

ВІДГУК
офіційного опонента
на дисертацію ПЕН ЖУЙ
«ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО В КИТАЇ:
ЕТАПИ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ»
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»
(02 «Культура і мистецтво»)

Історія фортепіанного виконавства в Китаї є достатньо молодю, у порівнянні з іншими країнами Західного світу, оскільки вона нараховує трохи більше 100 років. Пройшовши відносно короткий шлях від свого становлення до розквіту, фортепіанне виконавське мистецтво у Китаї сьогодні набуває не просто надзвичайної популярності і є досить перспективним, а й є певним еталоном для багатьох західних виконавців. Неперевершена, досконала техніка гри на фортепіано, вишукано тонке відчуття гармоній, глибоке занурення у суб'єктивний світ музики – все це притаманно для сучасних китайських піаністів-інтерпретаторів, які наразі створюють справжню конкуренцію на світових конкурсних майданчиках для піаністів з інших країн. В чому ж таїна такого стрімкого злету фортепіанного виконавства в Китаї, які історико-культурні події вплинули на становлення та розвиток цієї школи, в чому полягали еволюційні зміни фортепіанного виконавства і, нарешті, які можна назвати історичні етапи його розвитку?! Саме на ці питання дає відповідь у своєму дисертаційному дослідженні «Фортепіанне виконавство в Китаї: етапи історичного розвитку» здобувач Пен Жуй.

Не зважаючи на достатню кількість вже існуючих наукових розробок та розвідок, присвячених даній проблематиці, і донині продовжуються дискусії щодо періодизації китайського фортепіанного мистецтва та етапів історичного розвитку фортепіанного виконавства. Тому дисертаційне дослідження Пен Жуй, спрямоване на «формування цілісного уявлення про еволюцію китайського фортепіанного виконавства» (с. 24) через

систематизацію та наукове узагальнення всієї існуючої інформації з цього питання, є абсолютно новаторським та актуальним. Автор дисертації провів кропітку пошукову роботу та задіяв величезний корпус наукових робіт (як українських, так і китайських дослідників), публіцистичних матеріалів і документів задля максимально повної реконструкції творчих біографій відомих та інколи забутих піаністів-виконавців, відомостей про формування китайської піаністичної школи у контексті складних історико-культурних подій Піднебесної. Дорогоцінним матеріалом є додаток аудіографії китайського фортепіанного виконавства в історичному розвитку, у якому Пен Жуй надає посилання в YouTube на рідкісні записи відомих піаністів. Саме в цьому відображено пафос авторської концепції, що дозволяє віднести рецензоване дослідження до ґрунтовних та багатовимірних.

Завдяки застосованим у роботі методам – аналітичного, історико-типологічного, теоретичного, інтерпретаційного, компаративного – дослідження має методологічну стрункість. А чітко визначена мета дослідження дозволила автору цілком логічно окреслити сферу наукового інтересу і сфокусувати увагу на «узагальненні історичного досвіду розвитку фортепіанного виконавства Китаю, що призвело до його визнання у світі» (с.25). На думку опонента, всі поставлені завдання отримали ґрунтовне осмислення і забезпечили безперечну наукову новизну роботи.

Виокремимо основні компоненти наукового дискурсу дослідження, які, на наш погляд, найбільш змістовно артикулюють авторську концепцію і, в першу чергу, властиву їй наукову новизну.

Вже у Першому розділі «Фортепіанне мистецтво Китаю в історіографічному дискурсі» здобувач створює масштабне полотно формування китайського піаністичного професіоналізму і в цьому аспекті розглядає ключове для дисертації поняття «періодизації». Спираючись на наукові роботи знаних музикознавців, автор дисертації визначає основні загальні етапи розвитку фортепіанного виконавства в європейській культурі, що рухаються в історії «по спіралі». Саме ця загальна модель етапів

розвитку,¹ на слушну думку Пен Жуй, є «інваріантом, який в кожній національній культурі розвивається відповідно до власного історичного контексту» (с.32), що подалі надає можливість висвітлити національні особливості, ступінь інтегративних процесів, розвиток концертного життя, музичної освіти тощо. Тому цілком переконливим є звернення здобувача до дискусії різноманітних версій китайських дослідників щодо періодизації китайського фортепіанного мистецтва, адже це питання і досі залишається відкритим.

