультурного діалогу»

(назва дисертації)

відповідно до Переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти)

Дисертацію виконано у (в) Харківській державній академії культури

(найменування закладу вищої освіти (наукової установи), підпорядкування, місто)

Науковий керівник (керівники) Рощенко Олена Георгіївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури Рощенко Олена Георгіївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури

(власне ім'я, прізвище, науковий ступінь, вчене звання, місце роботи, посада)

Дисертацію подано у вигляді спеціально підготовленого рукопису. Вона є завершеною і самостійною науковою працею, що присвячена актуальній темі дослідження, висвітлює значущі для сучасної науки питання, має наукову новизну та практичну цінність, містить низку нових, актуальних та достовірних результатів, що засвідчують важливість проведеного дослідження для сучасної музикології та мистецької практики.

Здобувач (ка) має 8 наукових публікацій за темою дисертації, з них 3 відповідають вимогам пунктів 8,9 Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії) (зазначити наукові публікації):

1. Лі Ян. Програмний інструменталізм як принцип художнього мислення виконавця (на прикладі музичних творів для флейти соло китайських композиторів ХХ ст.) // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 63. С. 77–86.

2. Лі Ян. Семантичні функції чарівної флейти в китайській народній казці // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Вип. 37. Київ : НАККІМ, 2020. С. 160–165.

3. Лі Ян. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 18 (1, 2020). Дніпро : Грані, 2020. С. 93–114.

У дискусії взяли участь (голова, рецензенти, офіційні опоненти, інші присутні) та висловили зауваження:

Громченко Валерій Васильович, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради, із зауваженнями:

1. Визначаючи практичне значення одержаних у дослідженні результатів, Лі Ян стверджує доцільність запровадження аналітичних положень роботи під час підготовки до концертного виконання аналізованих у дисертації численних флейтових творів китайських композиторів. При цьому, аналіз флейтових композицій обіймає два розділи роботи й визначається як високим рівнем його аналітичного осмислення, так і великою кількістю флейтових композицій, що, підкреслимо, не знаходять свого означення, структурного положення у вступі дисертації, а саме – у локально-концентрованому поданні творів для флейти, згрупованих за відповідністю виконавських форм (твори соло, композиції для флейти з фортепіано) як матеріалу дослідження у кваліфікаційній науковій праці.

Локалізоване виокремлення матеріалу дослідження, тобто аналізованих у дисертації низки флейтових творів китайських композиторів, на наш погляд, набуло б кращого змістовно-візуального означення також й у представленні флейтових композицій в таблиці, згрупованій можливо за програмним принципом розподілу творів.

2. У третьому розділі дисертації, присвяченому аналізу творів крупної форми для флейти і фортепіано, Лі Яном наголошується на відсутності флейтового концерту в жанровій системі китайської музичної культури.

Водночас, до перспектив розвитку жанрів крупної форми в музичній культурі Китаю, дисертант відносить створення концерту для флейти з оркестром (сторінка 177). При цьому, підкреслимо, жодна з вищезначених позицій висновків не позначається відповідним

обґрунтуванням, можливо певними гіпотезами стосовно відсутності флейтових творів у жанрі концерту в китайській музичній культурі.

Власна професійна зацікавленість одержаними у дослідженні результатами, згенерувала ряд запитань до Лі Яна, що, наголосимо, в жодній мірі не зменшують наукової цінності, перспективності, а також виконавсько-практичного значення даної кваліфікаційної праці, натомість, зацентруємо, генерують фаховий науковий інтерес та пролонгують багатосторонню зацікавленість у розбудові наступних дослідницьких звершень відносно означеної теми.

Запитання.

1. У максимальності функціонального означення старовинної флейти, наукова допитливість Лі Яна сягає у деяких випадках бінарного принципу окреслення функцій бамбукового інструмента. Так, конструкційні тонкощі у виготовленні флейти (когнітивна функція) розкриваються водночас із позолоченням, оздобленням інструмента блискучим лаком (сторінки 46, 47); процесія привітання весни у звуках флейти (комунікативна функція) означається прикрашанням старовинного інструмента (сторінка 62).

Вищеозначене виразно засвідчує декоративну функцію китайської бамбукової флейти, що у багатоплановості висвітлення матеріалу дослідження, підкреслимо, нівелюється у її теоретичному осмисленні.

Відтак, виникає запитання до Лі Яна, чи використовується старовинний бамбуковий інструментарій флейтового типу у декоративній функції з її першорядним значенням, із її первинною визначально-ключовою спрямованістю до означення флейти як оригінально-вишуканої прикраси, відповідного предмету задля художньо-естетичної насолоди?

