

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

СУН НАТАЛІЯ ЮРІЇВНА

УДК 780.616.432:78.03(529)

ДИСЕРТАЦІЯ

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ТАЙВАНЮ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Сун Н.Ю.

Науковий керівник

Чернявська Маріанна Станіславівна,

кандидат мистецтвознавства, професор

Харків — 2023

АНОТАЦІЯ

Сун Наталія Юрїївна. Шляхи розвитку фортепіанного мистецтва Тайваню. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено узагальненню найбільших досягнень фортепіанного мистецтва Тайваню у галузі композиції, у виконавстві та педагогії. Численні виступи тайванських піаністів, їх міжнародна діяльність сьогодні підтверджує дуже високий професійний рівень. Між тим, серед наукових джерел щодо вичерпної інформації про історичну еволюцію фортепіанно-виконавського мистецтва в цій країні, в національному і зарубіжному музикознавстві спостерігається брак подібних видань узагальнюючого або монографічного плану, що уможливує складення повного уявлення про витоки феноменального успіху піаністів Тайваню на міжнародній концертній естраді. Це свідчить про необхідність дослідження витоків фортепіанного мистецтва на острові Тайвань, періодів його розвитку, способів втілення народних традицій музики для досягнення як історико-теоретичної, так і естетико-педагогічної та художньої значущості цього явища в світовому музичному мистецтві.

Мета дослідження – відтворення цілісної картини формування та розвитку тайванського фортепіанного мистецтва і дослідження багатогранної діяльності її визначних представників у галузі композиції, виконавства та педагогіки.

Матеріалом дослідження обрано фортепіанні твори тайванських композиторів Цзяна Веньє (江文也, Chiang Wen-Yeh), Чень Сичжи (陈泗治, Chen Si-Zhi), Гуо Чжиюаня (郭芝苑, Chih-Yuan Kuo), Сяо Тайжання (萧泰然, Xiao Tairan, Hsiao Tyzen), Чень Мао-Шуєня (陈茂萱, Chen Mao-Xuan,

Chen Mao-Shuen), Сюй Чанхуея (许常惠, Hsu Tsang-Houei), Ма Шуй-Лонга (马水龙, Ma Shui-Long), Чень Шихуей (陳士惠, Chen Shihui), Су Фаньлін (蘇凡凌, Su Fanling) та ін., а також виконавська діяльність видатних тайванських піаністів Гао Цзіньхуа (高錦花, GaoJinhua), Гао Цимей (高慈美, Gao Cimei, Chih-Mei Kao), Чень Сіньчжень (陈信贞, Chen Xinzhen), Чжан Цайсяна (張彩湘, Zhang Caixiang), У Цзічжа (吳季札, Wu Ji-Zha), У Імань (吳漪曼, Wu Yi-Man), Лі Фумей (李富美, Lee Fu-Mei), Чень Мейлуань (陳美鸞, Chen Mei-Luan), Є Люйна (葉綠娜, Lina Yeh), Чень Юйсю (陳郁秀, Yu-Xiu Chen), Чень Бісянь (陳必先, Chen Pi-Hsien), Чень Тайченя (陳泰成, Chen Taicheng), Чень Хункуаня (陈宏宽, Chen Hung-Kuan), Лін Цюцзи (林秋孜, Christiana Chiu-shih Lin), Чень Гуаньюйя (陈冠宇, Eric Chen), Чень Жуейбіня (陳瑞斌, Rueibin Chen), Сін Сінчунь (辛幸純, Hsing-Chwen Giselle Hsin), Чень Юйсян (陳毓襄, Gwyneth Chen), Ян Наня (杨楠, Nam Yeung), Шао Тінвень (邵婷雯, Tina Shao), Чжен Цзе (郑杰, Zheng Jie), Лу Цзяхуей (盧佳慧, Chia-Hui Lu), Лу Ічжи (卢易之, Yi-Chih Lu), Ху Цзін-Юнь (胡濤云, Ching-Yun Hu), Янь Цзюньцзе (嚴俊傑, Chun-Chieh Yen), У І-Іна (吴易颖, Yi-Ying Wu), Лін Гуаньтіна (林冠廷, Kuang-Ting Lin), Лін Пінцзюнь (林品君, Pin-Chun Lin), Чжун Юй-Інь (鍾育茵, April Chung), У Сіюнь (巫熹芸, Hsi-Yun Wu). Залучені приклади посилань на діяльність зарубіжних піаністів на Тайвані: австрійця Роберта Шольца (Robert Scholz, 蕭滋), німця Рольфа-Петера Вілле (Rolf-Peter Wille, 魏樂富), китайців з материка Сун Юньпена (宋允鵬, Alexander Sung), Чжу Даміна (諸大明, Daming Zhu).

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в тому, що *вперше*:

– зроблена спроба скласти цілісну картину шляхів розвитку фортепіанного мистецтва Тайваню в аспекті композиторської творчості, виконавства та педагогіки;

- запропоновано періодизацію розвитку композиторської фортепіанної творчості та тайванського фортепіанно-виконавського мистецтва;
- до наукового обігу уведені фортепіанні твори концертного та педагогічного спрямування тайванських композиторів Чень Сичжи, Гуо Чжиюаня, Чень Мао-Шуеня, Сяо Тайжання та ін.;
- виконавська, педагогічна, методична та організаторська діяльність видатних представників тайванської фортепіанної школи одержує комплексну характеристику;
- виявлено найбільш суттєві досягнення тайванської фортепіанно-виконавської та педагогічної школи у контексті сучасного світового піаністичного мистецтва.

Набули подальшого розвитку питання:

- історії розвитку фортепіанного мистецтва на острові Тайвань;
- ролі творчості композиторів Цзяна Веньє, Ма Шуй-Лонга та ін. у загальному розвитку музичної культури Тайваню та Китаю;
- подальшого засвоєння діяльності видатних тайванських піаністів – виконавців та педагогів.

В Розділі 1 розглядаються Періоди розвитку музичного життя Тайваню в історико-культурному контексті. Зазначається, що найважливіші події у суспільному, політичному та культурному житті Тайваню опосередковано позначилися на загальному розвитку національної музичної культури. Визначаються головні історичні періоди розвитку тайванського музичного мистецтва:

- початок «культурної колонізації» острова західними місіонерами: XVII – XIX століття (до 1894 року);
- період колоніального панування Японії: з 1895 до 1945 року;
- від протистояння «китайській модернізації» чанкайшистів до формування національної самоідентифікації тайванців: 1946–1986 роки;
- період відкритості Тайваню до культурних зв'язків із Китаєм та світом: з 1987 року.

Розділ 2 присвячений **фортепіанній композиторській творчості на Тайвані**. Фортепіанне мистецтво Тайваню в його композиторському вимірі виявлялося результатом дії чотирьох факторів: загальної потреби музичної культури у її подальшому будівництві як багато складової системи; розширення кола естетичних вражень від Західної класичної та сучасної і національної, ширше – східної музики; виховання на основі такої «послідовності» інтонаційного і тембрового слуху; формування через виникаючі осередки музичної освіти виконавського (піаністичного) і власне композиторського професіоналізму та культури мислення.

Періодизація творчості тайванських композиторів побудована за принципом генерацій (поколінь): перша генерація – фундатори (підрозділ 2.1.), друга – композитори-класики (підрозділ 2.2.), третя – новатори (підрозділ 2.3.). Загальна картина композиторської творчості ґрунтується на відкриттях та досягненнях спадкоємності поколінь: спрямованість становлення національної професійної музичної композиторської традиції на шляху взаємодії, по суті, фольклорної, релігійно-церемоніальної (гімни, піснеспіви) із західною класикою та західними сучасними композиторськими техніками.

Перед представниками *першого* покоління композиторів Тайваню постали два фундаментальних питання, пов'язаних, відповідно з пошуками тих канонів, через які міг би здійснитися контакт двох музичних систем – фольклорного і академічного, а також, адаптацією притаманної східній культурі нон-темперації до темперованого строю фортепіано. Подібна композиторська стратегія притаманна першим творам Цзяна Веньє, Чень Сичжи, Гуо Чжиюаня. Їх сукупна діяльність складала *перший період* становлення тайванської композиторської традиції (1930-1940 рр.). Всі названі автори були піаністами: отже, добре володіли фортепіано і відчували його виразність та технічні особливості. В їх музиці почав відбуватися синтез західних та національних музичних елементів, тому розгляд їх фортепіанних творів можливий тільки на ґрунті зв'язків тайванських музичних традицій з європейською музикою.

Накопичення досвіду створення музичного продукту, поглиблення у стан сучасної Західної композиторської практики, узагальнення результатів розвитку європейської музики першої половини ХХ ст. привели до модернізації стану фортепіанного мистецтва Тайваню. Це виявилось в оволодінні усіма новаціями європейської музики, її розумінні не тільки як експресивного засобу висловлювання, а і складно організованої звукової конструкції. Названі властивості композиторської практики Тайваню 1950-1970 рр. дозволяють визначити як *другий період* становлення творчості його представників Чень Мао-Шуеня, Сяо Тайжання, Ма Шуй-Лонга.

Третій період становлення фортепіанної композиторської творчості (1980-2010-ті рр.) характеризується виникненням нової фольклорної хвилі, яка дозволяє охопити дистанцію, що пройшли композитори школи Тайваню від первинної ідеї західного в національному до концепції національного в сучасному. Це новий щабель пошуків національної самобутності у композиторській творчості, який розглядається в роботі на прикладі творчості Су Фаньлін і Чень Шихуей.

У **Розділі 3** досліджується **фортепіанно-виконавське мистецтво та педагогіка Тайваню**. Самобутність тайванського фортепіанного виконавського мистецтва склалася під впливом кращих традицій багатьох представників країн західної та східної Європи, Японії, США, Канади, Китаю. Безпосередньо на розвиток піанізму на Тайвані мали вплив основні історичні етапи становлення тайванського фортепіанного мистецтва. Перші професійні піаністи Гао Цимей, Гао Цзіньхуа, Чжан Цайсян – представники плеяди педагогів покоління фундаторів – отримали освіту в Токійському музичному коледжі та інших закладах Японії у викладачів, що здобули освіту в різних країнах Європи. Гао Цимей, Гао Цзіньхуа, Чень Сіньчжень розбудовували на острові систему початкової фортепіанної освіти, організовували музичні товариства та концертну діяльність. Гао Цзіньхуа виявилася яскравою піаністкою та громадським діячем, втіливши свою виконавську майстерність у численних благодійних заходах. Чжан Цайсян був одним із провідних представників першого покоління

тайванських музикантів, що вчився в Японії. Цей піаніст вважається «батьком фортепіанної музичної освіти на Тайвані», оскільки він заснував у 1942 році Тайбейську спеціалізовану фортепіанну школу, учні якої отримували професійну академічну базу, яка успадкувала класичні традиції німецької піаністичної школи. Піаністи У Цзічжа, У Імань отримали музичну освіту в Європі та США, що сприяло збагаченню національного піанізму кращими світовими традиціями. Визначальна роль у підготовці професійних фортепіанних кадрів на Тайвані належить національній музичній освіті. У 1946 році був заснований факультет музики Національного педагогічного університету Тайваню (National Taiwan Normal University) – найпрестижніший інститут музичної освіти в країні.

У другій половині ХХ ст. виконавська діяльність тайванських піаністів позначена тісними контактами зі світом. В піанізмі Є Люйна, Чень Юйсю та інших поєднуються різні напрями традицій світового фортепіанного мистецтва, закладається міцний фундамент виконавської, педагогічної, науково-методичної школи. Активні музичні контакти Тайваню з різними країнами сприяють подальшому розвитку фортепіанно-виконавського мистецтва острова. Сьогодні фортепіанне мистецтво Тайваню є найважливішою складовою не лише національної, а й світової музичної культури.

У **Висновках** зазначено, що загальна періодизація розвитку музичної культури Тайваню має нерозривний зв'язок з політичною «біографією» острова. Через те, що починаючи з XVII ст. , Тайвань зазнавав чужорідного вторгнення зі Заходу і Сходу, – європейська культура прищеплюється на острові ніби «пунктиром», то вписуючись в тайванську, то вилучаючись з неї. Власне фортепіанна складова пройшла шлях від впровадження фортепіанної музики в колективну свідомість тайванців, самого інструменту та форм її викладання та композиторського освоєння. Істотну роль у впливі культурно-цивілізаційних процесів на фортепіанне мистецтво відіграли англійські та канадські місіонери, японські колонізатори, місцева адміністрація. Значний вплив на розвиток

фортепіанного мистецтва також мала мовна політика влади, що, своєю чергою, відобразилося на освітній політиці та її музичному компоненті.

Перші фортепіано з'явилися на Тайвані в кінці XIX століття, з цього часу розпочалося їхнє поступове впровадження в побут тайванців. Цей процес сприяв подальшому розвитку фортепіанної педагогіки та концертної практики на острові. В англійській пресвітеріанській місії викладачами музики були Девід Сміт (David Smith), міс Сабін Макінтош (Sabine Elizabeth Mackintosh), місіс Марія Монтгомері (Mrs. Montgomery) та Леслі Сінглетон (Leslie Singleton). Тому не дивно, що до початку періоду японської окупації, з 1859 до 1895 року, навчання західній музиці все ще надавався здебільшого релігійний аспект, особливо для співів Євангелії та псалмів. У канадській пресвітеріанській місії найбільший внесок у музичну освіту було зроблено зусиллями пастора Жоржа Леслі Маккея (George Leslie Mackay), Ханни Коннел (Hannah Connell), Маргарет Голд (Margaret Mellis Gauld) та Ізабель Тейлор (Isabel Taylor).

У контексті даної дисертації приділено увагу магістральній темі колоніального панування Японії – асиміляції – впровадженню західної культури до острівної, акцентуючи на цивілізаційних процесах, що здійснювалися метрополією, у тому числі, – музичної культури. Такий вибір був обумовлений не стільки тим, що територія Тайваню була окупована японцями, як тим, що метрополія була єдиною країною в Азії, де західна музика виконувалась і викладалася на найвищому рівні. На початку XX століття на Тайвані стали з'являтися перші музичні колективи, які розпочали концертну діяльність, а також – перші композитори – Цзян Веньє, Чень Сичжи, Сюй Чанхуей, Гуо Чжиюань та інші, які володіли композиторським письмом для різних інструментів, сольного та хорового співу. Професійне становлення перших тайванських композиторів було так чи інакше пов'язане з Японією. Один з піонерів тайванської музики – Цзян Веньє, починаючи з періоду японського колоніального правління, завоював кілька призів в Японії і Європі. Загальне уявлення про творчість Цзяна Веньє, його ранні фортепіанні твори, розкривають його внесок у композиторські досягнення тайванських авторів. Заслуга таких

композиторів, як Чень Сичжи та Гуо Чжиюань полягає у напрацюванні досвіду у сфері фортепіанних жанрів в період становлення фортепіанної композиторської творчості на Тайвані. Суттєвим надбанням Гуо Чжиюаня є створення першого масштабного твору – фортепіанної Сонати C-dur. Таким чином, головним придбанням тайванської музичної культури в період японської колонізації стало формування основ композиторського і фортепіанно-виконавського професіоналізму.

З кінця 1940-х років естетико-художні властивості тайванської фортепіанної музики як продукту творчості композиторів – вихідців з острова – ґрунтувалися на поєднанні традиційного (фольклорного), західного (сучасного), східного (японського академічного та китайського традиційного). Цей період характеризується яскравим сплеском у сфері композиторської творчості Сюй Чанхуея, Сяо Тайжання, Ма Шуй-Лонга та ін., чому свідчать успіхи багатьох композиторів на міжнародній арені, перемоги на міжнародних конкурсах музичних творів. Присвятивши багато років педагогічній роботі у вищих музичних закладах Тайваню, Чень Мао-Шуень розробив струнку систему навчальних матеріалів від рівня музичної початкової школи до середньої ланки, віддавав значну частину своєї уваги творам сонатної форми – сонатинам і сонатам.

Покоління композиторів, що очолило рух модернізації тайванської музики після 1970-х років, зробило суттєвий внесок у розвиток тайванської культурної самобутності в музиці, яка гуртувалася шляхом залучення до академічного мистецтва народних пісень та музичних ідіом на основі західних композиційних технік та форм. Можемо спостерігати, як в композиторській творчості фольклорне пристосовувалося до «чужого»-темперованого, «штучного» – на противагу голосу-інструменту, що відображається й у виборі жанрів, що прийшли із Заходу. Водночас шукалися шляхи вписання національних явищ у прості форми класичної музики на іншому рівні пошуків – у сонатну форму та рондо. Найбільш суттєвий внесок в цей напрям належить

композиторській діяльності Сяо Тайжання і Ма Шуй-Лонга, що сприймається як найвища точка розвитку фортепіанної музики тайванських авторів.

Після 1987 року молоді композитори шукають не шляхи зближення різного – свого і «чужого», а точки їхнього дотику свого – у «чужому»: тут виявляються зустрічні рухи національного та західного у його сучасному модусі, коли функціональна гармонія змінюється розширеною тональністю, серійною організацією, архаїчними видами висотності, що дає можливість пере трансформації поняття національного в його етнографічному розумінні в національне як спосіб збагачення, у тому числі, західної музики. Яскравим прикладом виступає творчість жінок-композиторок Су Фаньлін та Чень Шихуей, що створили програмні твори. Незвичайність цієї програми пов'язана із суто національними принципами: релігійно-церемоніальним і специфічним побутовим характером, з національними уявленнями, життєвими циклами та різного роду повір'ями, але не з повсякденним побутом як таким. В їх фортепіанних п'єсах добре відомі апробовані композиторською практикою прийоми та явища отримують, по суті, символічне втілення, виступаючи носіями прикмет і ширше – смислового поля – іншої, не західної культури, хіба що конвертується на інший спектр явищ.

Досягнення тайванських піаністів, зокрема, виступи у знаменитих концертних залах, викладання в найпрестижніших університетах світу, та інші заходи свідчать про їх активну роль у національній та світовій музичній культурі та професійному фортепіанному мистецтві.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, Тайвань, історична еволюція, фортепіанна музика ХХ століття, академічна музика, фортепіанна творчість композитора, фортепіанно-виконавське мистецтво, педагогіка, піаністична освіта, інтерпретація, концертна діяльність, життєтворчість, стиль, жанр, прийоми виконання, фактура твору, типологія, національний образ фортепіано, ритуально-культурне ствердження, виконавська практика, виконавська концепція, національна самоідентифікація, етнічна музика.

SUMMARY

Sun Nataliia Yuriyivna. Ways of Development of Taiwan Piano Art.

Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation is dedicated to summarizing the greatest achievements of piano art in Taiwan in the field of composition, performance and pedagogy. Numerous performances by Taiwanese pianists, their international activities today confirm a very high professional level. Meanwhile, among the scientific sources for comprehensive information about the historical evolution of the piano performance art in this country, in national and foreign musicology, there is a lack of similar publications of a general or monographic plan, which makes it possible to draw up a complete picture of the origins of the phenomenal success of Taiwanese pianists on the international concert stage. This indicates the need to study the origins of piano art on the island of Taiwan, the periods of its development, ways of embodying folk traditions of music in order to understand both the historical-theoretical and aesthetic-pedagogical and artistic significance of this phenomenon in world music art.

The purpose of the research is to reproduce a complete picture of the formation and development of Taiwanese piano art and to study the multifaceted activities of its prominent representatives in the field of composition, performance and pedagogy.