Автор роботи надає широку історичну панораму, в якій прослідковує еволюційні зміни у відношенні музикознавців як до кількості історичних етапів розвитку фортепіанного виконавства в Китаї, так і до їх часової періодизації та змістовності. В цих дослідженнях Пен Жуй розгортає історію фортепіанного мистецтва як під трагічних для Китаю часів, зокрема культурної революції, так і популярності фортепіанного мистецтва під час ксин-чао (нової хвилі) та сьогодення. Серед найбільш відомих науковців у цій галузі Пен Жуй називає Бянь Мен, Чжоу Чін, Сун Джуан та Хуан Чжунлін, Ляо Мое, Лю Цин, Чень Шуюнь, Li Jia & Yeh Ho-Chung. Здобувач систематизує знання про фортепіанне мистецтво, зокрема, виконавство у Піднебесній від перших спроб осмислити це явище через систему музичної освіти в Китаї, «композитороцентристський підхід» (с.34), «в межах репрезентації дитячої фортепіанної музики» (с.35-36) до формування «феномена конкурсного руху» (с.37), «співвідношення періодизації фортепіанного мистецтва Китаю зі стильовими тенденціями у творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть» (с.37), «китайськості» стилю національної музики та його основних характеристик (с.38). Саме композитори сприяли поширенню західноєвропейських традицій, формували основи національного фортепіанного мистецтва, оскільки були не тільки творцями музики, а й їх пропагандистами-виконавцями. Крім того, вони

¹ «від універсального музиканта (в епоху Середньовіччя) – через композитора, що виконує музику (в епоху класицизму) та віртуоза, що створює музику (у першій половині XIX століття) – до концертуючого артиста (у другій половині XIX століття) – інтерпретатора чужих творів (на початку XX століття) та співтворця звукового образу світу, виконавця-співавтора (з кінця XX століття)» (с.32).

створили нові методичні і педагогічні праці, присвячені як початковому навчанню гри на фортепіано, так і рекомендаціям для вже концертуючого піаніста-виконавця. Зокрема поширюється концепція відомого композитора, педагога та піаніста-виконавця Чжао Сяошена, присвячена «диханню піаніста і його внутрішньої енергії гуань-ці» (с.50). Нова методика поєднала традиційні західноєвропейські підходи з суто національними у навчанні гри на фортепіано.

Аналізуючи особливості концертної діяльності китайських піаністів в дослідженнях та публіцистиці, здобувач звертається до перших концертних виступів видатних піаністів М. Пачі, Б. Захарова, О. Черепніна на початку ХХ століття, котрі фактично заснували традицію концертної практики в Китаї та дали поштовх для її подальшого розвитку китайськими піаністами-виконавцями. Пен Жуй слушно зазначає про замовчування, «обмеженість та неузгодженість деяких фактів» щодо діяльності китайських піаністів, зокрема у надзвичайно трагічний для багатьох митців період «культурної революції». Тому реконструкція творчих біографій піаністів-виконавців, у тому числі і цього часу, дає більш повну картину розвитку китайських піаністичних традицій, вибудовує погляд на їх еволюцію, визначає тенденції розвитку. Власне таким чином здобувач охоплює майже всі ланки та вектори розвитку фортепіанного виконавського мистецтва Китаю, що надає можливість розуміти його цілісно. Особливий інтерес викликає участь китайських піаністів на міжнародних конкурсах, що припадає на період стрімкого злету фортепіанного виконавства, який починається з 1980-х років і триває донині. Посилені інтеграційні процеси між Сходом та Заходом, яким сприяла концертна та конкурсна діяльність піаністів, поступово створили ситуацію, необхідності винайдення «балансу між західною і китайською культурою» (с.77).

Підсумовуючи Перший розділ, Пен Жуй звертається до надзвичайно важливої теми розуміння творчості, творчого процесу у виконавській практиці західних та китайських традицій. У цьому контексті автор робить