2. Аналізуючи виконавські засоби художньої виразності, Лі Ян розглядає переважно традиційний арсенал виразової палітри сучасної флейти, а саме – динаміку (гучність звуку), вібрато, діапазон та регістрові особливості звучання інструмента, натомість нетрадиційні засоби художньої виразності неозначені аналітичною увагою дисертанта. Зокрема, логічну зацікавленість до пізнання може викликати техніка перманентного видиху на духових інструментах, що була широко застосована музикантами багатьох країн Сходу. Професор В.М. Апатський зазначає наступне: «Перманентне дихання було відоме багатьом народам з найдавніших часів. Його з великою майстерністю застосовували музиканти Стародавньої Індії, Арабського Сходу, Південно-Східної Азії, широко застосовується цей виконавський прийом у народному музикуванні Закавказзя та Середньої Азії. У 50-х, 60-х роках минулого століття ним серйозно зацікавились виконавці на професійних духових інструментах».

Отже, постає запитання до Лі Яна, чи передбачається використання техніки перманентного видиху у творах для флейти сучасних китайських композиторів, і якщо так, то чим зумовлюється застосування цієї своєрідної техніки професійного виконавського дихання музикантів-духовиків, зокрема флейтистів, у творчості китайських майстрів?

3. Вбачаючи вагоме міждисциплінарне значення презентованої роботи, насамперед, її значущості у царині професійної музичної педагогіки, означимо наступне запитання до Лі Яна, а саме – який інструктивно-технічний матеріал (вправи, етюди, різновиди гам) і, в цілому, сучасний дидактичний доробок, слід використовувати задля втілення багатогранності звуко-інтонаційних, темброво-динамічних, -колористичних властивостей бамбукових традиційних флейт на інструменті європейського зразка – сучасній професійній флейті, а також з метою досягнення відповідної виконавсько-технічної вправності, з огляду анґемітонності музичного матеріалу, тобто безполутонових інтервальних сполучень у звукорядах пентатоніки, з урахуванням, насамперед, специфіки аплікатурних складнощів виконання?

4. Знаний американський композитор та викладач Уолтер Пістон, у його відомій праці «Оркестровка» (1955), розпочинає розділ присвячений сучасній флейті такими рядками: «Нинішнє століття є свідком впровадження металевих флейт і фактичного зникнення дерев'яної ... – події, про яку не можна казати без деякого жалю, оскільки була втрачена м'якість і краса звучання дерев'яної флейти. ... Сучасні флейти створюються зі срібла, золота і навіть з платини, й вони перевершують дерев'яні у легкості звуковидобування,

рухливості, яскравості й надійності у верхньому регістрі. Їх звучання – чисте, ясне, прозоре – володіє красою іншої якості, ніж їхніх попередниць. Дерев'яні флейти з посрібленими голівками, що зустрічаються нині, засвідчують стійке бажання зберегти якості обох типів». Щойно означене генерує запитання до Лі Яна, чи відбуваються у сучасному китайському духовому інструментобудуванні конструкційні модифікації старовинних бамбукових флейт і, якщо так, чи застосовуються такого роду осучасненні традиційні інструменти у професійній практиці новочасних китайських композиторів?

Черноіваненко Алла Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, із зауваженнями:

1) Одним з наукових завдань (успішно вирішених у дослідженні) і важливою позицією наукової новизни роботи є «розкриття сутності «нової програмності» у флейтових мініатюрах китайських композиторів» (с. 22). В розділі 2 роботи автор докладно розглядає програмність флейтової китайської мініатюри як її невід'ємну (обов'язкову) якість, як національну специфічність, вводячи, навіть власні дефініції «китайський флейтовий програмний інструменталізм» («китайська програмна флейтовість») – дуже вдалі, на погляд опонента. Але на сторінках Розділу 3, присвяченому творам крупної форми, програмність не акцентується в якості відмінності китайського композиторського підходу, представляється у загальному аналітичному контексті, хоча явно залишається важливою семантичною ознакою. Питання стосується можливої відмінності (або відсутності такої) у трактуванні флейтової програмності в малих і крупних інструментальних формах?