The research material are piano works by Taiwanese composers Chiang Wen-Yeh (江文也), Si-Zhi Chen (陈泗治), Chih-Yuan Kuo (郭芝苑), Hsiao Tyzen (萧泰然, Xiao Tairan), Chen Mao-Shuen (陈茂萱), Hsu Tsang-Houei (许常惠), Ma Shui-Long (马水龙), Chen Shihui (陈士惠), Su Fanling (蘇凡凌), etc., as well as the performance of outstanding Taiwanese pianists Gao Jinhua (高锦花), Gao Cimei (高慈美, Chih-Mei Kao), Chen Xinzhen (陈信贞), Zhang Caixiang (張彩湘), Wu Ji-

Zha (吳季札), Wu Yi-Man (吳漪曼), Li Fu-Mei (李富美), Chen Mei-Luan (陳美鸞), Lina Yeh (葉綠娜), Yu-Xiu Chen (陳郁秀), Chen Pi-Hsien (陳必先), Chen Taicheng (陳泰成), Chen Hung-Kuan (陳宏寬), Lin Chiu-shih (林秋孜, Christiana Chiu-shih Lin), Eric Chen (陳冠宇), Chen Rueibin (陳瑞斌), Giselle Hsin (辛幸純), Gwhyneth Chen (陳毓襄), NamYeung (楊楠), Tina Shao (邵婷雯), Zheng Jie (鄭杰), Chia-Hui Lu (盧佳慧), Yi-Chih Lu (盧易之), Ching-Yun Hu (胡瀨云), Chun-Chieh Yen (嚴俊傑), Yi-Ying Wu (吳易穎), Kuang-Ting Lin (林冠廷), Pin-Chun Lin (林品君), Zhong Yu-Yin (鍾育茵, April Chung), Hsi-YunWu (巫熹芸). Included are examples of references to the activities of foreign pianists in Taiwan: Austrian Robert Scholz (蕭滋), German Rolf-Peter Wille (魏樂富), mainland Chinese Song Yunpeng (宋允鵬, Alexander Sung), Daming Zhu (諸大明).

The scientific novelty of the research results is that for the *first time*:

- an attempt was made to compile a complete picture of the ways of development of piano art in Taiwan in the aspect of composer creativity, performance and pedagogy;
- the periodization of the development of the composer's piano creativity and the Taiwanese piano-performance art is proposed;
- piano works of concert and pedagogical direction by Taiwanese composers Si-Zhi Chen, Chih-Yuan Kuo, Chen Mao-Shuen, Hsiao Tyzen, etc. were introduced into scientific circulation;
- the performing, pedagogical, methodical and organizational activities of outstanding representatives of the Taiwanese piano school receive a comprehensive description;
- revealed the most significant achievements of the Taiwanese piano-performance and pedagogical school in the context of modern world piano art.

The following questions were further developed:

- stories of the development of piano art on the island of Taiwan;

- the roles of composers Chiang Wen-Yeh, Ma Shui-Long and others in the general development of the musical culture of Taiwan and China;
- further assimilation of the activities of outstanding Taiwanese pianists - performers and teachers.

Chapter 1 examines the periods of development of musical life in Taiwan in a historical and cultural context. It is noted that the most important events in the social, political and cultural life of Taiwan indirectly affected the overall development of national musical culture. The main historical periods of the development of Taiwanese musical art are defined:

- the beginning of “cultural colonization” of the island by Western missionaries: 17th - 19th centuries (until 1894);
- the period of Japanese colonial rule: from 1895 to 1945;
- from the opposition to the “Chinese modernization” of the Chiang Kai-shekists to the formation of the national self-identification of the Taiwanese: 1946–1986;
- the period of Taiwan’s openness to cultural ties with mainland China and the world: since 1987.

Chapter 2 is devoted to piano composition work in Taiwan. The piano art of Taiwan in its compositional dimension was the result of the action of four factors: the general need of musical culture in its further construction as a multi-component system; expanding the circle of aesthetic impressions from Western classical and modern and national, more broadly – Eastern music; education based on this “sequence” of intonation and timbre hearing; formation through emerging centers of musical education of performing (pianistic) and composer professionalism and culture of thinking.

The periodization of the works of Taiwanese composers is built according to the principle of generations: the first generation is the founders (subsection 2.1.), the second is the classical composers (subsection 2.2.), the third is the innovators (subsection 2.3.). The general picture of composer creativity is based on the discoveries and achievements of the succession of generations: the direction of the

formation of the national professional musical composition tradition on the path of interaction, in fact, folklore, religious and ceremonial (hymns, chants) with Western classics and Western modern compositional techniques.

The representatives of *the first generation* of Taiwanese composers faced two fundamental questions, related, respectively, to the search for those canons through which the contact of two musical systems - folk and academic - could take place, as well as the adaptation of the non-temperament characteristic of the Eastern culture to the tempered piano tuning. A similar compositional strategy is characteristic of the first works of Chiang Wen-Yeh, Si-Zhi Chen, and Chih-Yuan Kuo. Their combined activities constituted *the first period* of the formation of the Taiwanese composer tradition (1930-1940). All the named authors were pianists: therefore, they knew the piano well and felt its expressiveness and technical features. In their music, a synthesis of Western and national musical elements began to take place, therefore consideration of their piano works is possible only on the basis of connections between Taiwanese musical traditions and European music.

Accumulating the experience of creating a musical product, delving into the state of modern Western compositional practice, summarizing the results of the development of European music of the first half of the 20th century led to the modernization of the state of piano art in Taiwan. This was manifested in mastering all the innovations of European music, understanding it not only as an expressive means of expression, but also as a complexly organized sound structure. The named properties of the compositional practice of Taiwan 1950-1970 make it possible to define as *the second period* of formation of creativity of its representatives Chen Mao-Shuen, Hsiao Tyzen, Ma Shui-Long.

The third period of formation of piano composer creativity (1980-2010s) is characterized by the emergence of a new folklore wave, which allows us to cover the distance that the composers of the Taiwanese school have traveled from the original idea of the Western in the national to the concept of the national in the modern. This is a new step in the search for national identity in the composer's work, which is considered in the work on the example of the work of Su Fanling and Chen Shihui.

Chapter 3 explores piano performance and pedagogy in Taiwan. The originality of Taiwanese piano performance art has developed under the influence of the best traditions of many representatives of the countries of Western and Eastern Europe, Japan, the USA, Canada, and China. The development of pianism in Taiwan was directly influenced by the main historical stages of the formation of Taiwanese piano art. The first professional pianists Gao Cimei, Gao Jinhua, Chen Xinzhen – representatives of the galaxy of teachers of the generation of founders – were educated at the Tokyo Music College and other institutions in Japan with teachers who were educated in various European countries. Gao Cimei, Gao Jinhua, Chen Xinzhen built a system of elementary piano education on the island, organized music societies and concert activities. Gao Jinhua proved to be a brilliant pianist and public figure, embodying her performance skills in numerous charity events. Zhang Caixiang was one of the leading representatives of the first generation of Taiwanese musicians who studied in Japan. This pianist is considered the “father of piano music education in Taiwan” because he founded the Taipei Specialized Piano School in 1942, which provided students with a professional academic base that inherited the classical traditions of the German piano school. Pianists Wu Ji-Zha and WuYi-Man received musical education in Europe and the USA, which contributed to the enrichment of national pianism with the best world traditions. National music education plays a decisive role in the training of professional piano personnel in Taiwan. In 1946, the Faculty of Music of the National Taiwan Normal University was founded – the most prestigious institute of music education in the country.

In the second half of the 20th century performance activities of Taiwanese pianists are marked by close contacts with the world. In the pianism of LinaYeh, Yu-Xiu Chen and others, various directions of the traditions of world piano art are combined, a solid foundation of the performing, pedagogical, scientific and methodical school is laid. Taiwan’s active musical contacts with various countries contribute to the further development of the island's piano and performing arts. Today, the piano art of Taiwan is the most important component not only of the national, but also of the world musical culture.

The Conclusions state that the general periodization of the development of Taiwan's musical culture is inextricably linked with the political “biography” of the island. Due to the fact that starting from the 17th century, Taiwan has undergone foreign invasion from the West and the East – European culture is grafted on the island as if by a “dotted line”, sometimes fitting into the Taiwanese culture, then withdrawing from it. The piano component itself has come a long way from the introduction of piano music into the collective consciousness of Taiwanese people, the instrument itself and the forms of its teaching and compositional mastery. English and Canadian missionaries, Japanese colonizers, and local administration played a significant role in the influence of cultural and civilizational processes on piano art. The language policy of the government also had a significant influence on the development of piano art, which, in turn, was reflected in the educational policy and its musical component.

The first pianos appeared in Taiwan at the end of the 19th century, and since then their gradual introduction into the daily life of Taiwanese began. This process contributed to the further development of piano pedagogy and concert practice on the island. In the English Presbyterian Mission, music teachers were David Smith, Miss Sabine Elizabeth Mackintosh, Mrs. Maria Montgomery and Leslie Singleton. It is therefore not surprising that until the beginning of the period of Japanese occupation, from 1859 to 1895, the teaching of Western music was still largely given a religious aspect, especially for gospel and psalm singing. In the Canadian Presbyterian mission, the greatest contribution to music education was made by the efforts of Pastor George Leslie Mackay, Hannah Connell, Margaret Mellis Gauld and Isabel Taylor.

In the context of this dissertation, attention is paid to the main theme of Japan's colonial rule – assimilation – the introduction of Western culture to the island culture, emphasizing the civilizational processes carried out by the metropolis, including – musical culture. This choice was due not so much to the fact that the territory of Taiwan was occupied by the Japanese, but to the fact that the metropolis was the only country in Asia where Western music was performed and taught at the highest level. At the beginning of the 20th century, the first musical groups began to

appear in Taiwan, which began concert activities, as well as the first composers – Chiang Wen-Yeh, Si-Zhi Chen, Chih-Yuan Kuo and others who possessed compositional writing for various instruments, solo and choral singing. The professional formation of the first Taiwanese composers was somehow connected with Japan. One of the pioneers of Taiwanese music – Chiang Wen-Yeh, since the period of Japanese colonial rule, has won several prizes in Japan and Europe. A general idea of Chiang Wen-Yeh's work, his early piano works reveal his contribution to the compositional achievements of Taiwanese composers. The merit of such composers as Si-Zhi Chen and Chih-Yuan Kuo lies in gaining experience in the field of piano genres during the period of formation of piano composition work in Taiwan. A significant asset of Chih-Yuan Kuo is the creation of the first large-scale work – the Piano Sonata in C-dur. Thus, the main acquisition of Taiwanese musical culture during the period of Japanese colonization was the formation of the foundations of compositional and piano-performing professionalism.

Since the end of the 1940s, the aesthetic and artistic properties of Taiwanese piano music as a product of the creativity of composers from the island were based on a combination of traditional (folkloric), Western (modern), and Eastern (Japanese academic and Chinese traditional). This period is characterized by a bright surge in the field of composer creativity of Hsu Tsang-Houei, Hsiao Tyzen, Ma Shui-Long, etc., which is evidenced by the success of many composers on the international arena, victories at international competitions of musical works. Having devoted many years to teaching work in the higher musical institutions of Taiwan, Chen Mao-Shuen developed a coherent system of educational materials from the level of music elementary school to the secondary level, he paid a significant part of his attention to works of sonata form – sonatas and sonatinas.

The generation of composers who led the modernization movement of Taiwanese music after the 1970s made a significant contribution to the development of a Taiwanese cultural identity in music, which was formed by bringing into the academic art of folk songs and musical idioms based on Western compositional techniques and forms. We can observe how in the composer's work folklore was

adapted to the “alien” tempered, “artificial”– in contrast to the voice-instrument, which is also reflected in the choice of genres that came from the West. At the same time, they were looking for ways to fit national phenomena into the simple forms of classical music at another level of search – into sonata form and rondo. The most significant contribution in this direction belongs to the composing activity of Hsiao Tyzen and Ma Shui-Long, which is perceived as the highest point of development of piano music by Taiwanese composers.

After 1987, young composers are not looking for ways of convergence of different things – their own and “other”, but the points of their contact with their own – in “other”: here the opposing movements of the national and the Western in its modern mode are revealed, when functional harmony is replaced by expanded tonality, serial organization, archaic types of pitch, which makes it possible to transform the concept of national in its ethnographic sense into national as a way of enriching, including, Western music. A vivid example is the work of female composers Su Fanling and Chen Shihui, who created program works. The unusualness of this program is connected with purely national principles: religious-ceremonial and specific domestic character, with national ideas, life cycles and various kinds of beliefs, but not with everyday life as such. In their piano pieces, well-known techniques and phenomena tested by composer practice receive, in fact, a symbolic embodiment, acting as carriers of signs and a broader – semantic field – of another, non-Western culture, unless it is converted to a different spectrum of phenomena.

The achievements of Taiwanese pianists, including performances in famous concert halls, teaching at the world’s most prestigious universities and other activities testify to their active role in national and world music culture and professional piano art.

Keywords: piano art, Taiwan, historical evolution, piano music of the 20th century, academic music, composer’s piano work, piano performance art, pedagogy, piano education, creativity, interpretation, concert activity, performance practice, performance concept, style, genre, performance techniques, texture of the work,

typology, national image of the piano, ritual and cultural affirmation, national self-identification, ethnic music.

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Сун Н.Ю. Сольні фортепіанні твори Сяо Тайжання в аспекті виконавської проблематики. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 57: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2020. С.165-177. DOI 10.34064/khnum1-5710 https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_10_sun.pdf

2. Сун Н. Сонатини для фортепіано в контексті композиторської та педагогічної діяльності Мао-Шуен Чена. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XIX: Харків. нац. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: ХНУМ, 2020. С.247-267. DOI 10.34064/khnum2-1914 https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp_19_20_14_sun.pdf

3. Сун Н. Генеза тайванського фортепіанного мистецтва: історико-культурний контекст. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 63: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2022. С.52-74. DOI 10.34064/khnum1-6303 https://intermusic.kh.ua/vypusk63/problem_63_3_sun.pdf

Публікація апробаційного характеру:

4. Сун Н. Вплив японської музичної освіти на становлення тайванських композиторів. Science and education: problems, prospects and innovations. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference. CPN Publishing Group. Kyoto, Japan. 2021. P. 422-426. [URL:https://sci-conf.com.ua/x-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-science-and-education-problems-prospects-and-innovations-23-25-iyunya-2021-goda-kioto-yaponiya-arhiv/](https://sci-conf.com.ua/x-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-science-and-education-problems-prospects-and-innovations-23-25-iyunya-2021-goda-kioto-yaponiya-arhiv/).

ЗМІСТ

ВСТУП.....	22
РОЗДІЛ 1. ПЕРІОДИ РОЗВИТУ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ТАЙВАНЮ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ.....	31
1.1. Початок «культурної колонізації» острова західними місіонерами: XVII – XIX століття (до 1894 року).....	31
1.2. Період колоніального панування Японії: з 1895 до 1945 року.....	37
1.3. Від протистояння «китайській модернізації» чанкайшистів до формування національної самоідентифікації тайванців: 1946–1986 роки.....	55
1.4. Період відкритості Тайваню до культурних зв'язків із Китаєм та світом: з 1987 року.....	70
Висновки до Розділу 1.....	84
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ТАЙВАНЮ..	87
2.1. Вирішення питання «Схід–Захід» в творчості першого покоління тайванських композиторів.....	88
2.1.1. Засвоєння досвіду західноєвропейського, японського та національного в фортепіанній творчості Цзяна Веньє.....	88
2.1.2. Осягнення жанрів мініатюри, рапсодії та фантазії у фортепіанних творах Чень Сичжи.....	97
2.1.3. Синтез західних та східних музичних традицій у фортепіанній музиці Гуо Чжюаня.....	99
2.2. Національне та європейське в контексті творчого доробку другого покоління тайванських композиторів.....	106
2.2.1. Сонатини для фортепіано в контексті композиторської та педагогічної діяльності Чень Мао-Шуєня.....	106
2.2.2. Фортепіанна творчість Сяо Тайжана як уособлення національного музичного символу Тайваню.....	121
2.2.3. Кристалізація національного стилю фортепіанної творчості Ма Шуй-Лонга.....	131

2.3. Композиторські спроби нової фольклорної хвилі тайванських мисткинь..	134
2.3.1. Втілення сучасних прийомів композиції у фортепіанних творах Су Фаньлін.....	134
2.3.2. Фортепіанна творчість Чень Шихуей: використання нових композиційних технік письма в національному репертуарі юного піаніста....	143
Висновки до Розділу 2.....	153
РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ТА ПЕДАГОГІКА ТАЙВАНЮ.....	157
3.1. Перші професійні піаністи тайванського походження (народжені у 1900-х–1920-х роках).....	158
3.2. Закладення основ національного виконавського професіоналізму піаністами, народженими у 1930-х–1940-х роках.....	165
3.3. Розширення міжнародних та міжконтинентальних контактів у фортепіанній діяльності тайванських музикантів, народжених у 1950-х–1970-х роках.....	180
3.4. Виконавська діяльність молодих тайванських піаністів кінця ХХ – початку ХХІ століття, народжених після 1980-х років	214
Висновки до Розділу 3.....	228
ВИСНОВКИ.....	231
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	236
ДОДАТКИ.....	262
Додаток А. Нотні приклади фортепіанних творів тайванських композиторів..	262
Додаток Б. Відеозаписи концертів тайванських піаністів та творів тайванських композиторів.....	276
Додаток В. Публікації та апробації за темою дисертації.....	284

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження.Музично-культурне життя Тайваню завжди було за різних історичних обставин багатограним, неповторним і своєрідним. З одного боку, острів повсякчасно відчував конкурентний вплив країн Східного регіону – Китаю та Японії; з іншого, – на його культуру істотно вплинули західні місіонери. У XVII столітті християнські місіонери припливли морем на Тайвань, саме вони стали носіями європейської культури, і завдяки їхнім діям у цьому регіоні почало розвиватись фортепіанне мистецтво (Hsieh, Yuan-Mei, 2021 [68]; Sun, Gi-Chuan, 1997 [98]; Tsai, Yi-Chuan, 2017 [101]).Проте, до теперішнього часу шляхи розвитку тайванського піаністичного мистецтва, його основні етапи, діяльність представників різних поколінь та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства XX – початку XXI століть, залишаються недостатньо дослідженими.

Довгий час вивчення музичної культури Тайваню залишалося «в тіні» досліджень фортепіанного мистецтва через політику материкового Китаю, яке на сьогоднішній день на всіх етапах його буття – зародження, становлення, інтенсивного розвитку у XX столітті – вивчені досить добре. Серед праць цього напрямку вирізняються фундаментальні дослідження Бянь Мен (卞萌, 1996)[121], Лянь Маочуня (梁茂春, 2001) [138], Цзюй Ціхуна (居其宏, 1997) [184], Ся Яньчжоу (夏滄洲, 2004) [152], Тун Даоцзіня (2001) [154] та ін. Необхідно відзначити інтерес китайських музикознавців до окремих персоналій Shui-Long Ma (Ni, Pi-Lin, 2006 [86]) та Jiang Wen-Ye (Yang, Shuan-Chen, 2008 [112]; Kuo, Tzong-Kai, 2021 [75]) та ін., оскільки згадані автори тим чи іншим чином були причетні до обох країн. Але в згаданих дослідженнях творча практика зазначених музикантів розглядається з позицій їх внеску в культуру материкового Китаю. Те ж саме стосується досліджень, присвячених виконавській діяльності багатьох китайських піаністів (Сюй, Бо, 2011 [31]; Че, Чао, 2021 [38]; Тан, Ке, 2007 [32]), в яких ніколи не згадуються їхні колеги з

острова Тайвань. Між тим, численні виступи тайванських піаністів, їх міжнародна діяльність сьогодні підтверджує дуже високий професійний рівень. Як виявилось в процесі пошуку наукових джерел і вичерпної інформації щодо історичної еволюції фортепіанно-виконавського мистецтва в цій країні, в національному і зарубіжному музикознавстві спостерігається брак подібних видань узагальнюючого або монографічного плану, що уможливило б складення достатньо повного уявлення про витoki феноменального успіху піаністів Тайваню на міжнародній концертній естраді. Все це свідчить про необхідність узагальнення найбільших досягнень фортепіанного мистецтва Тайваню у сфері композиції, у виконавстві та педагогіки. Дослідження витоків фортепіанного мистецтва на острові Тайвань, періодів його розвитку, способів втілення народних традицій музики необхідно для осягнення як історико-теоретичної, так і естетико-педагогічної та художньої значущості цього явища в світовому музичному мистецтві.