акцент на саморефлексії та креативності. Зазначимо, що саморефлексія – це не тільки природна потреба митця перетворити свої внутрішні переживання або реакція на події, що відбуваються у світі. Це також і акт самопізнання та аналізу свого власного досвіду, що може стати джерелом творчого зростання та самовираження. Розглядаючи китайський спосіб мислення та його вплив на творчість, Пен Жуй звертає увагу на різність китайського та західного творчого проявлення. Серед переваг китайського способу мислення автор називає «лінійне мислення та чутливі до лірики та поверхні предметів», що можуть стати «унікальними, які відрізнятимуться від західної творчості» (с.80). Але не слід також забувати, що на мислення впливає мова та її письмове вираження, яке у Китаї, як відомо, ієрогліфічне. На відміну від західної традиції, коли буква сприймається як певний знак, при читанні ієрогліфів розуміння смислів, які вони репрезентують, відбувається миттєво та цілісно. Тому кожен ієрогліф китайської мови - це позначення сенсу будь-якого перцептивного образу за допомогою однієї картинки. На нашу думку це ще одна з глибинних причин відмінності творчості китайських виконавців, бо вони мислять образ одразу інтуїтивно цілісно. І це підтверджує у своїй роботі Пен Жуй, який пише: «Китайські піаністи схильні розглядати творче виконання як свого роду духовний продукт, використовуючи інтуїтивне мислення та відчуття, яке є життєво важливим для того, щоб дозволити виконавцям досліджувати різноманітні творчі можливості» (с.80). Крім того, специфіка китайської фонетики, мовлення спостерігається і в музичному інтонуванні, яке «служить не емоційним, а смислорозрізняючим завданням. Цей «наріжний камінь» китайського виконавства пояснює розбіжності у мовному інтонуванні, разом з тим, викликає дебати відносно достовірності виконання китайцями європейської музики, а європейцями – китайської» (с.88).

Другий розділ «Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства в Китаї» - центральний і об'ємний, в ньому розглядається багаторівнева система професійної музичної освіти, яка «виховує» концертуючих

виконавців. Цей Розділ має насичений та концентрований інформативний характер, оскільки автор дисертації намагається вмістити сюди всю історію становлення та розвитку фортепіанної школи в Китаї з точки зору етапів її професіоналізації. Одним із методологічних інструментів, який допомагає у розв'язанні такого складного завдання, Пен Жуй обирає «модель особистості професіонала», що своєї черги поділяється на «теоретичну і емпіричну», та вдало есплікується автором на систему фортепіанного виконавства в Китаї.

Здобувач аналізує всі ланки фортепіанної освіти в Китаї - шкільна, позашкільна, педагогічна, професійна, соціальна, привертає увагу до державної та приватної форм навчання (фортепіанні центри утворені китайськими піаністами-виконавцями, на кшталт шкіл Лю Шикунь, Чжоу Гуанрен). Як пише автор, «за роки розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї структура освіти «охопила» всі її ступені: початковий (дошкільну, шкільну), середній фаховий (спеціальна музична школа, музичне училище, коледж), вищий (педагогічний заклад консерваторія) (с.95). На всіх етапах отримання освіти Пен Жуй підкреслює головні риси стратегії навчання – індивідуальний підхід, опору на індивідуальні здібності, використання креативного мислення, стимулювання та формування в учнях інноваційного художнього мислення та навичок художньої комунікації, засвоєння теоретичних знань та їх інтегрування у виконавську діяльність, вдосконалення технічного рівня виконавських здібностей учня, формування виконавських та акторських навичок, вдосконалення естетичної чутливості. Важливим фактором є великий обсяг самостійної роботи, адже від вміння працювати самостійно також залежить професіоналізм музиканта.

Автор у деталях розглядає історичні трансформації всіх ланок початкової та середньої спеціальної фортепіанної освіти (дошкільного музичного і початкового шкільного навчання, системи середньої фахової фортепіанної освіти та формування основ методики та музичної педагогіки). Він визначає всі ланки, як осередок, де набувалися «ті професійні навички, які могли запровадити подальший шлях піаністичного зростання до

найвищого професійного рівня – концертуючого піаніста, який міг конкурувати з найкращими виконавцями світу» (с.5). Здобувач висвітлює цей процес на прикладах діяльності дитячих садків, різного рівня музичних шкіл аж до отримання фахової фортепіанної освіти в музичних коледжах та училищах, спеціалізованих музичних школах. Варто відзначити, що Пен Жуй надає власну хронологію етапів розвитку як початкової, так і середньої освіти, простежує основні тенденції кожного періоду. Здобувач зазначає, що у 1950-х роках сформувалася «система 16-річної музичної освіти: школа (4 роки) – училище (6 років) – консерваторія (4 роки), аспірантура – 2 роки» (с.109), яка забезпечила довгострокову підготовку професійних музичних кадрів. Саме з цього часу китайські піаністи заявили про себе на міжнародних конкурсах і почали складати професійну конкуренцію західним виконавцям. Суттєві зміни у викладанні гри на фортепіано відбулися з кінця 1970 по 2000 роки (період політики відкритості), виконавці отримали доступ до різноманітних навчальних та методичних матеріалів, «аудіо- та візуальних посібників і досліджень, пов'язаних із професійним навчанням фортепіано» (с.111), публікуються новітні науково-методичні праці з музичної педагогіки Ляо Цзяхуа, Ван Юечуаня, Цао Лі, виникають різноманітні музичні товариства та асоціації, зокрема, дослідницьке товариство музичної освіти та Товариство академічної музичної педагогіки. Цей період здобувач характеризує, як перехід музичної освіти Китаю на якісно новий рівень. Вже у нашому столітті автор відмічає інтенсивний розвиток китайських методик навчання на основі національних традицій, що поєднуються з провідними західними методами.