2) Сфера ліричної образності (у відтворенні «лірико-філософського пейзажу», «поетичного часопростору, скерованого властивостями сакрального інструменту, голосу любові, очікування, весни, вишуканої краси» (с. 180) чудово відповідає китайській образній доктрині, як і звукообразній поезії флейти. Втім, багаторазово апелюючи у тексті дисертації до відомої флейтової віртуозності, Ви жодного разу не наводите поняття «інструментальної моторності», «інструментальної моторики», яка і в академічній, і у традиційній музиці для флейти відіграє значну формо-, жанро- і стилетворну роль. До речі, у поетичній типології діалогу в музиці, запропонованій А. Самойленко (на яку Ви спираєтесь у своїй роботі), моторність визначається як одна з трьох провідних жанрово-семантичних доміант музики, а моторно-динамічні стилістичні комплекси, як безпосередньо виражений ігровий початок музики, солідаризуються з уявленням про музично-технологічну майстерність і сприяють відокремленню як стильового такого показника музичного виконання, як віртуозність. Інструментальна моторика (відоме завоювання барокового музично-професійного мистецтва) у китайській світоглядній парадигмі може сприйматися як втілення модусу радості, гармонії у її життєздатності, відкриттям внутрішніх душевних емоцій, а флейта, як відомо, інструмент, органологічно здатний на яскраві моторні прояви. Також ця сфера є дуже важливою з позицій міжкультурного діалогу у процесі європеїзації китайського музичного академізму. Отже, запитання: наскільки важливу роль відіграє образно-інструментальна сфера моторики в китайській флейтовій творчості, яка її роль у порівнянні з ліричною образністю, котра у китайській парадигмі «зосереджена на відображенні внутрішнього світу поета, споглядача-філософа, який перебуває у гармонії з природою, оточуючим світом» (с. 96)?

3) Робота присвячена дослідженню китайської флейтової творчості, зокрема, певній систематизації сучасного флейтового репертуару, представленого у творчості китайських композиторів (і це опонент відносить до суттєвих позицій наукової новизни та цінності даного дисертаційного дослідження). Запитання стосується репертуарної задіяності музики китайських композиторів для флейти в конкурсному та концертному житті у даній інструментальній сфері у цілому, наскільки китайська музика є затребуваною в інших національних флейтових виконавських школах? І яке співвідношення в китайській флейтовій освіті та концертно-концертній практиці творів композиторів європейських та національної китайської шкіл?

4) В яких жанрово-видових модусах більшою мірою використовується флейта в Китаї

в композиторській творчості – сольне виконавство, камерно-ансамблева творчість, оркестрова музика? Або у цьому відношенні споглядається жанрова паритетність, «рівномірність» творчо-репертуарного втілення?

Польська Ірина Іллівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, із зауваженнями:

1. Викликає певні сумніви обґрунтованість введення і використання автором поняття «флейтово-фортепіанні твори».

2. Не зовсім вдалим видається також застосування терміну «медійна функція флейти» (с. 52 та 179), оскільки семантика поняття медійності викликає в наш час інше коло асоціацій.

3. В тексті є окремі технічні погрішності, зокрема у Списку використаних джерел двічі (за №№ 74 та 79) наведено посилання на автореферат дисертації Лі Сябінь «Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект».

Лошков Юрій Іванович, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури, із зауваженнями:

Детальне ознайомлення з матеріалом підрозділу 2.1 залишає не вирішеною понятійну дилему: який термін логічніший і конкретніший – «програмний інструменталізм у китайському флейтовому мистецтві» чи «китайський флейтовий програмний інструменталізм»?

Запропоновані дисертантом думки як обґрунтування терміну «китайський флейтовий програмний інструменталізм» (с. 95 дис.) не відповідають на питання, в чому різниця «програмного інструменталізму», як універсального принципу конкретизації авторського задуму, «китайського флейтового» від будь-якого іншого за регіоном і за інструментом? Тлумачення поняття «китайський флейтовий програмний інструменталізм» у висновках до Розділу 2 також не переконують в його «китайській флейтовій» оригінальності в межах універсального «програмного інструменталізму».

Коновалова Ірина Юрївна, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, без зауважень.

Результати відкритого голосування:

«За» 5 членів ради,

«Проти» - членів ради.

На підставі результатів відкритого голосування разова спеціалізована вчена рада присуджує

Лі Ян

(власне ім'я, прізвище, здобувача (ки) у давальному відмінку)

ступінь/ступеня доктора філософії з галузі знань Культура і мистецтво

(галузь знань)

за спеціальністю (спеціальностями) 025 Музичне мистецтво

(код і найменування спеціальності (спеціальностей) відповідно до Переліку галузей знань і спеціальностей, за якими здійснюється підготовка здобувачів вищої освіти)

Відеозапис трансляції захисту дисертації додається.

Окрема думка члена разової ради додається (за наявності).

Голова разової спеціалізованої вченої ради



підпис

Ірина КОНОВАЛОВА

(власне ім'я та прізвище)