Відсутність протягом довгих років уваги китайських музикознавців до тайванської музики пов'язана з тим, що лише в листопаді 1987 року було знято заборону на поїздки жителів острова до материкового Китаю для відвідування родичів. З цього моменту тайванські музиканти та їхні колеги з материка почали здійснювати паломництво через протоку, несучи свою музику до найдальших куточків, про які вони читали, але які ніколи раніше не бачили.

Незважаючи на існування деяких проблем, сьогоднішній Тайвань, як і континентальний Китай, став доступнішим для іноземців та відкритим для вивчення культури цієї країни. З кінця ХХ століття спостерігається сплеск інтересу музикознавців до тайванської фортепіанної музики. Переважну більшість присвячених їй наукових праць складають дисертації англійською мовою, захищені у США¹, статті у провідних спеціалізованих журналах Європи. Однією з відомих статей, що вивчає фортепіанну музику в аспекті національної культури Тайваню, стала публікація «Taiwanese Composers and Piano Works in the XX Century» італійського музикознавця L. Pisano(2005) [89], який навчався

¹Деякі дослідження (ЧжанСін, 2010[39]; ЛюКетін, 2017 [12]) були захищені в Україні.

на острові. Основну тематичну спрямованість становлять дослідження, у яких робиться спроба узагальнити історичні процеси розвитку фортепіанної музики Тайваню (Mei-Ling, LaiKou, 2000 [84]; Чжан Єнь, 2010 [39]), автори приділяють увагу композиторській творчості (Chen, Jui-WenGinger, 1995 [53]; Hsieh, Yuan-Mei, 2021 [68]; Lin, Lan-Fang, 2002 [78]; Yang, Shuan-Chen, 2008[112]; Sun, Shu-Wen, 2006 [97]; Tsai, Ming-Yun, 2006 [100]; Yang, Tzi-Ming, 2002 [113]; Yen, Huarong, 2002 [115]); фортепіанній педагогіці (Chang, Hsun-Yin, 2016 [51]; Chen, Zi-Li, 1997 [57]; Lin, Tzu-Nung, 2017 [80]; Sun, Gi-Chuan, 1997 [96]; Tzeng, Chen-Li, 1994 [102]; Wang, Li-Qian, 2011 [105]; Yujen, ChenTobita, 2004 [118]); вивченню стилістичної множинності тайванського культурного феномену (Лю Кетін, 2017 [12]).

Одним з останніх досліджень, захищених у США, стала дисертація «Memories of Home: Taiwanese Solo Piano Music 20th Century presents solo piano works by Taiwanese composers» Chang, Shu-Min, 2021 [52], в якій представлені сольні фортепіанні твори чотирьох відомих тайванських композиторів-засновників (Гуо Чжиюань, Ма Шуй-Лонг, Сяо Тайжань та Цзян Веньє) та трьох нових, менш відомих, композиторів (Чі-Льєн Хун, Йєн Лу та Чень Мао-Шуєнь). Більшість із проаналізованих у роботі творів до того ж були професійно записані у Сполучених Штатах. Запис цих творів автором дослідження спрямований на те, щоб «привернути більше уваги до творчості тайванських композиторів, які часто недостатньо представлені на культурній сцені Тайваню і в усьому світі, і дати уявлення про існуючий багатий і різноманітний сольний фортепіанний репертуар Тайваню, який заслуговує на те, щоб про нього знали» [52, с. III].

Все вище сказане свідчить про необхідність проведення дослідження, яке би узагальнило найбільші досягнення фортепіанного мистецтва Тайваню як у сфері композиції, так і у виконавстві та педагогіці. Окремого висвітлення вимагає діяльність тайванських піаністів-виконавців та визначення ролі острову в контексті розвитку не тільки китайського, східного, а й світового фортепіанного мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (Протокол № 4 від 30 листопада 2017 року). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 31 жовтня 2019 року).

Мета дослідження – відтворення цілісної картини формування та розвитку тайванського фортепіанного мистецтва і дослідження багатогранної діяльності її визначних представників у галузі композиції, виконавства та педагогіки.

Завдання дослідження:

- проаналізувати та узагальнити наявні дані про фортепіанне мистецтво Тайваню як найважливішої частини сучасної музичної культури;
- розглянути історико-культурний контекст становлення та розвитку музичного мистецтва на Тайвані;
- простежити процес розповсюдження європейських клавірних інструментів на Тайвані;
- визначити роль західних місіонерів у розвитку клавірного та фортепіанного мистецтва на острові;
- виявити найважливіші етапи формування та розвитку тайванського фортепіанного мистецтва;
- визначити роль композитора в музичній культурі Тайваню;
- розкрити риси суспільного та художнього життя епохи, в яку створювалися досліджувані твори;
- дослідити виконавську, педагогічну, методичну та організаторську діяльність представників тайванської фортепіанної школи;

- визначити їхній внесок у сучасну китайську піаністичну школу та виявити міжнародне значення їхньої діяльності;
- виявити найбільш суттєві досягнення тайванського фортепіанного мистецтва в контексті сучасного світового піанізму.

Об'єктом дослідження є музично-культурне життя Тайваню з XVII і до початку XXI століття.

Предмет дослідження – шляхи розвитку тайванського фортепіанного мистецтва.

Методи дослідження, що використані у роботі:

- *метод узагальнення*, використаний для досягнення стану розглядуваної проблематики, що міститься у науковій літературі;
- *історико-типологічний*, сприятливий вибудові історичних зв'язків та спадкоємності різних ланок у галузі тайванського музичного мистецтва;
- *генераційний підхід* – задіяний для періодизації тайванської композиторської творчості і фортепіанно-виконавського мистецтва;
- *діалектичний метод* – призначений для визначення єдності традицій та новаторства у фортепіанній творчості тайванських композиторів;
- *дедуктивний*, обумовлений спрямованістю дослідження від загального (фортепіанна стилістика) до конкретного (авторські риси фортепіанних творів тайванських композиторів);
- *метод жанрово-стильового аналізу*, націлений на виявлення жанрової та стильової складових фортепіанної музики тайванських композиторів;
- *структурно-функціональний*, застосований з метою розкриття композиційно-драматургічного та виконавського процесу;
- *метод інтонаційного аналізу*, обумовлений необхідністю визначення способів актуалізації конкретного нотного тексту;
- *інтерпретологічний*, що зосереджує увагу на проблемах адекватного відтворення композиторського тексту та національного звукового ідеалу у виконавській практиці;

– *системний*, – необхідний для дослідження концептуальних принципів творчої діяльності, що виявляються у взаємозв'язку музично-виконавчої майстерності, педагогічної, організаційної та інших видів діяльності тайванських піаністів;

– *компаративний*, – задіяний при порівнянні принципів фортепіанного мистецтва (виконавство та педагогіка) різних представників тайванської фортепіанної школи.

Теоретичною базою дослідження стали праці, присвячені:

– теоретичним питанням стилю, жанру, виразових засобів фортепіанної музики (О.Алекandroва [1], Н.Горюхіна [6], І.Коханик [9-10], Д.Малий [13], О.Опанасюк [19], І.Пясковський [23], Л.Шаповалова [41-44], С.Шип [45-46]);

– загальним питанням фортепіанного виконавства та педагогіки (О. Безбородько [3], І.Довжинець [4], О.Катрич [7], О.Копелюка [8], Ю.Ніколаєвська [17-18], В.Москаленко [15-16], О.Соколов [25], І.Сухленко [30], К.Тимофєєвої [83], М.Чернявська [36-37, 58, 73, 83], В.Шукайло [47-48], Лань Чун-Ін [137] ін.);

– історії розвитку музичного мистецтва на Тайвані (Chao Hui-Hsuan [50], Hsu Tsang-Houei [72], Pisano Luca [89], Wai-Chung H. [104], Wang Ying-Fen [107], You Su-Huang [117], Лю Кетін [12], Чжан Єїнь [39], Лю Юїсю [142], Чжан Чжижень [165], Юї Су-Хуань [185], та ін.);

– різним аспектам композиторської творчості (Chang Shu-Min [52], Chen Jui-Wen Ginger [53], Han Kuo-Huang [65], Tsai Yi-Chuan [101], Yang Shuan-Chen [112], Yen Huarong [115], Yin-Ying Hsiao [116], Ван Вейчжень [123], Хе Доріан [159], Хуан І-Цин [162], Чжо Фуцзянь [171] та ін.);

– окремим персоналіям – представникам тайванського піаністичного мистецтва (Chang Hsun-Yin [51], Chen Yu-Fang [56], Chen Zi-Li [57], Gi-Chuan Sun [62], Hsieh Yuan-Mei [68], Kuo Tzong-Kai [75], Liao L.-N. [77], Lin Tzu-Nung [80], Ni Pi-Lin [86], Shuan-Chen Yang [94], Sun Gi-Chuan [96], Tsai Ming-Yun [100], Tzeng Chen-Li [102]).

Матеріалом дослідження обрані фортепіанні твори тайванських композиторів Цзяна Веньє (江文也, Chiang Wen-Yeh), Чень Сичжи (陈泗治, Si-Zhi Chen), Гуо Чжиюаня (郭芝苑, Chih-Yuan Kuo), Сяо Тайжання (萧泰然, Xiao Tairan, Hsiao Tyzen), Чень Мао-Шуеня (陈茂萱, Chen Mao-Xuan, ChenMao-Shuen), Сюй Чанхуея (许常惠, Hsu Tsang-Houei), Ма Шуй-Лонга (马水龙, Ma Shui-Long), Чень Шихуей (陳士惠, Chen Shihui), Су Фаньлін (蘇凡凌, Su Fanling) та ін., а також виконавська діяльність видатних тайванських піаністів Гао Цзіньхуа (高錦花, Gao Jinhua), Гао Цимей (高慈美, Gao Cimei, Chih-Mei Kao), Чень Сінчжень (陈信贞, Chen Xinzhen), Чжан Цайсяна (張彩湘, Zhang Caixiang), У Цзічжа (吳季札, Wu Ji-Zha), У Імань (吳漪曼, Wu Yi-Man), Лі Фумей (李富美, Lee Fu-Mei), Чень Мейлуань (陳美鸞, Chen Mei-Luan), Є Люйна (葉綠娜, Lina Yeh), Чень Юйсю (陳郁秀, Chen Yu-Xiu), Чень Бісянь (陳必先, Chen Pi-Hsien), Чень Тайчєня (陳泰成, Chen Taicheng), Чень Хункуаня (陈宏宽, Chen Hung-Kuan), Лін Цюцзи (林秋孜, Christiana Chiu-shih Lin), Чень Гуаньюйя (陈冠宇, Eric Chen), Чень Жуейбіня (陳瑞斌, Rueibin Chen), Сін Сінчунь (辛幸純, Hsing-Chwen Giselle Hsin), Чень Юйсян (陳毓襄, Gwhyneth Chen), Ян Наня (杨楠, Nam Yeung), Шао Тінвень (邵婷雯, Tina Shao), Чжен Цзе (郑杰, Zheng Jie), Лу Цзяхуей (盧佳慧, Chia-Hui Lu), Лу Ічжи (卢易之, Yi-Chih Lu), Ху Цзін-Юнь (胡瀨云, Ching-Yun Hu), Янь Цзюньцзе (嚴俊傑, Chun-Chieh Yen), У І-Іна (吴易颖, Yi-Ying Wu), Лін Гуаньтіна (林冠廷, Kuang-Ting Lin), Лін Пінцзюнь (林品君, Pin-Chun Lin), Чжун Юй-Інь (鍾育茵, April Chung), У Сіюнь (巫熹芸, Hsi-Yun Wu). Залучені приклади посилань на діяльність зарубіжних піаністів на Тайвані: австрійця Роберта Шольца (Robert Scholz, 蕭滋), німця Рольфа-Петера Вілле (Rolf-Peter Wille, 魏樂富), китайців з материка Сун Юньпєна (宋允鵬, Alexander Sung), Чжу Даміна (諸大明, Daming Zhu) на Тайвані.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження. У роботі *вперше*:

- зроблена спроба скласти цілісну картину шляхів розвитку фортепіанного мистецтва Тайваню в аспекті композиторської творчості, виконавства та педагогіки;
- запропоновано періодизацію розвитку композиторської фортепіанної творчості та тайванського фортепіанно-виконавського мистецтва;
- до наукового обігу уведені фортепіанні твори концертного та педагогічного спрямування тайванських композиторів Чень Сичжи, Гуо Чжюаня, Сюй Чанхуея та ін.;
- виконавська, педагогічна, методична та організаторська діяльність видатних представників тайванської фортепіанної школи одержує комплексну характеристику;
- виявлено найбільш суттєві досягнення тайванської фортепіанно-виконавської та педагогічної школи у контексті сучасного світового піаністичного мистецтва.

Набули подальшого розвитку питання:

- історії розвитку фортепіанного мистецтва на острові Тайвань;
- ролі творчості композиторів Цзяна Веньє, Ма Шуй-Лонга та ін. у загальному розвитку музичної культури Тайваню та Китаю;
- подальшого засвоєння діяльності видатних тайванських піаністів – виконавців та педагогів.

Практичне значення результатів дослідження полягає в можливості використання її наукових матеріалів і висновків в навчальних дисциплінах «Історія та теорія фортепіанного виконавства», «Методика та педагогіка». Загальні положення, що стосуються виконавських завдань, можуть бути уживані у практичній роботі у класі спеціального фортепіано. Дисертація має привернути увагу музикантів різних країн, в тому числі китайських, до найціннішого явища тайванської національної музичної культури, познайомити їх з його національними витоками та художніми особливостями.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи були оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Музична комунікація у питаннях та відповідях» (Харків, 2021); «Science and education: problems, prospects and innovations» (Киото, Японія, 2021); «Поетика музичної творчості» (Харків, 2022); «ХНУМ імені І.П.Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, 2022); «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 2022, 2023).

Публікації. Основні положення роботи відображені в 4 публікаціях, з яких: 3 статті – в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України [27-29], та тези Міжнародної наукової конференції (Японія) [26].

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, трьох Розділів з підрозділами та короткими висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел та трьох Додатків (Додаток А містить нотні приклади фортепіанних творів тайванських композиторів, Додаток Б – посилання на відеозаписи концертів тайванських піаністів та виконання творів тайванських композиторів, Додаток В – список публікацій та апробаційних заходів за темою дисертації). Загальний обсяг дослідження становить 285 сторінок, з них основного тексту – 216 сторінок. Список використаних джерел – 229 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ПЕРІОДИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ТАЙВАНЮ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

1.1. Початок «культурної колонізації» острова західними місіонерами: XVII – XIX століття (до 1894 року)

Дослідження тайванської музичної культури неможливе без розуміння обставин її становлення і розвитку. Протягом усієї своєї історії, принаймні, тієї, що задокументована та викладена у наукових джерелах, Тайвань то зберігав статус автономної острівної держави, то поєднувався з материковим Китаєм, то ставав колонією як східної – Японії, так і західної – західноєвропейської держави. Це наклало відбиток на історію його музичної культури, в якій поступово співіснували дві тенденції, одна з яких була спрямована на збереження своєї острівної самобутності, інша – на залучення до інших, часом далеких – західних культур. Про особливості національної стилістики тайванського фольклору можна дізнатися з дослідження «Історія тайванської музики» тайванського композитора та музикознавця Сюй Чанхуея (Hsu, Tsang-Huei, 1991) [72]. Автор стверджує, що «корінні жителі Тайваню, також звані австронезійцями, існували на острові ще до прибуття представників народу *хань*» [72, с. 11]. Цих жителів можна умовно розділити на дві групи: десять племен, званих *пінгпу* (平埔族) або рівнинними племенами, що жили на рівнинах західного узбережжя; дев'ять гірських племен, званих *гаошань* (高山族) або гірськими племенами, що мешкають у високих горах східного узбережжя.

У дослідженні Сюй Чанхуея також є відомості про найцінніші фольклорні джерела, які відносяться до тайванської музики до голландсько-іспанського періоду (1624-1662), а також про Шу Цзін Хуана (黃叔瓚, Shu Jing Huang), який перший задокументував музику тайванських племен в 1722 році у часи династії Цин [72, с. 12]. Через китайську імміграцію на Тайвань в період династії Цин

традиційна культура і музика племен змішалися з китайськими елементами, що призвело до втрати деяких їх первісних особливостей.

Музика гірських племен, за інформацією Сюй Чанхуея, була вперше задокументована під час японського колоніального періоду японським музикознавцем СяоТанабе (HsiaoTanabe) [72, с.20]. Він записав музику лише двох племен, але це створило гарну основу для майбутніх вчених, які згодом змогли зібрати інформацію про музику інших племен, що мешкали на острові. Ще один японський музикознавець, Куросава Такатомо (Kurosawa Takatomo), провів найширше дослідження того часу і опублікував японською мовою тайванську книгу «Риба-меч Онгаку» («Taiwan Takasagozokuno ongaку»), в якій описано музику тайванських аборигенів. Пізніше, у 1960-х роках, тайванські вчені Сюй Чанхуей та Ши Вейлянь почали «Рух зі збирання народних пісень». Вони провели більш систематичне дослідження музики корінних народів та тайванських народних пісень. Більшість документів та музики систематизовано та опубліковано в книзі Сюй Чанхуея «Історія тайванської музики» [72, с.28].

На думку Сюй Чанхуея, пісенний фольклор гірських племен був тісно пов'язаний з їх загальною культурою та традиціями. Тексти пісень розповідали про повсякденне життя: у них фігурували теми полювання, рибальства, сільського господарства та збору врожаю, а також теми церемоніальних заходів, таких як весілля та поховання. Сюй Чанхуей розрізняє музичні стилі цих пісень як: «монофонічний, поліфонічний, акордовий і гетерофонічний стилі» [72, с.27]. Дослідник також стверджує, що в піснях кожного племені існує «своя тональна система та гармонійна структура» [72, с.33].

На думку дослідників, на професійну творчість тайванських композиторів найбільше вплинув музичний фольклор племен *амі* (阿美族) і *атаял* (泰雅族). Зокрема, так вважає Ван Ін-Фень у дослідженні «Тайвань: музика аборигенів Тайваню» (Wang, Ying-Fen, 2002) [107]. У музиці племен *амі* найчастіше використовується пентатонний лад, їх пісні будуються на двох фразах у вигляді поклику та відповіді на нього [107, с. 562]. Мелодії народних пісень племені *атаял* в основному засновані на імпровізації. Їхню інтонаційну основу

становлять висхідні і низхідні тризвучні співи, що складаються з великої секунди і малої терції – і чотиризвучні мотиви, що включають велику секунду, малу терцію та велику секунду. Більшість народних пісень племені *атаял* виконується сольо, проте на весільних церемоніях практикувався канонічний ансамблевий спів, що включає двох або трьох учасників.

Згідно з дослідженням «Традиційна музика народу хань» Лу Чуйкуань (Chuikuan Lu) та Лу Юйсю (Yu-Hsiu Lu), на Тайвані представники народності хань діляться на дві групи – *хокієн* (闽南话) та *хакка* (客家族), які були нащадками іммігрантів з південно-східного Китаю в XVII столітті [59, с.7]. Ханьці принесли із собою традиційну китайську музику та місцеві народні пісні, коли влаштувалися на Тайвані. На жаль, документація, в якій згадується їхня музична діяльність на острові, обмежена, і жодних наукових досліджень їхньої музики не існувало до 1895 року, коли Японія розпочала окупацію Тайваню. Упродовж цього часу японські вчені досліджували лише тексти тайванських народних пісень. Пізніше, у 1960-х роках, стали проводитися цілеспрямовані дослідження тайванської музики, такі як «Рух зі збирання народних пісень» та ін. Тексти тайванських народних пісень зазвичай спираються на події повсякденного життя та людські емоції. Мелодії цих народних пісень засновані на китайських пентатонних ладах гун, шан, цзюе, чжи та юй. Китайський композитор Хе Лутін (贺绿汀) у статті «Про китайські лади та національні тональності» писав, що кожне із цих звернень пентатонного звукоряду «можна розглядати як окремий лад і як окрему тональність» (Ho, Lu-Ting, 1982) [66, с. 134].