Наступний ступінь у розвитку професійної музичної освіти, який розглядає Пен Жуй у підрозділі 2.3 – це консерваторії як вищий щабель китайської фортепіанної виконавської освіти. Автор акцентує увагу на історії конкретних китайських консерваторій, як Шанхайська консерваторія, Центральна Консерваторія Музики, Шеньянська консерваторія музики, Тяньцзіньська музична консерваторія, Сичуаньська музична консерваторія.

Пен Жуї проявляє глибокі знання з їх історії, проводить порівняння освітніх програмах, надає відомості про відомих музикантів, які працювали в цих вищих навчальних закладах, а також залучає інформацію про відомих європейських піаністів-віртуозів, які в них працювали в різні часи. Важливим у розумінні становлення професійної музичної освіти в Китаї нам видається авторські тонкі спостереження культурно-історичних контекстів, на тлі яких формувалася і продовжує формуватись піаністична еліта Піднебесної.

Третій розділ - «Динаміка розвитку китайського фортепіанного виконавства в персональних проявах» - це блискучий аналітичний розділ, присвячений виконавській діяльності знаних китайських піаністів, починаючи від представників 1950- років до сучасних виконавців. Драматичні події під час «культурної революції» відобразилися на всіх ланках музичного життя Китаю. Звернення автора до «П'яти святих» китайського піаністичного мистецтва - Фу Цун, Гу Шеньїн, Лі Мінцин, Лю Шикунь, Ін Чензон – не випадкове, оскільки досліджуючи їх особисті та творчі долі (часто трагічні), Пен Жуї відтворює, реконструює маловідомі факти їх біографії, аналізує стилістичні виконавські особливості кожного з названих піаністів, надає перелік міжнародних конкурсів, у яких вони брали участь як виконавці, так і у якості журі, привертає увагу до їх звукозаписів тощо. Безумовно, всі вищеназвані піаністи-виконавці є абсолютно різними за своїми уподобаннями, за манерою виконання творів та їх виконавських інтерпретацій, але вони залишаються в історії китайського фортепіанного виконавства першим яскравим сузір'ям, яке так, чи інакше продовжує освітлювати шлях молодим виконавцям, а пам'ять про них живе і донині.

Аналіз виконавської діяльності представників китайського «піаністичного ренесансу» кінця XX століття: Чжу Дамінг, Ду Нін-У, Вей Данвен, Сюй Чжун, Ченін Лі – це звернення до провідних піаністів, які не брали участь у подіях «культурної революції» та розпочали свою виконавську діяльність у 1970-ті роки. Цей період свідочує про вихід Китаю з культурної кризи. Як слушно зазначає Пен Жуї, «Їх місія полягала у

відродженні знищених традиції національного піаністичного мистецтва» (с.227) на всіх ланках, від початкової до вищої освіти, відродженні концертної діяльності, відновленні участі у міжнародних конкурсах, створення нових навчально-методичних матеріалів, розробці власної системи навчання музиці (Ченін Лі) тощо.

Аналіз творчої діяльності самого молодого покоління піаністів-виконавців початку ХХІ століття - Юнді Лі, Лан Лан, Шень Веньюй, Чжоу Нін, У Цянь, Вей Цзиньцзянь -, надав можливість автору дисертаційного дослідження визначити їх як справжніх представників «фортепіанного буму». Відкритість культурної політики Піднебесної створила умови для діалогу між Сходом та Заходом та «відчинила двері» для молодих і амбітних піаністів-виконавців для участі у різноманітних міжнародних конкурсах, отримання освіти у престижних музичних закладах світу, особлива увага привертається до китайських національних традицій у виконавській сфері, які з успіхом поєднуються з провідними західними. Звертаючи увагу на різність названих піаністів у їх професійній діяльності, здобувач висвітлює «різні шляхи розвитку китайських геніальних юнаків». Як слушно зазначає Пен Жуй, «збільшення навантаження на юного піаніста ... На жаль, не завжди дає виключно позитивні результати» (с. 228). Але, ця тенденція, на думку опонента, є скоріше світового рівня і потребує вирішення питання у найближчий час.