Як вже згадувалося, процес проникнення західної культури до Китаю розпочався саме з острова Тайвань. Починаючи з XVII століття, Тайвань був колонізований кількома народами. У зв'язку з цим, як зазначає Tsai Yi-Chuan в дослідженні «Taiwanese Traditional Musical Idioms Meet Western Music Composition: An Analytical and Pedagogical Approach to Solo Piano Works by Tyzen Hsiao» (2017) [101], історію острова можна умовно розділити на кілька

періодів: голландсько-іспанський період (1624-1662), період династії Мін від Чжен Ченгун до династії Цин (1683-1895), японський колоніальний період (1895-1945), період Національного уряду Китаю (1945-1987) та період, коли у 1987 році було скасовано військовий стан, а потім у 1991 році відбулися перші демократичні вибори [101, с. 2]. Ця історія, що поєднує у собі різні культури, знайшла свій відбиток у тайванській музиці.

Про поширення та розвиток західної музики на Тайвані викладено у дослідженні Сюй Чанхуея «Обговорення історії музики 2: Додаткові статті до «Історії тайванської музики»» (1996)[71]. Згідно з його роботою, вперше західна музика була представлена на Тайвані у XVII столітті. Її привезли із собою західні місіонери після того, як на Тайвань вторглися голландці та іспанці. Голландці окупували південну частину Тайваню з 1624 по 1662, а іспанці – його північну частину з 1626 по 1638 р.[71, с.105].

Перші контакти корінних тайванських жителів з західною музикою в XVII столітті були підпорядковані релігійним і освітнім цілям. Першою прибула морем голландська місія. В 1624 році голландці зайняли опорний пункт іспанців на півночі Тайваню, після чого острів став колонією Нідерландів. Лу Юй-Сю у книзі «Історія музики на Тайвані» (Lu, Yuxiu, 2003)[81] повідомляє, що протягом цього часу кальвіністські місіонери з Голландії та католицькі місіонери з Іспанії навчали місцевих аборигенів не лише читати Біблію, а й співати гімни [81, с. 48-49].

У роботі «Taiwanese composers and piano works in the XX century» [89] італійського музикознавця Луки Пізано (Pisano, L., 2005), який навчався на Тайвані, також підтверджується думка, що в XVII столітті перші контакти західної музики з корінними тайванськими жителями були підпорядковані релігійним цілям. Легко здогадатися, що головна роль була зіграна вокальною музикою та, особливо, співом священних пісень. Музика розглядалася не як своєрідне мистецтво, а як інструмент для освітніх цілей [89]. Таке активне просування західної релігійної музики тривало близько тридцяти років доти, доки генерал Чжен Ченгун (郑成功, Koxinga) в 1662 року не переміг у бою з

голландцями. Перемога призвела до періоду китайської колонізації, внаслідок чого західна релігійна музика була насильно викорінена і всіх голландських місіонерів змусили залишити острів. Таким чином, на думку Л.Пізано, усе музичне насіння, посіяне місіонерами в той короткий проміжок часу, було швидко поховано, і довелося чекати майже двісті років, поки у тайванців з'явиться інший шанс, щоб знову познайомитися із західною музикою [89]. У спробі інтегрувати китайську культуру в традиції Тайваню було збудовано кілька китайських храмів та шкіл. Проте культура острова Тайвань продовжувала домінувати над традиціями, насадженими китайською династією Цин до 1858 року. Це сталося, коли в Тайвані були відкриті чотири морські порти для зовнішньої торгівлі згідно з договорами Тяньцзіня (1858) та Пекіна (1860). Британці давно хотіли отримати доступ до портів острова, проте цьому перешкоджав генерал-губернатор острова Liu Yunge [89].

Західну релігійну музику знову дозволили поширювати по всьому Тайваню після того, як 1858 року китайський уряд підписав Тяньцзіньський договір із західними країнами. Після відкриття в Тайвані чотирьох морських портів на південь острова прибула англійська пресвітеріанська місія, і почалося будівництво шкіл та семінарій у Тайвані. Християнський місіонер Джеймс Максвелл (1836-1921) разом з пізнішими місіонерами приніс на Тайвань релігійні гімни і заснував християнські школи, у тому числі Тайнанський богословський коледж (台南神學院, 1876), семінарію, середню школу Чанжунь (長榮中學, 1885), Оксфордський інститут (真理大學, 1882) та інститут для дівчат Таньшуй (淡水女學堂, 1884). У цих школах музика була важливим предметом. У 1872 році канадська пресвітеріанська місія влаштувалася на півночі острова в Danshui². У школах Тайваню музика розглядалася як необхідний предмет, який викладався нарівні з іншими, оскільки місіонери розуміли важливість музики як інструмента навернення у християнство.

²Таньшуй (淡水), іноді пишуть Tamshui, поряд з Тайбеєм

У цей період серед тих, хто отримав початкову музичну освіту, були не тільки тайванці, а й багато китайців, які емігрували з материка, зокрема народність *хакка* (客家族) та інші китайські меншини. В англійській пресвітеріанській місії викладачами музики були Девід Сміт (David Smith, 施大關牧師), мисс Сабін Макінтош (Sabine Elizabeth Mackintosh, 杜雪雲姑娘), Марія Монтгомері (Mrs. Montgomery, 滿雄才牧師娘) и Леслі Сінглетон (Leslie Singleton, 沈毅郭宣教師). У канадській місії найбільший внесок у музичну освіту було зроблено зусиллями пастера Жоржа Леслі Маккея (George Leslie Mackay, 馬偕牧師), Ханни Коннел (Hannah Connell, 高哈拿姑娘), Маргарет Мелліс Голд (Margaret Mellis Gauld, 吳威廉牧師娘) и Ізабель Тейлор (Isabel Taylor, 德明利姑娘). Тому не дивно, що з 1859-60 до 1895 року (до початку періоду японської окупації) навчання західної музиці все ще надавався здебільшого релігійний аспект, особливо для співів євангелії та псалмів.

У різні часи окупації острова тайванці чинили спротив колонізаторам. Так, у 1662 році народний герой Чжен Ченгун за підтримки місцевого населення вигнав нідерландських окупантів та звільнив Тайвань. На жаль, невдовзі після цього він помер. Його син Чжен Цзін та онук Чжен Кешуан керували Тайванем протягом двадцяти двох років. Правителі роду Чжен заохочували розвиток цукроваріння, виробництва солі, розвиток промисловості, торгівлі. Вони відкривали школи, покращували сільськогосподарське виробництво у районах проживання національності *гаошань* (高山族). Ці заходи стимулювали розвиток економіки та культури Тайваню. Цей період став важливим етапом у розвитку та освоєнні Тайваню. В історії цей час отримав назву «Століття просвітленого правління сім'ї Чжен» [89].

В 1683 році цинський імператор Кансі відправив війська з метою завоювання Тайваню, тодішній правитель острова – Чжен Кешуань – не чинив опору китайській владі. Династія Цин заснувала на острові спеціальні адміністративні органи та три округи, які перебували під юрисдикцією провінції Фуцзянь. З того часу територія Тайваню знову опинилась у складі Китаю.

Політичні, економічні та культурні зв'язки між Тайванем та континентальною частиною Китаю стали тіснішими. Водночас Тайвань став невід'ємною частиною Китаю і отримав статус провінції у 1885 році. Першим губернатором провінції Тайвань був призначений Лю Мінчуань. У період перебування його на посаді губернатора почалося інтенсивне будівництво залізниць та торговельного флоту, відкривалися шахти, було налагоджено телеграфне сполучення, розвивалося промислове виробництво та освіта. В результаті було досягнуто значних успіхів у соціальному та культурному розвитку Тайваню[89].

Іноді жителі району збирали гроші на оплату праці педагога та оплачували його працю тимчасово. Англійські та канадські місіонери, виконуючи свої місії, розпочали відігравати важливу роль у розвитку західної класичної музики на Тайвані, доносячи музику до корінних жителів через свої релігійні освітні програми. Багато тайванських юнаків і дівчат навчалися у приватних вчителів заради отримання визнання та поваги в тайванському суспільстві. Приватні вчителі часто пристосовували для занять одну з кімнат свого будинку і проводили уроки, як у школі, навчаючи одразу кілька учнів. Подібна освіта у «приватному класі» включала, окрім музичної освіти, читання та правопис, вивчення китайських класичних літературних творів. Оплачувати приватну освіту своїм дітям могли лише дуже забезпечені грошима сім'ї.

1.2. Період колоніального панування Японії: з 1895 до 1945 року

Важливим аспектом еволюції музичної освіти і становлення композиторської творчості на Тайвані став вплив японської культури. В 1894 році Китай програв війну (китайці називають її Хуа-Ву) з Японією. Після війни, в 1895 році, між Китаєм і Японією було оголошено, що Тайвань стає колонією Японії. Тайвань залишався японською колонією до 1945 року, коли японці наприкінці Другої світової війни змушені були поступитися островом американцям. Після Другої світової війни Тайвань був повернений до складу материкового Китаю. П'ятидесятирічний період японської окупації згадується як колоніальний період історії острова [96].

«При тому, що Тайвань зустрівся із західною культурою ще в 1624 році, найбільший вплив на розвиток західної музики на Тайвані здійснив період японської колонізації (1895-1945)», – писав Чжан Чжижень у статті «Сучасна тайванська музика» [165]. У період окупації Тайваню Японія заснувала губернаторство та адміністративні органи на рівні повітів та сіл. Було введено поліцейську систему і систему «кругової поруки» – адміністративного поділу населення. Тим самим Японія здійснювала колоніальне панування та політику освіти та асиміляції щодо тайванського народу. Виходячи з принципів економічного характеру, на початку окупації, Японія стала використовувати Тайвань як основу розвитку свого сільського господарства і сільськогосподарської переробки сировини³. Це сприяло поступовому розвитку обробної промисловості та інфраструктури. У період Другої світової війни, відповідно до політики мілітаризму, Японія почала розвивати на Тайвані військову промисловість.

Японська окупація, що тривала з 1895 по 1945 рік, ще більше вплинула на розвиток західної музики на Тайвані. Незважаючи на те, що тайванські жителі були вже знайомі із західною класичною музикою, яку принесли з собою на острів місіонери, це знайомство було обмежене християнською музикою. З іншого боку, класичну західну музику могли вивчати, передусім, корінні мешканки – тайванські дівчата. Японський уряд надав західним місіонерам підтримку на Тайвані, тому для тайванців відкрилися щебільші можливості широкого доступу до західної класичної музики. Англійські та канадські місіонери продовжували використовувати на Тайвані ті ж самі методи навчання, що й попередні місіонери, поєднуючи музичні предмети з богослов'ям у своїх

³Тайванська народна пісня «Птахи, що плачуть» набула підтексту, коли японські війська окупували Тайвань. «Самотній птах шукав і плакав всю ніч безперервно, але ніяк не міг знайти власне гніздо», - співається в цій пісні. З цього часу значення цієї пісні змінилося: він висловлював гнів і смуток тайванських людей, що були під японською окупацією. Під час колоніального періоду багато тайванців померли в нерівній боротьбі з японськими окупантами. Так, у цей період японська армія заманила в пастку групу Чоу Ї - тайванських борців за незалежність, які пізніше були страчені. Перед стратою, герої голосно співали пісню «Птах, що плаче», вкладаючи в неї всі страждання тайванського народу.

шкільних навчальних планах. Через істотну роль, яку відіграли місіонери у розвитку тайванських музикантів, важливо ідентифікувати різні внески у розвиток західної музики на Тайвані, які були зроблені. Це допоможе зрозуміти, чому більшість першого покоління тайванських жінок-музикантів була вихована місіонерами під час колоніального періоду.

У Південному Тайвані були відкриті нові християнські школи. Жіноча біблійна школа, Тайнаньська школа для дівчаток (國立臺南女子高級中學, 1917) та Тайнанський богословський університет для дівчаток були трьома новоствореними християнськими навчальними закладами, в яких навчали дівчаток. У цих нещодавно відкритих християнських школах важлива роль відводилася співу, і більшість учениць ознайомлювалася із західною класичною музикою під час уроків співу. Фактично, Тайнаньська школа для дівчаток уславилася саме своїм співом [62].

За спогадами пастора Гуо Дун-Жуна (郭東榮), який був випускником Тайнанської богословської школи, для проведення недільних богослужінь було створено об'єднаний церковний хор, до якого входили співаки та співачки з Тайнанської школи для хлопчиків та Тайнанської школи для дівчаток. Крім того, у 1927-1936 роках, коли директором Тайнанської школи для дівчаток була Джессі В. Галф, японський уряд визнав цей музичний навчальний заклад найкращим. Школа давала найбільш якісну музичну освіту в Південному Тайвані, і японський уряд визнав, що рівень музичної освіти в Тайнанській школі для дівчаток був не гіршим, ніж у середніх та вищих школах Японії.

Пані Монтгомері, Сабіна Елізабет Макінтош, Джессі В.Галф були найвпливовішими місіонерками, які викладали музику в Південному Тайвані під час колоніального періоду. Пані Макінтош і пані Галф були відомі своїм диригентським талантом у церковному хорі храму Дун-Мень, який висував високі вимоги до інших церковних хорів. Тайванці називали пані Монтгомері «головою християнської музики Південного Тайваню» за її заслуги в музичному навчанні в церквах та церковно-парафіяльних школах. Також вона викладала

фортепіано та теорію музики у південному Тайвані. За час її перебування в Південному Тайвані (1928-1949) чимало тайванських музикантів здобули у неї музичну освіту. У Північному Тайвані жіноча школа була відкрита в 1910 році. У цю школу запрошували вступати самотніх та заміжніх жінок, які в майбутньому хотіли б займатися місіонерською роботою. Як і в інших церковно-парафіяльних школах, музичні предмети були додані як факультативні до основного навчального плану, що складався із Закону Божого, математики, китайської мови, японської мови, китайської літератури тощо. Викладачем музики була пані Ханна Коннел з канадської пресвітеріанської місії.

У навчанні фортепіанній музиці найважливішу роль, безумовно, зіграла діяльність Маргарет Голд (1867 – 1960), яка, судячи з досягнень її студентів, була неабияким музикантом і викладачем із широким культурним кругозором. Вона прибула на Тайвань у 1892 році і залишалася там протягом 31 року, підтримуючи перше покоління найбільш талановитих тайванських музикантів та композиторів. Коли вона прибула на Тайвань, там не було нікого, хто бачив би до цього інструмент фортепіано, і в цьому сенсі вона розглядається як піонер фортепіано, який викладав на Тайвані.

Ізабель Тейлор (1909 – 1992) приїхала на Тайвань 1931 року, і продовжила справу, розпочату пані Голд. Вона була народжена в Шотландії, але її сім'я незабаром емігрувала до Канади. Після здобуття освіти в Торонтській королівській консерваторії музики, вона негайно вирішила їхати на Тайвань, де почала навчати фортепіанній музиці в Даншуйській школі для дівчаток. Після невеликої перерви, протягом якої вона навчалася на курсах підвищення кваліфікації у Вестмінстерському коледжі, вона повернулася на Тайвань, де залишалася до 1973 року. Серед її студентів були композитор Чень Сичжи (Chen Sizhi), піаністка У Шулянь (Wu Shulian), солісти міжнародної організації «Союз Молодих Християн» Лін Шуцин (Lin Shuqing), Чен Жень'ай (Chen Ren'ai), Чень Сінчжень (Chen Xinzhen) та інші.

На додаток до надання допомоги місіонерам в поширенні західної християнської музики через церковну освіту, японський уряд став впроваджувати методики навчання західній класичній музиці в шкільну систему освіти Тайваня. З 1895 року освіта стала одним з головних інструментів, які були використані, щоб заслужити довіру і запросити до співпраці жителів острова. Японці розпочали будівництво своїх шкіл на острові, відкривали музичні курси, всіляко заохочували музичну освіту. Під час японської окупації уроки співу, у тому числі хорового, стали одним із найважливіших предметів у шкільній програмі. Тайванців також навчали економічним, політичним і соціальним предметам, щоб домогтися їх асиміляції в японську культуру. Для того, щоб мати вплив на думки і дії тайванців, вони вмовляли тайваньських студентів їхати в Японію, щоб удосконалювати свою освіту.

Важливим чинником професіоналізації музичної освіти на Тайвані став вплив японської культури. Сюдзі Ізава⁴ (Shuji Isawa, 1851-1918), завідувач освітою на Тайвані під час японського колоніального періоду, зробив музичні дисципліни обов'язковими предметами у шкільному навчальному плані. Ізава був президентом Коледжу Айчі в Японії, коли японський уряд надіслав його до коледжу Бріджуотер у Массачусетсі для вивчення західних освітніх методик. За власним досвідом, живучі в Америці, Ізава почав розуміти, що емоції можуть бути виражені через музику та спів. Він відчував, що спів не тільки приніс йому щастя, але зробив його фізично сильнішим. Під час співу, слухаючи свій голос, він глибоко осмислював деталі. Крім того, він вважав, що спів повинен привести до миру на Землі та запобігти злочинам. В результаті занять музикою

⁴За власним досвідом Ізава переконався у важливості музичної освіти. Навчаючись в Америці, він дійшов висновку, що музика була найважчою наукою, якою його навчали. Він був зобов'язаний співати в музичному класі, але все, що він міг, це співати від *до* середньої октави до *соль* середньої октави. Його вчитель музики був незадоволений його співом. Якось президент Бріджуотерського коледжу сказав Ізаві, що він може більше не співати, оскільки зрозумів, що японська музика повністю відрізняється від західної музики. Пан Ізава хоч і оцінив доброту президента, але відчув ганьбу, тому що він був не в змозі виконати стандартні шкільні вимоги, а тим більше, що його послали як представника від Японії. Щоб покращити свої співи, він наймав Лютера Мейсона (Luther Whiting Mason, 1828-1897), бостонського викладача музики.

в Америці Ізава дійшов висновку, що музика має бути обов'язковим предметом у школі, що він успішно здійснив після того, як став міністром освіти на Тайвані в 1895 році. Під керівництвом Ізави було впроваджено два різні рівні західної музичної освіти. Перший рівень був загальноосвітнім, він використовувався у початковій та середній школі. Основна увага зосереджувалася насамперед на співі [50].

У дослідженні «Вивчення музичної освіти на Тайвані в педагогічних коледжах у колоніальний період» [96] Сунь Чжицюань (Sun, Gi-Chuan, 2006) писав: «Фактично, в японських навчальних планах та програмах для початкової та середньої школи часто використовувався термін “клас співу” замість “класу музики”» [96, с. 9]. На уроках співу педагог лише показував учням, як співати мелодії. Більшість пісень, яким навчали у школі, були японськими народними піснями. Іноді пропонували вивчити деякі західні пісні, але тексти пісень були змінені з англійської на японську мову. Другий рівень західної музичної освіти викладався у педагогічних коледжах. Мета цих навчальних закладів полягала у підготовці шкільних вчителів для початкових та середніх шкіл. Програма музичного навчання у педагогічних коледжах була складнішою, ніж давала загальна музична освіта. Вона включала такі вокальні предмети – спів у дуеті та тріо, елементарну теорію музики, навички гри на різних інструментах, та методи навчання дітей.

Світська класична західна музика поступово приймалася суспільством і стала цінуватися в Тайвані після того, як японський уряд і західні місіонери досягли її популяризації, що сталося приблизно в 1920 році. Вивчення західної класичної музики, з одного боку, стало модним захопленням для тайванських музикантів, а з іншого – шляхом служіння Богу, якщо хтось із тайванців вибирав цей шлях. Для того, щоб мати вплив на думки та дії тайванців, японський уряд надав тайванцям можливість навчатися в Японії, де вони могли здобувати музичну освіту на високому рівні, адже Японія вважалася найкращим місцем для навчання західному музичному мистецтву. На Тайвані на той час не було спеціалізованих музичних шкіл; на противагу цьому, в Японії багато

західних музичних шкіл було засновано ще у 1880-х роках; тайванці ж, будучи на той час жителями японської провінції, здобули освіту японською мовою, що дозволяло їм навчатися в метрополії[72, с. 107].

Перспектива навчання музиці за кордоном приваблювала тайванських студентів. Більшість з них отримали можливість відвідувати в Японії курси музики в Токійській школі музики (Ueno Ongaku Gakkō) та Школі музики Вранішнього сонця (Tōyō Ongaku Gakkō). Одним з перших тайванських музикантів, які брали уроки музики в «Токійській школі музики» в 1906 році, був композитор та скрипаль Чжан Фусін (张福兴, Zhang Fuxing, 1888 – 1954). «Інститут поширення національної мови» також мав клас навчання музиці, в тому числі, з поглибленим музичним курсом. Відбувся суттєвий крок уперед, коли цей заклад розділився на два різних відділення: Мовне відділення (语学部, *yuixuebu*) та Відділення вдосконаленого навчання (师范部, *shifanbu*). Обидва підрозділи мали клас навчання музиці, але у відділенні *shifanbu* студенти мали можливість поглибленого вивчення музичних питань, а також проведення досліджень в галузі музичних знань, що їх цікавлять. У музичному навчанні переважала вокальна музика, і в той період єдиний спосіб навчитися інструментальній музиці був у поїзді за кордон.

Тож не дивно, що всі тайванські музиканти першого покоління з цією метою їхали до Японії. Першим тайванським музикантом, який виїхав вчитися музиці до Японії, був Чжан Фусін (张福兴, Zhang Fuxing), який навчався у Ueno Ongaku Gakkō у 1906 році. Крім того, в Японії навчалися піаністи: Гао Цимей (高慈美, Gao Cimei) та Чжан Чанхуа (張常華, Zhang Changhua) – обидва вчилися у Teikoku Ongaku Gakkō (Імператорській школі музики); Чжан Цайсян (张彩湘, Zhang Caixiang) і Чжоу Сунькуан (周遜寬, Zhou Sunkuan – у Musashino Ongaku Gakkō (Musashino Academia Musice); Люй Цюаньшен (呂泉生, Lu Quansheng) та Лі Гуйсян (李桂香, Li Guixiang) у Tōyō Ongaku Gakkō (Школа музики Вранішнього сонця); Гао Цзінхуа (高錦花, Gao Jinhua) у Nihon Ongaku Gakkō

(Японська школа музики); Лін Цзіньшен (林进生, Lin Jinsheng) и Дай Фенци (戴逢祈, Dai Fengqi) у Kokuritsu Kōtō Ongaku Gakkō (Національна Вища школа музики) [50].

Коли після Першої світової війни на Тайвань повернулося перше покоління тайванських чоловіків, які здобули освіту в Японії, у тайванському суспільстві відбулися драматичні зміни. Навчаючись у Японії, тайванські студенти опинилися під впливом демократичного руху за свободу в Японії. Сильно розвинений націоналізм серед тайванських студентів, які повернулися на Тайвань з Японії, підштовхнув їх до акцій протесту проти колоніальної політики японського уряду, яка була спрямована на утиск самостійності тайванців. Ці студенти, підтримувані тайванською елітою, активно вимагали від японського уряду свободи та рівності, видаючи статті у різних газетах, виступаючи з промовами у громадських місцях, складаючи клопотання.

Щоб заспокоїти студентські заворушення, японський уряд у 1919 році засновує нову освітню політику на Тайвані. Цей проєкт був переглянутий в 1922 році, щоб гарантувати таку ж якість освіти для тайванців у Тайвані, як для японців у Японії. Як і в навчальних планах для початкових шкіл, у середній школі музика була обов'язковим предметом. Навчальний план для середніх шкіл включав: навчання манерам, японську мову, історію, геологію, математику, фізику та хімію, домоведення, шиття, в'язання, мистецтво, музику та гімнастику. Додатково до сольного співу, музичні уроки для тайванських жінок включали спів дуетом та тріо, а також гру на музичних інструментах.

У тайванському суспільстві музиканти мали, мабуть, найнижчий соціальний статус. Людям з нижчих класів не дозволялося спілкуватися (і особливо одружуватися) з людьми з дев'яти вищих класів. Одним із цих «нижчих» соціальних класів був музикант. Їх представницями були тайванські жінки *і-чжи* (艺伎), які були одними з небагатьох, хто під час колоніального періоду вмів грати на музичних інструментах та розумітися на музиці. На жаль, під час японського колоніального періоду, тайванські дівчатка могли здобути

лише початкову музичну освіту в школі. З усіх шкіл проміжного рівня на Тайвані найвідомішою під час колоніального періоду була музична школа для дівчаток Чжуншань (臺北市立中山女子高級中學, заснована 1897 року). Фактично більшість жінок, як і перша тайванська жінка-музикант, що згодом стали музичними вчителями початкових шкіл Тайваню, закінчили цю школу [84]. Учні зі школи Чжуншань, так само, як і учні педагогічних коледжів, були зобов'язані співати дуети та тріо, опановувати теорію музики, практику гри на різних музичних інструментах, методику навчання, але головна увага приділялася фортепіанній та органній грі. До 1945 року в школі Чжуншань працював японський музичний вчитель Торакічі Акао (Torakichi Aka), який навчав своїх учениць грати на фортепіано одну й ту саму п'єсу у присутності всіх тридцяти однокласниць. Такий метод навчання полегшував йому завдання: навчити школярку чути різницю у грі, особливо коли одна з них грала неправильні ноти [там само]. Високий рівень освіти, здобутий у школі Чжуншань, дозволяв їй випускницям грати досить складні фортепіанні твори. Пропонуючи всім одночасну гру, Акао вважав, що його учениці будуть намагатися більше займатися, щоб їм було не соромно перед своїми подругами.

Чень Чжоу-Ю була першою тайванською жінкою, яка здобула вищу музичну освіту за межами Тайваню. У 1924 році вона закінчила середню школу для дівчаток Чжуншань, яка забезпечувала рівень освіти, більший, ніж у початковій школі. Після її закінчення дівчина отримала грант від японського уряду на навчання вокальному мистецтву протягом двох років у Токійській школі музики. Під час колоніального періоду, вся музична освіта на острові обмежувалася тайванськими педагогічними коледжами, але ні шкіл музики (музичних училищ), ні університетів на Тайвані не було. Єдиним варіантом отримання вищого рівня освіти для талановитих тайванських музикантів був виїзд навчання за кордон, і найбільш доступною країною була Японія. Крім того, японський уряд, заохочуючи талановитих тайванських музикантів, сплачував усі їхні витрати на навчання у Японії. Причина, через яку японський уряд заохочував навчання саме студентів-музикантів, полягала в побоюванні,

що тайванці, які вивчали політику, законодавство чи філософію, потенційно могли поповнити ряди небезпечних бунтівників, адже Тайвань продовжував залишатися японською колонією. Хоча грамотні люди завжди мали авторитет у співвітчизників, вважалося, що в талановитих артистів не буде часу для занять політикою. Чень Чжоу-Ю повернулася на Тайвань і стала викладати музику в Чжуншанській середній школі для дівчаток у 1926 році. 1929 року вона вийшла заміж і звільнилася з роботи. З того часу, як вона залишила викладацьку кар'єру, про її життя майже нічого не відомо. Єдина інформація, яку можна знайти про неї, це згадка, що вона грала фортепіанну сонату Моцарта в одному з концертів.

Під час японського колоніального періоду англійські та канадські місіонери відповідали за раціональне використання фонду, створеного для підтримки навчання західній класичній музиці у церквах та школах. Молодих тайванських музикантів вони виховували та навчали з небувалим ентузіазмом. У цей період серед тих, хто отримав ці елементарні музичні знання, були не тільки аборигени, а й багато китайців, які емігрували з материка, зокрема народність *хакка* та інші китайські меншини. Класична західна музика поступово приймалася суспільством і почала цінуватися в Тайвані після того, як японський уряд і західні місіонери досягли її популяризації, це сталося приблизно в 1920 році.

Коли Чжан Фусін, перший навчений японцями тайванський музикант, повернувся на Тайвань в 1920 році, він організував перший Тайванський оркестр. Він прийняв на роботу приблизно сорок або п'ятдесят молодих тайванських студентів репетирувати західну класичну музику щовечора в його будинку. Під його керівництвом цей оркестр виконував концерти у різних містах Тайваню. Після цього більша кількість жителів Тайваню (як християн, так і нехристиян) змогли західну класичну музику почути у церкві або побувати на концертах та масових заходах.

У 1921 році в церкві Да-Шео виник перший тайванський інструментальний камерний ансамбль, що складався із семи музикантів-

християн. Його часто запрошували виступати на весіллях та похоронах для віруючих. До 1929 року ще більше тайванських музикантів було залучено до виконання західної музики. У 1929 році японський уряд влаштував перший конкурс на кращий тайванський музичний твір. Цей конкурс був присвячений святкуванню коронації японського імператора, де на розгляд журі було представлено багато творів. Після 1923 року невелика кількість тайванських студентів здобула вищу освіту з предметів, пов'язаних із західною класичною музикою, в Японії. Один або два тайванські студенти поступали в музичні школи Японії щороку з 1923 по 1930. Цей факт показує, що тайванські батьки не лише дозволяли своїм дітям вивчати західну класичну музику, а й підтримували здобуття додаткової музичної освіти в Японії.

Незважаючи на загальнодоступність початкової музичної освіти, на Тайвані протягом п'ятдесяти років японського правління не було створено загальну систему професійного музичного навчання. Найкращим студентам пропонували професійно вивчати музику в Японії. Після 1930 року збільшилася кількість тайванських студентів, які вступили до музичних шкіл метрополії. Так, у 1935 році на музичні відділення надійшли сім студентів, а у 1937 році – п'ять. Хоча кількість цих студентів була відносно невелика в порівнянні з сотнями студентів, які навчалися за іншими спеціальностями, це свідчить про зростаючий інтерес тайванців до західної класичної музики після 1930 року. Це призвело до появи перших фортепіанних творів, які стали здобутками тайванських музикантів. Поширення західної музики на Тайвані посилилося після того, як тайванські музиканти, які здобули музичну освіту в Японії, повернулися додому. Вони мали високий рівень професіоналізму, завдяки чому брали участь у різних концертах, де виконували західну музику для місцевої аудиторії. Чимало з цих виконавців також були композиторами.

Тайванці, що народилися на острові в період японської окупації та здобули музичну освіту в Японії, стали першими тайванськими композиторами-піаністами. Серед них в першу чергу назвемо – Цзяна Веньє, Чень Сичжи, Гуо Чжиюаня та інших. Ці навчені японцями музиканти стали на той час головними

носіями західних музичних ідей на Тайвані. З 1932 року концерти, в яких була представлена як західна, так і тайванська музика, стали невід'ємною частиною соціального життя тайванських людей.

У дослідженні «Історія тайванської музики» Сюй Чанхуей вказує, що на Тайвані таких музикантів називали «композиторами першого покоління»[72, с. 108-109]. Серед таких музикантів були Цзян Веньє (Wen-Yeh Chiang), Чень Сичжи (Szu-Chih Chen), Лу Чуан-Шен (Chuan-Sheng Lu) та Гуо Чжиюань (Chih-Yuan Kuo). Ці композитори вплинули на викладання західної музики в тайванських музичних школах. Саме композитори першого покоління використовували західні тональні та гармонійні системи, водночас включаючи до музики традиційні тайванські мелодії, що поклало основу сучасній тайванській музиці. Їх твори виникли в руслі національного професійного музичного мистецтва, що ґрунтувалося, як правило, на народних мелодіях і збагачувалося композиційними прийомами, здобутими в процесі навчання та ознайомлення з репертуаром, створеним на той час для фортепіано.

Дуже драматично склалася доля першого композитора – тайванця Цзяна Веньє (江文也, Wen-Ye Jiang)⁵ (1910-1983). Його справжнє ім'я Вень Бін, але під час навчання за кордоном в Японії він змінив своє ім'я на Веньє[94, с. 18]. Він був першим тайванським композитором, який отримав міжнародне визнання вже в 1930-ті роки. Хоча Цзян Веньє здобув музичну освіту у вечірній школі, він вважав себе самоукою. Він самостійно навчився імпровізації та гармонії. Сам композитор зауважував: «Мені дуже допомагають винахідливі фонографічні записи та ноти, доступні в Японії. Я запам'ятав стандартний репертуар, з якого я дізнався про основу гармонії. Дуже швидко я освоїв європейські композиційні методи» [182, с. 18].

⁵Композитор народився 11 червня 1910 року в районі Тайбея Дадаочен на острові Тайвань. Цзян здобував освіту в галузі електротехніки в Токійській вищій інженерно-комерційній школі. У цей час він вечорами ходив на уроки з вокалу в Токійській музичній школі. Цзян повернувся на Тайвань в 1928 році для роботи для стажування в якості студента-електротехніка. За цей час він побував у багатьох місцях – від півночі до півдня Тайваню, – щоб вивчати та збирати традиційну тайванську музику. В 1932 він став співаком-баритоном для звукозаписної компанії Колумбія і через кілька років – членом оперної трупи.

Цзян Веньє почав завойовувати визнання світового музичного загалу успішними виступами на музичних конкурсах. Його запросила звукозаписна компанія «Колумбія рекордз» з Японії, де він почав свою музичну кар'єру як вокаліст-баритон. Як співак, Цзян Веньє чотири рази перемагав на японському Національному вокальному конкурсі – у 1932, 1933, 1934 та 1936 роках. Перші дві перемоги дали йому можливість увійти до складу одного з найпрестижніших на той час музичних театральних гуртів у Японії – Хаїхада Йосі Хагекхі Данг.

Повернувшись до Японії, Цзян Веньє почав вивчати композицію з Косаку Ямада (Kosaku Yamada, 1886-1965) та Куніхіко Хасімото (Kunihiko Hashimoto, 1904-1949), а також відвідувати уроки гри на фортепіано близько 1933 року. З цього часу Цзян Веньє цілком зосереджується на композиції. Але це не завадило йому перемогти ще на одному японському Національному вокальному конкурсі, де він співав французькою мовою. Першим вчителем композиції Цзяна Веньє в цей час був Косаку Ямада, найвідоміший композитор і диригент в Японії. Цзяну Веньє, проте, не сподобався стиль Ямада, і він вирішив вчитися самостійно. Цзян Веньє чинив опір педагогічним методам, які давалися на лекціях, він був нездатний зрозуміти основні принципи викладання. Натомість він з великим інтересом вивчав музику К. Дебюссі та Б. Бартока. Композитор згадував: «Я намагався щосили знаходити і слухати незліченну кількість творів різних композиторів, слухав їх багаторазово, записував нотами те, що чув, і нарешті, грав їх безпосередньо сам»⁶ [120, с. 23].

1934 рік став дуже важливим для Цзяна Веньє, тому що він отримав шанс відвідати свою батьківщину. Цзян повертається з іншими тайванськими музикантами на Тайвань, щоб дати публічний концерт. Він приїхав до рідного Тайваню у складі делегації, зібраної тайванським політичним діячем Чао-Чіо

⁶ Як зазначає Бай Лю-Сі, замість занять Цзян часто відвідував місцеве кафе, відоме як «TAD», в якому збиралася місцева богема – сучасні художники, артисти, музиканти. Там Цзян поринав у камерну музику К. Дебюссі, І. Стравінського, М. Равеля та Б. Бартока. Фактично, Цзян вважав це кафе своїм шкільним класом, щодня приїжджаючи туди, він замовляв дві чашки кави з п'ятьма кубиками цукру в кожній, щоб він не закінчився занадто швидко. Саме там, за чашкою кави, Цзян відкривав свої ноти і слухав чарівну музику [120].

Янгом (1892-1976). Делегація складалася з тайванців, які навчалися у Японії, і була фінансована агентством новин Сінмін. У серпні того ж року вони здійснили поїздку тайванськими містами Тайбей, Сінчжу, Цзяї, Чанхуа, Тайнань, Гаосюн, скрізь виступаючи з концертами, причому в кожному місті по кілька разів, докладаючи максимум зусиль для поширення і популяризації західної класичної музики на Тайвані. Під час поїздки молодий музикант збирає музику аборигенів.

Відразу після повернення до Японії, Цзян Веньє написав чотиричастинний оркестровий твір «Симфонічні ескізи південних островів». Кожна з частин отримала барвисту назву: «Прелюдія в стилі мадригала», «Фантазія для Білої чаплі», «Історія, що розповів горець» та «Пісня в місті». Найбільше Цзяна надихнула робота над другою частиною, оскільки ідею цієї п'єси він виношував задовго до моменту написання і витратив на неї великі зусилля. «Фантазія для Білої чаплі» була натхненна мальовничими краєвидами прекрасної сільської місцевості рідного острова Цзяна Веньє. До закінчення 1934 року композитор запропонував цю п'єсу для участі в японському Національному конкурсі композиції, де вона одержала Другу премію. На жаль, цей рукопис, можливо одна з кращих його робіт, був втрачений [170, с. 28].

4 грудня 1934 року за підсумками роботи молодого тайванського музиканта на спеціальному з'їзді Союзу сучасних японських композиторів Цзяна Веньє прийняли до членів Союзу композиторів Японії⁷. У тому році Цзян Веньє зустрівся у Японії з російським композитором Олександром Черепніним. Ці зустрічі перетворилися на мініатюрні уроки композиції, які люб'язно давав Цзяну старший за віком композитор, та глибоко вплинули на композиторський світогляд Цзяна Веньє. В результаті Цзян почав ще інтенсивніше включати до

⁷Більшість членів цієї організації не мала відповідної музичної кваліфікації, і тому Союз сучасних японських композиторів у суспільстві сприймався як досить формальна група, єдиною метою якої було перешкоджання поширенню японської популярної музики. Завдяки зусиллям новоприйнятого члена Співки композиторів, робота цієї організації стала помітнішою, почали регулярно з'являтися оригінальні твори, які стали приносити своїм творцям перемоги на національних конкурсах, а Цзян Веньє заслужив славу визнаного японського композитора.

своєї музики західні композиційні прийоми, а О. Черепнін став виконувати, диригувати, всіляко популяризувати та видавати на Заході музику Цзяна Веньє [94, с. 19].

В 1936 році Цзян Веньє вперше отримав міжнародне визнання як композитор. Популярність до нього прийшла завдяки оркестровій транскрипції фортепіанного твору «Тайванська сюїта», яка була виконана на відкритті літніх Олімпійських Ігор 1936 року в Берліні. Фактично, композитор був єдиним «японцем», який із п'яти японських учасників отримав нагороду. Слідом за цим успіхом був інший – Цзян Веньє отримує першу премію на Четвертому музичному венеціанському фестивалі за свій фортепіанний цикл «Шістнадцять багателей». Роботи Цзяна Веньє почали з'являтися в концертних програмах у багатьох країнах Європи та Америки, а в червні того ж року О. Черепнін запросив Цзяна відвідати його в Шанхаї та Пекіні. У 1938 р. Цзян Веньє залишає Японію, щоб очолити в Китаї музичний відділ в Університеті Пекіна. У 1943 році Гуо Чжиюань під час розмови з Цзяном Веньє в Токіо запитав композитора, чому він виїхав з Японії, щоб влаштуватися в Пекіні. Цзян Веньє відповів: «У мене завжди був потяг до китайської культури, а оскільки Пекін називають “Східним Парижем”, я хочу там жити. Пекін кличе мене як композитора, а свою місію в Токіо я вже виконав» [94, с. 20]. Звичайно, Цзян Веньє чув про важкі умови життя в Китаї, але після прибуття на континент йому довелося зіткнутися ще й з проблемами в композиторській діяльності⁸.