У висновках дисертант пропонує наступні етапи розвитку музичного, зокрема, фортепіанного мистецтва, що стали визначальними чинниками розвитку китайського піанізму: Початковий етап: 1915-1934 роки; Етап становлення: 1934-1949 роки; Період інтенсивного зростання: 1949-1966 роки; Криза «культурної революції»: 1966-1976 роки; Період відродження і розквіту: 1976-1990 роки; Період творчих пошуків: від 1990-х років.

Також здобувач пропонує ввести у науковий дискурс піаністичну типологію, яка асоціюється з певними китайськими виконавцями: «класичний тип – Лі Мінцин, Ченін Лі, У Цянь; лірико-поетичний тип – Фу

Цун, Гу Шеньін, Юнді Лі; романтико-експресивний тип – Ін Чензон, Лю Шикунь, Чжоу Нін; емоційно-інтелектуальний тип – Чжу Дамінг, Ду Нін-У, Вей Данвен, Сюй Чжун, Вей Цзиньцзянь; віртуозно-екзальтований тип – Шень Веньюй; віртуозно-розважальний тип – Ланг Ланг» (с.228)

Наприкінці відгуку традиційно хочу запропонувати здобувачу відповісти на запитання, які у жодному разі не ставлять під сумнів результати дослідження, а є запрошенням до діалогу, у якому є можливість ще раз прояснити позицію автора:

1. У своєму дисертаційному дослідженні Ви пишете про мультикультурний досвід сучасних китайських піаністів, які поєднують власні традиції із західними знаннями, прагнучи до покращення як творчих результатів, так і когнітивних процесів, що підтримують творчість. У цьому контексті китайської концепції креативності Ви згадуєте китайського композитора, піаніста і педагога Чжао Сяошен, який «пропонує виконавцям застосовувати принципи китайського даосизму до власної творчої філософії виконавства на фортепіано» [с.75 дис.]. У зв'язку з вищесказаним виникає запитання: чи є можливим застосування цих принципів у західноєвропейській виконавській практиці? Якщо так, то яким чином ця концепція впливає на творче мислення західноєвропейських виконавців? Надайте, будь ласка, приклади.

2. Ви отримали вищу освіту зі спеціальності «Музичне мистецтво» в українському навчальному закладі, а саме Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. В чому, на Вашу думку, полягає відмінність української професійної системи фортепіанної освіти від китайської, а в чому Ви вбачаєте спільність рис?

3. На основі аналізу виконавської діяльності видатних представників китайського фортепіанного виконавства, Ви пропонуєте надзвичайно цікаву та абсолютно слушну піаністичну типологію. Але, заявлена типологія не отримала, на погляд опонента, належного обґрунтування, оскільки «прозвучала» у дисертаційному дослідженні

декілька разів у вигляді констатації - в актуальності, новизні, висновках до Третього розділу та загальних висновках. Прошу надати відповідь, на яких авторів та на які наукові розробки та розвідки Ви спирались, визначаючи надану типологію представників китайського фортепіанного виконавства?

Ще раз зазначу – зміст роботи переконливо засвідчує, що автор здійснив ретельний і всебічний аналіз обраної проблематики, вийшов на рівень вагомих теоретичних узагальнень і обґрунтованих висновків. Робота вирізняється концептуальністю, глибиною та є корисною для сучасної музикології. Дисертант повністю виконав поставлені перед собою завдання, проявивши високу наукову кваліфікацію, зробивши внесок у подальший розвиток музикознавства. Отже, представлене дисертаційне дослідження має право посісти достойне місце серед робіт присвячених вивченню світової історії фортепіанного виконавства, зокрема у Китаї.

Узагальнюючи все вищезазначене, робимо висновок: дисертаційна робота Пен Жуй «Фортепіанне виконавство в Китаї: етапи історичного розвитку» відповідає вимогам Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року №44. За її виконання Пен Жуй заслуговує на присвоєння наукового ступеня доктора філософії (кандидата мистецтвознавства) зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво», галузі знань 02 «Культура та мистецтво».

Доктор мистецтвознавства,
доцент, професор кафедри
теорії та історії культури
НМАУ імені П.І.Чайковського
Северінова М.Ю.