⁸Справа в тому, що керівники партії Гоміндан, яка правила в той час, не вважали композицію видом мистецтва, скоріше вони розцінювали це як хобі, яким викладачі та їхні студенти можуть займатися у свій вільний час. Але китайська культурна спадщина дуже багато означала для музики Цзяна, і це дозволило йому перенести всі тягарі подібного відношення. В 1938 році Цзян прийняв також пропозицію від Пекінського середнього коледжу викладати вокал і композицію, що дозволило йому оселитися в Пекіні. Пристрасне залучення Цзяна Веньє до китайської культури та давніх реліквій наприкінці 1930-х – початку 1940-х років викликало у композитора приплив енергії та підйом творчого потенціалу. У 1940-х роках Цзян Веньє написав більше фортепіанної музики, ніж будь-який інший китайський композитор, і як композитор він досяг великої поваги. У цей період він створює також багато своїх найбільш значущих творів для оркестра та інших інструментів, які були видані і виконані в Китаї та Японії; серед них можна виділити: «Музика з конфуціанського храму» (1939), «Пісня Землі» (1940), «Спогади Сян Фея» (1942) та «Хвала віковому міфу» (1943). Але Цзян не обмежився лише композиторською діяльністю. Він

Роки японської колонізації стали початком творчої біографії багатьох тайванських музикантів. Розпочинає свою діяльність тайванський композитор і піаніст Чень Сичжи (陈泗治, Chen Sizhi, 1911–1992)⁹, який народився в Шиліні, одному з передмість Тайбея. Його інтерес до фортепіано почав проявлятися з ранніх років, коли він вперше зіткнувся з західною класичною музикою. Після закінчення початкової школи, він вступив до Даньшуйської середньої школи (1923) і через рік почав вивчати гру на фортепіано в класі Маргарет Голд. Ставши студентом Тайванської теологічної школи (1930), він продовжив своє музичне навчання та вивчав фортепіано в Ізабель Тейлор. Після закінчення теологічної школи, Чень Сичжи вирушив до Японії, де вступив до Токійського теологічного університету. Одночасно музикант упродовж трьох років вивчав композицію в Університеті Уєно у професора Кіоко Сабуро. У 1935 році Чень Сичжи повернувся на Тайвань. Він брав участь у кількох благодійних концертах, що проводяться в рамках акції допомоги постраждалим від землетрусу, а через два роки його призначили представником від міністерства в Шиліні.

Композитор Сюй Чанхуей (许常惠, Hsu Tsang-Houei, 1929–2001) народився в Чанхуа на Тайвані, почав навчатися гри на фортепіано у ранньому віці. Його першим викладачем фортепіано була мати. У 1939 році у віці десяти років Сюй Чанхуей вирушив до Японії, де навчався у школі, і водночас почав брати уроки

складає три поетичні збірки, які присвячені роздумам автора про давньокитайську історію. У серпні 1945 року США змусили Японію капітулювати, що ознаменувало закінчення Другої світової війни. У Китаї розпочалася громадянська війна між двома політичними силами – комуністами на чолі з Мао Цзедунном та партією Гоміньдан на чолі з Чан Кайши. За два місяці армія Чан Кайши захопила Китай і окупувала Тайвань. Схвильований подіями, що відбуваються, Цзян відправив Чан Кайши поштою ноти свого твору «Музика з конфуціанського храму» (1939), в надії отримати схвалення від гоміньданівського уряду, проте була цілком протилежна реакція. Роздратований зв'язком Цзяна Веньє з Японією, Чан Кайши наказав кинути композитора у в'язницю на десять місяців.

⁹Чень Сичжи дуже хотів навчитися грати на фортепіано. У ті роки в школі було мало цих інструментів, а охочих навчатися багато, тому на кожного учня виділяли не більше години на день. Щоб займатися більше, Чень глибокої ночі, крадькома пробирався до кімнати, де стояв інструмент і, щоб не турбувати інших людей, накривав ковдрою фортепіано, а вікна завішував. Тоді ж він собі дав слово, що майбутні покоління учнів не будуть мати таких труднощів.

гри на скрипці у Блазні Сабуро. Це започаткувало його захоплююче вивчення західної класичної музики. Через кілька років участь Японії у Другій світовій війні спричинила закриття всіх шкіл, тому Сюй Чанхуей не міг продовжувати брати уроки гри на скрипці.

Гуо Чжиюань¹⁰ (郭芝苑, Chih-Yuan Kuo, 1921-2013) – видатний тайванський композитор ХХ століття, який значно розвинув тайванську музику після Цзяна Веньє та Чень Сичжи в період японської колонізації. Вже в п'ятнадцять років він покинув Тайвань і поїхав навчатися в Японію, де перебував десятиліття – до 1945 року. Це був перший крок молодого музиканта у цьому напрямі: він знайомився з творчістю японських та західноєвропейських композиторів, почав цінувати західну класичну музику. Пізніше творчість японських музикантів надихнула його на створення власної музики. Під час свого перебування в Японії Гуо Чжиюань також брав уроки гри на гармоніці у Чунію Фукусіми та приймав участь у багатьох виступах та конкурсах як виконавець, який грав на цьому інструменті. Вступивши на музичний факультет коледжу при Японському університеті мистецтв, він почав вчитися грі на скрипці, проте незабаром був змушений перервати навчання через артрит рук, що загострився.

Гуо Чжиюань з ранніх років перебував під впливом рідної тайванської музики, яка часто звучала з храму, що знаходився неподалік його будинку. У 1920-х роках більшість музичних подій відбувалися у храмах, які були єдиними центрами культурного життя у провінційних районах. Це були не лише релігійні

¹⁰Композитор народився 5 грудня 1921 року в селі Юньлі в районі Мяолі області Сінчжу на Тайвані. Батьки вплинули на музичну освіту Гуо Чжиюаня, оскільки його батько Ван Цзуй мав велику пристрасть до мистецтв. Ван Цзуй збирав традиційні китайські картини та старовинні речі, і коли майбутньому композитору було шість років, йому купили скрипку, що було в ті роки рідкістю. Ван Цзуй любив грати на скрипці у вільний час, і юний Гуо Чжиюань ріс, чуючи від свого батька мелодії японських популярних пісень. Композитор виявляв зацікавленість музикою з дитинства. Особливо сильно вплинула на нього традиційна музика, що виконується на тайванських релігійних церемоніях та фестивалях. Хлопцю не вистачало підтримки батька-лікаря, щоби стати музикантом, проте його дядько підтримав його у 1935 році та відвіз до музичної школи в Токію, де Гуо Чжиюань почав навчатися грі на скрипці і вивчати композицію.

піснеспіви, а й безліч театральних вистав різних жанрів, якими тайванці розважали богів, у тому числі лялькові вистави, тайванська опера *Каука* (高甲戏), музичні фестивалі на честь храмових свят та багато іншого. Крім того, живучи у сільському оточенні, молодий Гуо з дитинства був оточений традиційною тайванською музикою. Гуо Чжиюань дуже любив бувати у храмі Матсу, який був для місцевих жителів не лише місцем для проведення молитов та богослужінь, а й місцем для дитячих ігор та центром розваг для дорослих. На святі храму Матсу звучала традиційна народна музика, яка пізніше стала важливою частиною музичного матеріалу композиторської діяльності Гуо Чжиюаня. У 1928 році він пішов навчатися до початкової школи Юньлі¹¹. У 1934 році, після закінчення початкової школи та успішного складання вступних іспитів, Гуо Чжиюань був прийнятий до середньої Чанжунської школи в місті Тайнані (长荣高级中学) – першій середній школі на Тайвані, заснованій англійськими пресвітеріанами в 1885 році. Коли Гуо Чжиюань навчався в ній, адміністрація запросила виступити японського музиканта Сато Суеру, який справив на аудиторію враження своєю унікальною гармонікою (口琴). Викладач з гармоніки, композитор Гао Юена (高约拿, 1917-1948) також сильно вплинув на свого учня. Гао Юена навчався в Університеті мистецтв у Токіо, в Японії, і спеціалізувався на органі та композиції. Після повернення на Тайвань він викладав у Тайбеї в Першій муніципальній школі для дівчаток, де продовжував складати музику і навіть написав шкільний гімн[70].

¹¹Класним керівником Гуо Чжиюаня був колишній однокласник його батька, який часто бував у них у домі, ведучи розмови з його батьком або граючи з ним вечорами дуетом на скрипці. Через роки у композитора залишилися спогади про ті народні мелодії. У 1932 році один із вчителів Гуо Чжиюаня, Чень Чанжуей (陈昌瑞) у своєму класі знайомив учнів з великою кількістю західних класичних творів. Гуо Чжиюаня захоплювала ця музика, але особливо йому подобалися програмні твори, де зображалася природа. Чень Чанжуей також викладав хорівий спів, і навчав шість учнів грати на гармоніці 口琴, найпопулярнішому інструменті на Тайвані. Гуо Чжиюань виявився настільки талановитим, що наприкінці року, під час шкільного фестивалю, вчитель запросив його зіграти та заспівати. Цей випадок вплинув на життя Гуо Чжиюаня, але цікаво, що про ГРУ майбутнього композитора на гармоніці ніхто ніколи не згадував. Незважаючи на це, Чень Чанжуей можна вважати найбільш значним музичним педагогом в житті юного Гуо Чжиюаня.

У 1935 році, перебуваючи в Японії, навчаючись у середній школі, Гуо Чжиюань вперше познайомився із західною музикою. Але з грудня 1941 року, коли США оголосили війну Японії, японці стали дуже інтенсивно просувати свою власну сучасну музику, витісняючи нею західну. Такий нав'язливий націоналізм викликав реакцію протесту у Гуо Чжиюаня, і молодий композитор повернувся додому на Тайвань. Він завжди був відданий тайванському народу, і навіть коли вирушив вивчати композицію до Токійського університету в розпал війни у 1942 році, він не зрадив своєї батьківщини. Після закінчення навчання він плідно розвивав композиторську діяльність, сміливо використовуючи західні і східні музичні традиції, а також композиційні прийоми ХХ століття.

Повертаючись до історії розвитку подій на Тайвані, слід зазначити, що історичні документи, а також міжнародні договори, підписані під час Другої світової війни, визнавали, що Тайвань є невід'ємною частиною Китаю. Японія оголосила про свою капітуляцію 15 серпня 1945 року. В Акті очільників урядів США, Китаю та Великобританії, до якого приєднався Радянський Союз, про капітуляцію було зазначено, що Японія визнає положення Потсдамської декларації від 26 липня 1945 року. Церемонію ухвалення союзними державами капітуляції Японії у «Тайванській провінції китайського театру бойових дій» [101] було проведено у Тайбеї 25 жовтня 1945 року.

1.3. Від протистояння «китайській модернізації» чанкайшистів до формування національної самоідентифікації тайванців: 1946–1986 роки

Тайвань був звільнений від японського правління у 1945 році наприкінці Другої світової війни, після чого сталася окупація і правління китайського націоналістичного уряду. Приблизно в цей час Тайвань пережив кілька складних політичних подій, таких як Тихоокеанська війна в 1941 році, відновлення Тайваню в 1945 році та інцидент, що стався 28 лютого 1947 року¹².

¹²Після звільнення Тайваню партія Гоміньдан, яка перебувала при владі, стала вести що до тайванського народу політику військової диктатури. Розкрадання та корупція

Починаючи з 1945 та до 1960 року на Тайвані поступово почали відкриватися професійні музичні школи, у яких існувало більше музичних предметів. В цей період було організовано п'ять оркестрів та кілька музичних організацій, включаючи фабрику музичних інструментів Yamaha. Засновується проведення музичних конкурсів, відкриваються музичні факультети у Національному тайванському педагогічному університеті (1946), Університеті мистецтв в Тайбеї (1955), Національній тайванській академії мистецтв (1957) та Китайському університеті культури (1962) [71, 110], пізніше – в Університеті мистецтв в Тайнані (1982). Багато музикантів, що отримували професійне музичне навчання у Японії, стали викладати на музичних факультетах національних закладів освіти. На теперішній час на Тайвані функціонують найпрестижніші інститути музичної освіти – Національний педагогічний університет Тайваню, Університети мистецтв в Тайбеї, Тайнані та ін. У 1952 році тайванська Провінційна асоціація освіти видала перший випуск журналу «Збірка сучасних пісень», який продовжував видаватися з того часу протягом восьми років. На сторінках збірки побачили світ понад 450 сучасних пісень, переглядаючи які можна бачити, як змінювався стиль письма тайванських композиторів протягом цього періоду. Оскільки ці пісні значною мірою

гоміньданівського уряду викликали величезний протест з боку тайванського народу. 28 лютого 1947 р. тайванське населення провело збройне повстання проти гоміньданівської влади. Повстання було придушене гоміньданівськими військами, що спричинило загибель понад 30 тисяч людей. Цю трагедію назвали «Подіями 22 лютого». 1 жовтня 1949 року під керівництвом КПК китайський народ повалив уряд Гоміньдану, утворили КНР і управління Тайванем було передано Націоналістичному уряду КНР. У 1949 році, незадовго до проголошення КНР, гоміньданівська влада на чолі з Чан Кайши, яка знаходилася на континенті, бігла на Тайвань. Користуючись заступництвом та підтримкою США, гоміньданівці самовільно зайняли територію Тайваню, таким чином виникла ситуація, пов'язана з відокремленням Тайваню від континентальної частини Китаю. Багатьом солдатам у 1949 році довелося залишити на материку свої сім'ї та прибути на Тайвань із урядом Гоміньдану. Для них шлях назад був закритий через непримиренну ворожнечу між Гоміньданом і китайськими комуністами. На острові було повністю заборонено політичну діяльність комуністичної партії як китайського, так і радянського зразка, але, водночас, була дозволена Західна культура. Під впливом проведеної політики музикантам було безпечніше наближатися до Західної культури, яка до того ж була нова тоді, отже, модернізм і космополітизм стали нормою музичної культури 1950-х і 1960-х років.

відбиралися як навчальний матеріал для складання музичних підручників, вони надали сильний вплив на тайванське музичне середовище.

У докторській дисертації Цзен Чень-Лі (Tzeng, Chen-Li) «Розвиток фортепіанної педагогіки на Тайвані, з нарисами про вісім найважливіших викладачів» (1994) [102] досліджується становлення фортепіанної педагогіки на Тайвані, починаючи з 1940 року. Піаністи, які визначили напрямок формування власної фортепіанної школи на Тайвані, здобули освіту в Японії. Серед них – японець Азуза Фуджіта, австро-американець Роберт Шольц, китаянка У Імань, які працювали на острові від початку 1960-х років; представлено також нове покоління тайванських піаністів, навчених європейськими освітянами у 1970-х роках. Процес становлення музичного мистецтва на Тайвані у третій чверті ХХ століття призвів до кардинальних змін в смаках слухацької аудиторії і свідомості композиторів, які переключили свою увагу з вокальної музики на інструментальну, зокрема, фортепіанну музику. Оскільки на Тайвані, нарешті, було створено власну повноцінну систему фортепіанної освіти, а популяризація національної музики заохочувалася урядовими програмами, ці заходи сприяли створенню великої кількості фортепіанних творів місцевими композиторами та їх швидкого поширення серед музикантів.

Музичний факультет Провінційного педагогічного коледжу випустив перше повоєнне покоління композиторів. Серед них найвидатніші – Сюй Чанхуей, Ши Вейлянь, Дей Лю та Янь Лю. На відміну від минулих поколінь музикантів, яких навчали японці, вони зазвичай прагнули до Європи чи Америки для продовження освіти. Після повернення на Тайвань деякі з них стали викладати на музичному факультеті Національного Тайванського коледжу, в якому був дворічний курс за спеціальністю «мистецтво»¹³.

Заснований у 1957 році, Музичний факультет Національного Тайванського Коледжу з дворічним терміном навчання відрізнявся від подібного до нього Провінційного Педагогічного Коледжу стратегією методики викладання. Насамперед він був націлений на виховання професійних

¹³Тепер він став Національним Університетом мистецтв Тайваню.

музикантів, а не викладачів початкових шкіл, і став першим навчальним закладом, який мав кафедру теорії музики та композиції для того, щоб навчати професійних композиторів. Деякі з його ранніх дипломованих фахівців, включаючи Ма Шуй-Лонга, Джин Тен Шен, Лі Тей Сян та Лонг Сін Вен, виявилися визнаними лідерами в галузі композиції на Тайвані. Протягом багатьох десятиліть ці два музичні навчальні заклади вирощували виконавців та композиторів, які значно вплинули на музичне середовище Тайваню. Крім того, композитори, що розпочинали свою діяльність у 1930-ті роки, досягли творчої зрілості. Наприкінці 1940-х років досягає розквіту творчість Цзяна Веньє – одного з перших тайванських музикантів, який використовував в своїх творах західну композиційну техніку. У 1949 році композитор вступив до Ліги демократичного самоврядування Тайваню. Через цю організацію він зібрав понад сто творів тайванської народної музики. Хоча Цзян Веньє провів більшу частину свого життя у Японії та Китаї, він не забув свою батьківщину – Тайвань¹⁴.

¹⁴Незважаючи на те, що Цзян Веньє завоював кілька призів в Японії і Європі, його роль в китайській музичній історії ХХ століття продовжує залишатися темою гарячих дискусій. Багато в чому це пов'язано з біографічними подіями в житті китайського музиканта. Починаючи з 1957 року митцям було нелегко вижити в Китаї, тому що вони були позбавлені всіх своїх прав на викладання, виконання та подання творів для публікації через політичні переслідування. Проте Цзян не залишив своєї пристрасті до композиції. У цей час він написав кілька творів, таких як Тріо для дерев'яних духових інструментів, Третя та Четверта симфонії, «Розмовні рими» та «Танець округу», а також хоровий твір «Тайванська гірська пісня», основою якого стали тайванські народні мелодії. Таким чином, в кінці 1950-х років життя композитора знову погіршилося у зв'язку тим, що він був названий «правим уклоністом» через його навчання в Японії і тайванське походження: його позбавили всіх прав викладати, виконувати або публікуватися, а на його ім'я було накладено табу. Він втратив право працювати на викладацьких посадах, виконувати свої твори і навіть їх публікувати. Уряд вилучив у нього всі рукописи. Незважаючи на труднощі, перебуваючи під постійною загрозою політичних переслідувань, композитор продовжував складати музику. Заспокоїти душевний біль Цзяну допомогла робота над сюїтою на мотиви тайванських народних пісень, які він збирав понад тридцять років. Щоб уникнути конфліктів із комуністичною владою, Цзян використав псевдонім ЙіЧі Мао, і зробив приписку, що цю сюїту написано на славу рідного народу. На жаль, Культурна революція 1966 року знову зробила Цзяна політичною мішенню та змусила його повністю відмовитися від композиції, виконання та викладання. Китайські комуністи знову піддали Цзяна Веньє приниженню, здійснивши в його будинку обшук і знищивши цінні роботи, книги, ноти та безліч музичних записів. Всі його записи, листи та дві коробки написаних від руки нот повністю спалили і розвіяли за вітром. Музиканта знову звільнили з усіх посад і змусили працювати дворником, в обов'язки якого

У другій половині 1940-х років розгортається діяльність композитора і піаніста Чень Сичжи. У 1947 році тайваньський музикант спільно зі своєю вчителькою із канадської пресвітеріанської місії міс Тейлор заснував музичний відділ у жіночій школі. У наступні роки він продовжував працювати на викладацьких посадах і був призначений директором одночасно кількох важливих шкіл. У 1957 році Чень Сичжи їде до Канади, в Торонто, щоб отримати уроки композиції у Оскара Моравця з Королівської консерваторії. Після навчання в Канаді він повернувся на Тайвань, де прожив до 1981 року, після чого він переїхав жити в Америку.

В 1945 році на Тайвань повернувся композитор Гуо Чжиюань, щоб почати свою творчу діяльність¹⁵. Він сконцентрувався на композиції після того, як залишив свою посаду викладача у коледжі Сінчжу у 1949 році. Надалі він написав багато відомих творів, включаючи сольні фортепіанні твори, художні пісні, хорову та оркестрову музику – «Симфонічні варіації на тайванську тему». У 1950-х роках Гуо Чжиюань взяв участь у кількох музичних конкурсах, у яких виступав дуже успішно. Завдяки цьому Гуо Чжиюаня помітили та призначили членом численних Тайванських музичних товариств, незважаючи на те, що він

входило прибирання туалетів і винос сміття з Центральної консерваторії музики. У 1970 році Цзяна – вже немолоду і хвору людину – вислали з Пекіна в Баодін, область Хебея, для виправних робіт і перевиховання. Тільки наприкінці Культурної революції – з 1976 року Цзян Веньє зміг продовжити створювати свої твори. Вже важко хворому Цзяну Веньє дозволили повернутися додому. У 1978 році після зняття ганебних звинувачень у злочинах, яких композитор не скоїв, Цзяну Веньє було повернуто звання професора. Він уперше за кілька років спробував знову написати музику. У травні того ж року, після великої перерви в роботі, композитор закінчив нарешті масштабний твір – симфонічну сюїту «Голос гори Алай», що складається з п'яти частин і присвячено найкрасивішому місцю на Тайвані, яке дуже подобалося музикантові, і де він любив бувати. На жаль, Цзян Веньє не закінчив твір, померши у 1983 році.

¹⁵За спогадами музиканта, після японської окупації Тайвань було «відкинуто на тридцять років назад, він став пустелею, як культури, так і музики» [89]. Відразу після повернення на Тайвань, Гуо Чжиюань купив у японської родини піаніно (пізніше він згадував, що за ці гроші він міг купити величезну земельну ділянку) і став викладати в Початковій музичній школі Сінчжу. Але музикант ніколи не відчував у собі педагогічного покликання. Особливу увагу він приділяв народним пісням та аранжуванням народних мелодій для хору та вокалу. Оскільки Гуо Чжиюань народився в багатій родині землевласника, він ніколи не турбувався про те, як заробити собі на життя, і, знаючи про цей свій привілей, зважився вчитися музиці, що в повоєнному Тайвані вважалося вірною ознакою бідності та безробітного майбутнього.

був далеким від музичних академій та суспільного життя. Хоча композитор вивчав західну класичну музику і був під впливом японської культури, він прагнув з повагою ставитися до важливості та цінності традиційної тайванської музики. Він вважав, що країна не може стати сильною без культурної основи, а музика є її важливим елементом [155]. Естетичною стратегією Гуо Чжиюаня стало відображення культури свого рідного острова і презентація її світу. Його твори допомогли слухачам різних країн відчувати, наскільки прекрасною є тайванська культура і музика.

В 1967 році Гуо Чжиюань знову прийняв рішення вирушити до Японії, щоб продовжити свою освіту в галузі композиції в музичному коледжі Національного токійського університета мистецтв. Перебуваючи в Японії, він потрапив під вплив так званої «французької школи» та її японських апологетів в особі викладачів Айкеночі Томодзіро та Яширо Акайо. Згадуючи про свого японського вчителя, Гуо Чжиюань сказав: «Він був справді видатним теоретиком, великим педагогом, але безталанним композитором. Я часто запитував себе, чи знав він взагалі, що таке “вигадувати музику”?» [155, с. 37].

Коли композитор повернувся на Тайвань в 1969 році, загальний стан справ на острові поправився, змінилося на краще і музичне життя, що дозволило Гуо Чжиюаню повністю присвятити себе створенню музики. Однією з важливих подій, які в роки музичного навчання глибоко вплинули на естетичні засади композитора, було відкриття ним для себе творів Сметани та Дворжака. Глибокий патріотизм названих композиторів настільки вразив музиканта, що він вирішив усі свої сили віддати створюванню патріотичної музики, надаючи шану своїй батьківщині. При цьому Гуо Чжиюань неодноразово вказував на крайню важливість патріотизму як складової частини музичного мистецтва.

Переломний момент у композиторській кар'єрі Гуо Чжиюаня настав у 1969 році, коли Департамент освіти провінції Тайвань включив його до складу Оркестрового дослідницького комітету. За час роботи в цій організації композитор написав багато високооцінених критиками камерних творів, сольних народних пісень та симфонічних творів. Гуо Чжиюань отримав безліч

нагород, таких як премія «Золотий котел» у 1987 році за п'єсу «Концертино» для фортепіано та ансамблю струнних інструментів та Національну премію мистецтв у 1994 році за оркестрову п'єсу «Небесний майстер». Твори Гуо Чжиюаня – Концерт для фортепіано з оркестром, Соната для фортепіано, оркестрові сюїти «Роздуми» і «Тайванська мелодія», пісні «Червона троянда» та «Нічний причал у Мейпл-Бридж» – відомі слухачам в багатьох країнах світу.

Після закінчення Другої світової війни на Тайвань повертається Сюй Чанхуей (许常惠, HsuTsang-Houei). Він продовжує тут навчання як скрипаль. З 1949 року він також вивчав вокал, фортепіано, скрипку та композицію у Національному тайванському педагогічному університеті під керівництвом Сяо Ер-Хуа¹⁶. У 1954 році, після закінчення університету, Сюй Чанхуей відправляється до Паризької консерваторії для подальшого вивчення композиції під керівництвом Андре Жоліве (1905-1974) в Сорбонні, історії музики під керівництвом Жака Чейлі (1910-1999) та аналізу під керівництвом Олів'є Мессіана (1908-1992). Після навчання за кордоном Сюй Чанхуей викладав на кількох музичних факультетах на Тайвані. У цей час він почав збирати та досліджувати традиційний музичний фольклор. У 1961 році Сюй Чанхуей заснував дві організації спільно з іншими сучасниками: «Чжи-юе-сяо-цзі» (制乐小集, 1961), яка надавала місцевим композиторам можливість регулярно доносити свої твори до слухачів, та «Сінь-юе-чу цзі» (新乐初集, 1969), яка прагнула представити сучасну тайванську музику слухачам усього світу. Крім того, в 1967 Сюй Чанхуей спільно з Ши Вей-Ляном (1926-1977) заснували Центр досліджень китайської народної музики, завдяки якому він і його колега змогли збирати і публікувати тайванську народну музику [70]. Ця подія підтвердила наявність процесу національної самоідентифікації як однієї з

¹⁶Сяо Ер-Хуа (HsiaoEr-hua, 1905-1985) – видатний композитор і викладач, засновник музичного факультету Національного університету Тайваня, автор книги «Сучасна музика» – першої наукової праці з теорії музики, опублікованої на Тайвані [70].

характерних тенденцій в розвитку музичної культури Тайваню¹⁷. Ши Вей-Лян був композитором та етномузикологом на Тайвані, одним із організаторів «Руху за збір народних пісень». Здебільшого він присвятив себе музичній освіті. Ши Вей-Лян також відкрив «Китайську молодіжну музичну бібліотеку» для популяризації музичних знань.

Сюй Чанхуей також став співзасновником кількох асоціацій з просування сучасної музики на Тайвані, таких як «Ліга китайських азіатських композиторів», Сюань-инь-я-цзи» (璇音雅集), Цзян-лан-юэ-цзи» (江浪樂集), «П'ятірка» та «Форум китайських композиторів». Як етномузиколог Сюй Чанхуей опублікував багато книг, журналів та статей, включаючи перекладені роботи. Він також вів безліч колонок у журналах і неодноразово виступав із

¹⁷Тайванська громадськість звернула увагу на традиційні народні пісні лише тоді, коли перші тайванські композитори Сюй Чанхуей та Ши Вей-Лян почали збирати їх, відвідуючи кілька племен по всій території Тайваню з 1966 до 1967 року. Завдяки своїм подорожам вони виявили та записали загалом понад п'ять тисяч народних пісень. Більшість із них вели своє походження від аборигенів, і лише приблизно дві сотні з них належали китайцям-хань. Народні пісні китайців хань були у стилі *хакка* (客家) та *фоклок* (闽南话). У цих різних народних пісень загальною особливістю було те, що їх зміст був пов'язаний із повсякденним життям. Три групи людей з'явилися на Тайвані в різний час, і тому кожна з них намагалася оселитися географічно окремо, в різних частинах острова. В результаті лірика цих народних пісень відобразила три різні погляди на життя на Тайвані, відповідно до їхньої здатності пристосуватися до нового навколишнього середовища.

Фоклок – це люди, які говорять на діалекті мін-нань, нащадки китайців-ханьшуйців, які іммігрували на Тайвань з області Фуцзянь із материкового Китаю протягом сімнадцятого століття, а тепер становлять більшість населення на Тайвані (приблизно 70 відсотків). Оскільки перші китайські іммігранти (вони ж фоклок) були першопрохідниками, їхнє життя було заповнене небезпечними та важкими подіями. Вони першими пристосовувалися до нових умов життя на Тайвані. Але, незважаючи на труднощі, пісні фоклок завжди сповнені оптимізму та виражають позитивне ставлення до життя.

Народні пісні *хакка* принесли із собою на острів люди цієї народності, які говорять на діалекті *хакка*. Вони іммігрували на Тайвань з провінції Гуандун материкового Китаю протягом вісімнадцятого століття. Люди *хакка* були змушені жити в горах, тому що фоклок вже встигли зайняти всі найкращі місцевості в рівнинних і плоскогірних районах Тайваню. Народні пісні *хакка*, через їхнє походження, часто називають піснями збирачів чаю. Погода на Тайвані сприяє вирощуванню чаю, і це була єдина навичка, якою володіли люди *хакка*, які приїхали на Тайвань. Коли вони втомлювалися від роботи, перебували в поганому настрої, або знемагали від важких умов життя в горах, вони розважали себе піснями, які співали поодиночі або в дуеті, збираючи чайне листя. Більшість дуетів *хакка* співаються чоловіком та жінкою. На відміну від більшості жінок народності фоклок і згідно з традицією *хакка*, жінки *хакка* не практикували зав'язування ніг і тому мали наполегливо працювати, допомагаючи своїм сім'ям.

доповідями на конференціях з етномузикології, сучасної композиції та аналізу музичних форм. Його роботи включають «Аналіз творчості Дебюссі», «Обговорення сучасної китайської музики в історичному контексті», «Про тайванську народну музику», «Вибрані твори з народної музики Тайваню», [142] а також огляд «Вень-Юе-Лінг-Мо». [170]. Сюй Чанхуей та його співвітчизник Чен Шуй-Чен спільно написали книгу «Музика Тайваню» (1992) [69]. Це видання містить три розділи, в яких досліджується музика корінних народів (музика фулао і хакка, оповідальна музика, релігійна музика), у тому числі, їх інструменти, різні музичні жанри, танці, а також розвиток музики та музичної освіти у рамках впливу західного музичного мистецтва [111, с. 163-164]. Як викладач музики Сюй Чанхуей обіймав посади голови музичного факультету та директора Вищого музичного інституту у Національному тайванському педагогічному університеті. Крім цього, він був президентом Китайського товариства етномузикології та Асоціації музичної освіти, а також запрошеним професором у Музичному університеті Кунітачі в Японії в 1987 році, в Паризько-Сорбонському університеті в 1989 році і в Центральній консерваторії в Пекіні в 1993 році.

Сюй Чанхуей написав безліч музичних творів – від інструментальних, сценічних, оркестрових, вокальних та камерних до хорових. Він був неодноразово нагороджений різними призами, у тому числі Національною премією та премією У Сан-Лієна – обидві за досягнення в галузі літератури та мистецтва, медаллю Міністерства освіти як найвидатніший вчитель, а також премією Шевальє Дан Ордре де Арс та дас Латтер при Міністерстві французької культури [113]. Музикант залишив по собі багату музичну спадщину, у тому числі традиційну тайванську народну музику, твори, що несуть велику педагогічну цінність, та сучасні композиційні техніки. Він досі вважається діячем мистецтва, який зробив значний внесок у сучасну композицію та етномузикологію. Сюй Чанхуей присвятив більшу частину свого життя просуванню тайванської народної музики як важливої спадщини Тайваню.

Починаючи з 1950-х – в основний період становлення тайванського фортепіанного мистецтва – виявився талант композитора та піаніста Гуо Чжиюаня. Після повернення на Тайвань з Японії в 1950 році Гуо Чжиюань отримав посаду простого вчителя в Провінційному педагогічному училищі Сінчжу, де викладав гармоніку та керував духовим оркестром. Для того, щоб заробити на існування, Гуо пише багато популярної музики та музики до кінофільмів на замовлення. У 1958 році він стає музичним продюсером на кіностудії «Ю-Фен філм індастрі». У 1950-ті роки з'являються камерно-вокальні твори композитора, його цикли «Рибалка» (1950), «Кінець весни» (1951), «Червона троянда» (1952), що отримала всесвітню популярність. Композитор також плідно працює над створенням сольних фортепіанних творів: «Квіти жасмину» (1950), «Варіації на теми Гайдна» (1951), «Рапсодія – фантазія» (1956), Соната До Мажор (1963). У 1967 році фортепіанна п'єса «Дочка губернатора» отримала перший приз на конкурсі композиторських робіт у Японії.

У 1955 році Гуо Чжиюань написав «Симфонічні варіації на теми тайванських балад», що стали одним з перших оркестрових творів, створених на Тайвані. У вступі до твору Гуо Чжиюань написав: «Я став складати музику для струнних інструментів, і одного разу у мене виникла мрія, що колись я напишу симфонію, створивши яку прослаблю і віддячу своїм предкам, особливо Гуо Яна, який збудував фінансове благополуччя нашої сім'ї, та свого батька, який допоміг розквіту сімейного бізнесу»[173, с. 86]. Прем'єра «Симфонічних варіацій» відбулася того ж року у виконанні Тайванського національного оркестру. Віддаючи в своїй творчості данину національним музичним традиціям, разом з тим, композитор спирається на сучасні композиційні системи європейського музичного мистецтва. Другим оркестровим твором композитора стала симфонічна фантазія для фортепіано з оркестром, створена з урахуванням його сольної фортепіанної п'єси «Рапсодія – фантазія» (1957). У 1960 році з'являється «Симфонічна поема на тайванську тему», заснована на мелодії із семи слів тайванської опери.

В одному з інтерв'ю, яке Гуо Чжиюань дав у 1990-х роках, композитор згадував, що він не відповідав вимогам гомінданівського уряду: «Я не міг пристосуватися до їх бюрократичної системи. Їхня поведінка та їхні звички дуже відрізнялися від засвоєних мною з дитинства, і тому я відчував себе в їхньому середовищі стороннім, чужинцем»[142, с. 61]. Гуо Чжиюань став шукати можливість залишити Тайвань; це йому вдалося, і на наступні двадцять років він поїхав до Японії, сподіваючись розширити свою композиційну майстерність і збагатити свою техніку. Весь цей час він мріяв лише про те, щоб повернутися на острів і прожити решту днів у рідному селі Мяолі. Але Гуо Чжиюань шкодував не лише про свої втрачені можливості в повоєнному Тайвані. Він говорив про те, що при гоміндані «все покоління втратило свій голос» [там само].¹⁸

У 1950-ті роки починається музичний шлях одного з найвидатніших представників музичного мистецтва Тайваню – композитора, піаніста і диригента Сяо Тайжаня (萧泰然, Hsiao Tyzen, 1938 – 2015)¹⁹. Музикант навчався у Національному Тайванському Педагогічному університеті. У 1960-х роках майбутній композитор їде на навчання до Японії, де вивчає композицію в Мусабінській Академії Музики. Здобувши вищу музичну освіту у 1967 році, композитор повертається на Тайвань і протягом кількох років працює ад'юнкт-професором у кількох коледжах острова. У 1977 році Сяо Тайжань переїхав до США і вступив до Каліфорнійського державного університету. Тут же через десять років він отримує ступінь магістра за спеціальністю «композиція». Сяо Тайжань – автор концертів для скрипки, віолончелі та фортепіано, ораторії, симфонічної поеми, симфонії та оперети. Він черпав натхнення із традиційної тайванської народної музики та поезії. Також на нього вплинула релігійна

¹⁸Протягом наступних двадцяти семи років Гуо Чжиюань подорожував між Тайванем і Японією. У Японії композитор шукав поради та вивчав методики, які, як він вважав, перевершують його композиційну техніку, оскільки він все життя прагнув до досконалості. У 1969 році Гуо Чжиюань остаточно оселився в Юньлі та прожив там до кінця свого життя.

¹⁹Сяо Тайжань народився в Гаосюне, другому за величиною місті на Півдні Тайваню, в 1938 році. Юний музикант дав свій дебютний концерт вже у віці семи років, незважаючи на те, що до цього моменту він мав лише дворічну музичну освіту, здобуту від своєї матері.

музика. Його називали «тайванським Рахманіновим», оскільки більшість його музики надзвичайно романтична. Сяо Тайжань повернувся на Тайвань в 1995 році і проживав там до кінця життя.

В дослідженні Ні Пі-Лінь (Pi-Lin Ni, 2006) [86] можна знайти багато важливих історичних фактів про розвиток музичної культури на Тайвані 1950-х–1960-х років, вплив на музику інших видів мистецтва [86,с.4]. Так, автор стверджує, що нове покоління тайванської інтелігенції прийняло західну філософію і відмовлялося від соціальних установок, заснованих на конфуціанських традиціях, яким було понад тисячу років. Тайванські літературні діячі, які вважали себе модерністами, зосереджувалися на раціоналізмі, аналізували особливості людської поведінки. Така літературна тенденція стала відома як тайванський «Сучасний літературний рух 60-х років». Вона дуже швидко отримала вплив на майже всі галузі мистецтва – живопис, театр і музику. У якості прикладу музичним втіленням тайванського літературного руху Ні Пі-Лінь наводить вокальні та інструментальні твори Сяо Тайжаня, оскільки вони надали життя літературним та музичним видам мистецтва острова аж до 1980-х років, як пише дослідниця [86]. Основною ідеєю тайванського літературного руху було відновлення фактів історії та традицій острова, які ігнорувалися або замовчувалися в системі освіти, що керувалася урядом. Прихильники руху, серед яких був і Сяо Тайжань, прагнули висвітлювати відзнаки тайванської національно-культурної специфіки, яка пригнічувалась у роки колоніальної окупації Японією.

У 1960 році композитор Сюй Чанхуей дав перший сольний концерт, що складався лише з його власних творів, що «ознаменував нову еру у розвитку тайванської музики» [86, с.5]. Сюй Чанхуей повернувся на Тайвань з Парижу в 1959 році. Молодий тайванець здобував там сучасну європейську освіту. Музичний стиль Сюй Чанхуея, який широко використовував композиційні методики ХХ століття, розглядався як сміливий і новаторський експеримент. На думку самого Сюй Чанхуея, поява його перших музичних творів у тих концертних програмах не викликала особливого занепокоєння композиторів,

адже сам він «не міг писати по-справжньому сучасну музику. Але, подібна техніка композиторського письма була абсолютно новою мовою для сучасної музики на Тайвані... Незважаючи на те, що сучасні методи композиції вже існували більш ніж половину століття... на Тайвані, це було ще невідомо...» [117, с. 43-44]. Як зазначає Ні Пі-Лінь, протягом двох наступних тижнів у пресі велися гарячі спори. Дехто дав негативну оцінку сольному концерту Сюй Чанхуея, але багато хто звернули увагу на молодого музиканта та його творчість [86,с.5]. В цей час Сюй Чанхуей запросив трьох інших композиторів та організував музичний колектив «Майстерня музики» (制乐小集), який протягом наступних десяти років друкував та виконував свої власні твори. Даний приклад надихнув інших митців на формування нових творчих груп, таких як «Нова музична прем'єра» (新乐初集), «Волна» (江浪樂集), «У-жень» (п'ять чоловіків) і гурт «Соняшник» [86,с.5].

Серед молодих представників тайванського музичного мистецтва був композитор Ма Шуй-Лонг (马水龙, MaShui-Long)²⁰. У 1967 році Ма Шуй-Лонг представив свій перший твір «Тайванська Сюїта» для фортепіано на конкурсі Музичного товариства «Соняшник». У наступні роки він отримав кілька нагород за інші композиції. У 1972 році композитор відправляється до Регенсбурзького Музичного Інституту, що знаходиться у Західній Німеччині, де навчається у Оскара Зигмунда. Після його закінчення, через три роки, він повертається на Тайвань і пише багато музики. У 1986 році, завдяки фінансовій підтримці за програмою Фуллбрайта, він їде на один рік до США для досліджень та наукової роботи. Він бачив, що його композиторська

²⁰Ма Шуй-Лонг народився в 1939 році в містечку Цзюфен, що знаходиться поблизу Цзілонга, і з дитинства не розлучався з музикою. Навчаючись грі на традиційних народних інструментах, він уперше почув західний інструмент фортепіано у початковій школі, слухаючи виконання на ньому одного зі своїх викладачів. Через виявлений дитиною інтерес до фортепіано (і, безумовно, за хороші оцінки), йому дозволили навчатися на шкільному інструменті. Після закінчення середньої школи у 1959 році, і всупереч бажанню батьків, він вирішив відвідувати клас музики. Його викладачами стали Сяо Ерху та Сюй Чанхуей зі Спеціалізованої Національної Тайванської школи мистецтв. Незабаром після військової служби він почав свою кар'єру викладача музики.

майстерність зростала в міру поглиблення його знань, і коли надавалася можливість, не втрачав жодного шансу виконати свої твори. Серед таких випадків можна згадати виконання Концерту для бамбукової флейти під керівництвом всесвітньо відомого віолончеліста Мстислава Ростроповича у 1984 році. Під час навчання композитор відвідував лекції одночасно у кількох інститутах та університетах. В даний час Ма Шуй-Лонг є директором Тайбейського національного інституту мистецтв.

Композиторські прийоми, які застосовувалися авторами протягом того періоду, були сформовані під впливом західноєвропейської музики початку ХХ століття. Ні Пі-Лінь стверджує, що західний напрямок у розвитку тайванської музики «запізнився щонайменше на половину століття. Раніше стиль змішання класичної тональної системи з пентатонними ладами використовувався рідко, а то й повністю був ігнорований композиторами нової хвилі» [86,с.5-6]. Так, тайванські композитори шукали різні підходи щодо синтезу західних композиційних технік письма ХХ століття та пентанового ладу. Деякі митці вважали, що основою їх музики все ж повинна бути пентатоніка, а західні техніки – лише данина моді [там само].

Тенденція модернізації у 1960-ті роки стала важливим поворотним моментом у розвитку західної музики в Тайвані. Саме в ці роки успіхи, досягнуті рухом модерністів, яких підтримали більшість людей мистецтва та інтелігенції, а також посилення в суспільстві капіталістичних настроїв, що підігривається швидким економічним зростанням, призвели до зниження уваги композиторів до національної складової тайванського мистецтва. Але напочатку 1970-х років на Тайвані почалася «Сучасна поетична дискусія» – явище, що відобразило зростаюче розуміння культурної ідентичності в середовищі артистів та інтелігенції, і пізніше було названо тенденцією «Повернення до рідного коріння» [86,с.7].

Як вказує Ні Пі-Лінь, в період 1966–1967 років композиторами Сюй Чанхуей та Ши Вей-Лянь був організований безпрецедентний проект «Збір тайванських народних пісень» – найбільш масштабний захід зі збирання

народних пісень із коли-небудь вжитих на Тайвані[86,с.6]. Цей проект мав прямий вплив на естетичні погляди композиторів на тематику створюваних музичних творів, і зібрана колекція досі залишається одним із найважливіших ресурсів, на які спираються місцеві композитори. В цей час Сюй Чанхуей планує ще один проект, для якого він знаходить одинадцять молодих композиторів. Їх зусиллями була організована «Китайська асоціація дослідження сучасної музики» (1969), метою якої стала адаптація спілкування між тайванськими та китайськими композиторами. Дослідниця Лю Кетін називає такий рух «художнім регіоналізмом, який як культурно-політичне явище має достатньо глибокі корені в культурі різних країн, смислом якого є культурно-художня автономізація, але без відмови від єдності із базовою культурною програмою країни» [12, с.59].

Пізніше асоціація стала республіканським китайським відділенням міжнародної організації – Ліги азіатських композиторів (1973), що залишилася центром впливу тайванських композиторів. Ще одна важлива організація, яка зробила свій внесок у рух «Повернення до рідного коріння» – Театр танцю «Брами в хмарах», заснований Хуай Мін Лін у 1973 році. За ці роки Лін замовляла багатьом тайванським композиторам танцювальну музику, щоб підняти дух тайванського мистецтва [119, с. 393-394]. Зауважимо, що це була ідеальна ситуація як для композиторів, музика яких отримала можливість виконатися на публічній сцені, так і для поповнення музичної культури острова дедалі більше новою музикою тайванського походження.

Таким чином, з посиленням політичної стабілізації та економічного зростання у 1970-х роках група молодих тайванських композиторів, які закінчили коледжі на Тайвані, отримала можливість вивчати західну класичну музику в європейських країнах та в Америці. За визначенням Хань Гуо-Хуан (韩国鑽, Han Kuo-Huang), ці музиканти належали до «третього покоління тайванських композиторів. Вони виявили велику активність після 1970 року і завдяки цьому очолили модернізацію тайванської музики» [64, с. 9-10]. Згідно

із висловленням автора, вони у той же час запропонували створити унікальну тайванську музичну традицію: розвиток національної музики шляхом включення до неї знайомих народних пісень та музичних ідіом, а також західних композиційних технік та форм. Це покоління композиторів зробило суттєвий внесок у розвиток тайванської культурної самобутності в музиці²¹.

1.4. Період відкритості Тайваню до культурних зв'язків із Китаєм та світом: з 1987 року

Зі скасуванням військового стану на Тайвані в листопаді 1987 року було знято заборону на поїздки жителів острова до материкового Китаю для відвідування родичів. До цього часу обмеження на контакти з протилежною стороною протоки, що діяли на Тайвані, були настільки жорсткими, що тайванським оркестрам не дозволялося виконувати музику сучасних материкових композиторів. З цього моменту тайванські музиканти та їхні колеги з материка почали активно співпрацювати, несучи свою музику до найдалших куточків, про які вони читали, але які ніколи раніше не бачили²².

Наприкінці 1988 року відбулося ще більш значне зрушення – Міністерство освіти Китайської Республіки ухвалило, що кожен, хто буде визнаний ним видатним талантом на материка, зможе відвідати Тайвань. У грудні 1991 року

²¹По даному питанню існують різні думки. Так, наприклад, дослідник Чжан Цзіжень вважав, що ідеологічний сенс руху «Повернення до рідного коріння» серед композиторів поступово був втрачений до кінця 1970-х, коли, як і в більшості країн, що розвиваються, тайванське соціальне життя потрапило під вплив «витіснення культури». Чжан Цзіжень зазначав, що «взагалі, рух “повернення до рідного коріння” не досяг успіху на ґрунті поєднання національних традицій із реальною дійсністю. Багато людей вважали, що деякі спроби використання народних музичних матеріалів фактично були лише поверхневими комбінаціями псевдонаціональної та сучасної форми, втрачаючи таким чином органічну енергію, властиву кожній з них» [120, с. 290].

²²Тільки зі скасуванням військового стану на Тайвані в листопаді 1987 року музикантам з материка, які мали родичів на Тайвані або проживали за межами материкового Китаю не менше п'яти років, було дозволено відвідувати острів. У вересні 1988 року, відбулося нове послаблення — уряд дозволив жителям материка приїжджати на Тайвань для участі в похороні родичів і відвідувати хворих членів сім'ї. У той час можна було спостерігати несамовиті сцени, коли сім'ї, розділені протягом десятиліть, нарешті, об'єднувалися. Але ані старий будинок, ані особи рідних уже не були такими, якими вони були у пам'яті. Відстань і роки взяли своє, «зробивши Тайванську протоку широкою, як “вісімтисяч верст під хмарами та місяцем” у пісні Генгера» [120].

професійні музиканти з материка одержали право брати участь у заходах комерційного характеру, що проводяться на Тайвані, а місцевим організаторам подібних заходів було дозволено продавати квитки на їх виступи. Подальше усунення деяких бар'єрів сталося у червні 1992 року, коли згідно з новими правилами, виконавці з материка могли з'являтися на сцені як солісти, і в складі ансамблю (до цього можна було виступати тільки соло і в дуеті). А у грудні 1995 року обдаровані музиканти з материка отримали можливість викладати на Тайвані. Але правила, які запроваджує уряд (і це, мабуть, властиво будь-якій країні) часто відстають на крок-два від того, що відбувається в реальному житті. Для деяких музикантів — таких, як Мінь Хуей-Фень (闵惠芬), відомої солістки з материка, що грала на китайській двострунній скрипці *ерху* (二胡), зв'язки через протоку в галузі музики фактично стали реальністю задовго до 1987 року. Їй згадуються роки Культурної революції (1966-1976), коли концертна діяльність була практично припинена, а багато музичних колективів — розформовані. Прагнучи вгамувати свою любов до музики, вона таємно слухала радіопрограми, які передавались з Тайваню, що тоді вважалося актом зради. «Деякі тайванські мелодії так і залишаються зі мною з того часу, — згадувала Мінь Хуей-Фень. — Я не знала назв пісень, або не розуміла їх слів до тих пір, поки кілька років тому не наспівала їх одному тайванському музиканту» [146]. За словами виконавиці, деякі з мелодій, зокрема, «Танцювальна пісня» аборигенів Тайваню з народності *амі* і «Високі гори зеленіють» стали стандартними вправами в підручниках гри на *ерху*, що використовуються в багатьох музичних школах на материкау [там само].

На Мінь Хуей-Фень справило велике враження прагнення тайванських студентів більше дізнатися про традиційну китайську музику. Перша група студентів — десять осіб — приїхала до материкового Китаю у 1988 році. З того часу їх кількість неухильно збільшувалась. Тому 1994 рік Мінь Хуей-Фень повністю присвятила навчанню студентів із Тайваню. Вона займалася з ними індивідуально вісім годин щодня, віддаючи цьому всі свої сили, тому що для

неї справді чимало означало те, що після сорока років люди з Тайваню могли нарешті знову вчитися традиційної музики, звертаючись безпосередньо до першоджерела. І Мінь Хуей-Фень не перебільшує. До часткового зняття заборони на контакти з материком любителі китайської народної музики на Тайвані могли дізнаватися про автентичну материкову традиційну музику лише двома способами: слухаючи радіопрограми, що передаються з материка, або попросивши друзів у Гонконгу купити (або скопіювати) для них відповідні аудіозаписи. Обидва способи були незаконними. У свій час великим успіхом користувався відеозапис виступу в Японії Пекінського ансамблю народної музики Китайського радіо, що підпільно циркулював у місцевих музичних колах. Але сьогодні ситуація зовсім інша, і цей ансамбль, а також Центральний ансамбль національної музики Китаю та Шанхайський ансамбль традиційної китайської народної музики – найкращі на материкі творчі колективи в галузі традиційної музики – усі вже виступали на Тайвані.

Наступний раз МіньХуей-Фень відвідала Тайвань у квітні 1996 року ²³. Її поїздка все ж таки відбулася, і одночасно Шанхайський ансамбль традиційної китайської народної музики, учасницею якого вона була, дав п'ять концертів спільно з тайванським Державним експериментальним оркестром китайської музики в ході свого турне островом. Репертуар включав традиційні п'єси, а також нові твори материкових та тайванських композиторів. Відвідавши Тайвань кілька разів, Мінь Хуей-Фень з подивом відзначила, наскільки швидкий розвиток отримала тут традиційна музика за порівняно короткий час, що минув від початку зв'язків через протоку. Тайвань досяг значного прогресу як у плані техніки володіння інструментами, так і в плані загального розуміння переваг традиційної музики. Крім того, тут з'явилася низка талановитих композиторів, таких як Ма Шуй-Лонг, який написав багато творів для різних інструментів, зокрема, Концерт для бамбукової флейти.

²³Навіть політичні «вибоїни» не здатні вгамувати активність, якою відзначені останнім часом зв'язки через протоку, лише через місяць після того, як перші всенародні президентські вибори на Тайвані спонукали материковий Китай провести пуски ракет у води поблизу узбережжя Тайваню.

Тайвань рухається вперед дуже швидко. Слід зазначити у зв'язку з цим, що сама Мінь Хуей-Фень чимало зробила для розвитку традиційної музики на острові. Одна з її учениць – Ні Вень-Цзюань – сьогодні викладає в Державному тайванському коледжі мистецтв. Мінь Хуей-Фень також вражає, з якою наполегливістю тайванські музиканти займаються колекціонуванням, документуванням та збереженням різних видів традиційної національної музики на материку. У 1988 році Ху Цзін-Шен, учень відомого тайванського музиканта Сюй Чанхуея, відвідав Мінь Хуей-Фень з відеокамерою та магнітофоном та попросив її виконати багато п'єс, крім того, розповісти йому все, що вона знає про них. Потім він вирушив далі, оскільки його наміром було відвідання близько двадцяти провінцій. Така наполегливість, на думку китайської музикині, є найважливішою якістю, необхідною і тайванським, і материковим музикантам. Всі вони, на її думку, стикаються з подібними проблемами і повинні допомагати одне одному знаходити їхнє рішення [146].

Одного разу Мінь Хуей-Фень поїхала в сільську місцевість подивитися виступ під відкритим небом однієї з відомих труп тайванської музичної драми. Музика була чудова, але її засмутило те, що глядачів було дуже мало. «Усі ми знаходимося в одному човні, коли йдеться про збереження нашої музичної спадщини» [там само], – вважає Мінь Хуей-Фень. Очевидно, що на професійному рівні артисти з материка отримують таку ж насолоду від тайванської музики, яку їхні тайванські колеги відчують, слухаючи музику материкового Китаю. Сама Мінь нещодавно аранжувала тайванську народну пісню «Коник та півник» та виконала її на Шанхайському весняному фестивалі музики у супроводі Ансамблю традиційної китайської народної музики.

Шанхайський весняний фестиваль музики проводиться щорічно у травні, починаючи з 1960 року (винятком був лише період Культурної революції). З 1990-х років тайванська музика посіла чільне місце у репертуарі цього славетного закладу. Шанхайський симфонічний оркестр, що користується міжнародною популярністю, відзначив своє сторіччя концертом під назвою «Музичні таланти з Шанхаю та Тайбею», спонсором якого була «Musix Co.» –

тайванська компанія-дистриб'ютор музичних інструментів, яка нещодавно відкрила свою філію на материк. Одним із найбільш значних тайванських творів, представлених на фестивалі, була композиція у двох частинах для струнних інструментів Сюй Чанхуея, нав'язана тайванською народною піснею «Торгівка устрицями»; п'єса стала справжнім одкровенням як для багатьох слухачів, так і для музикантів, більшості яких ніколи раніше не доводилося виконувати тайванську музику.

Чень Сеян (陈燮阳) – музичний директор і головний диригент Шанхайського симфонічного оркестру – уперше познайомився з тайванськими музикантами, коли навчався в Америці на початку 80-х років. Незважаючи на своє неприховане захоплення ними, він не мав можливості працювати з цими музикантами до зняття заборон на контакти між двома сторонами протоки. З того часу, як заборони було знято, він співпрацює з віолончелістом Ма Ю-ю (马友友) та скрипалями Ху Най-Юанем (胡乃元) і Лін Чжао-Ляном (林昭亮). Перший виступ Чень Сеяна на Тайвані відбувся у квітні 1992 року, коли він з величезним успіхом диригував Тайбейським симфонічним оркестром та Тайбейським ансамблем народної музики. Він також запросив диригента Тайбейського міського симфонічного оркестру диригувати Шанхайським симфонічним оркестром. Найзворушливіші спогади Чень Сеяна про острів пов'язані з його гастрольним турне 1994 року. У січні того ж року Шанхайський симфонічний оркестр виступив у Тайбеї під відкритим небом — на площі Меморіалу Чан Кайши перед більш ніж 20-тисячною аудиторією. Репертуар включав відомий на материк твір – «Історія кохання Лян і Чжу», а також кілька п'єс, написаних у 40-ті роки – в період громадянської війни – у військових таборах керованої комуністами Народно-визвольної армії. Зрозуміло, до скасування воєнного стану виконання подібної музики на Тайвані було б абсолютно неможливим. Коли оркестр пізніше виступав у переповненому залі в розташованому неподалік Тайбея місті Чжунлі, аудиторія не давала їм піти, викликаючи їх на біс не менше чотирьох разів.

Шанхайський симфонічний був першим оркестром з материка, який виступив на Тайвані. За спогадами Чень Сеяна, концерт на Тайвані докорінно відрізнявся від виступу в Америці чи Європі. Музиканту подобається, коли аудиторія розуміє ту ж мову і має те ж саме культурне коріння. Тайванські слухачі, ймовірно, розуміють китайську музику глибше, ніж будь-яка інша аудиторія у світі. На думку Чень Сеяна, тайванські музиканти, що здобули освіту за кордоном, добре підготовлені, якщо говорити про західну музичну традицію. Але деякі їхні твори «позбавлені неповторного китайського аромату і нерідко демонструють лише техніку виконання, за якою немає глибокого змісту» [160]. Китайський музикант з великою цікавістю послухав би музику, пройняту саме специфічно тайванським духом, де є саме автентичні народні мелодії. Бажано, щоби це також виконувалося тайванськими місцевими музичними колективами. На Тайвані існує безліч приватних музичних колективів зі своїм особливим творчим почерком, чого бракує на материка [160, с. 43]. Чень Сеян пояснює це тим, що музичні колективи на материка зазвичай державні, тоді як на Тайвані вони приватні і отримують лише незначну спонсорську підтримку з боку уряду.

На Тайвані, на відміну від материка, музична освіта вільна від ідеологічного контролю та має набагато більший доступ до міжнародної інформації та творчих ідей. Деякі з таких колективів побували на материка і отримали там широке визнання. Тайванський струнний квартет, наприклад, відвідав у вересні 1996 року Пекін і Шанхай. Він виконав там дві п'єси – «Дощ із північного заходу ллє, не перестаючи» і «Пісня на горі Алішань», створені композитором Вень Лун-Сінем на основі аранжування тайванських народних пісень. Ще одним колективом, який також приніс справжню насолоду любителям музики на материка, був Квінтет мідних духових інструментів Є Шу-Ханя.

Мабуть, найпомітнішим тайванським музичним колективом, який виступав на материка, був дитячий Ансамбль ударних інструментів під

керівництвом Чжу Цзун-Цина (朱宗庆打击乐团), який в квітні 1995 року здійснив гастрольну поїздку материковим Китаєм на запрошення Міністерства культури КНР і Товариства ударників провінції Шенсі. Таким чином, цей колектив став першим з Тайваню, який отримав офіційне запрошення з КНР. Коли ансамбль прибув до Сіаню, головного міста китайської провінції, близько 5000 осіб – учасників майже 400 місцевих груп ударників — вітали їх танцями та музикою, що виконується на традиційних китайських ударних інструментах. Виступ гурту в Пекіні був показаний Центральним телебаченням КНР у прямій трансляції на весь материковий Китай. Глядачі були особливо вражені виконанням юними музикантами захоплюючої музики за допомогою широкого набору предметів, що використовуються в побуті, таких як щітки та відра.

Цей візит був цікавим прикладом свого роду «перехресного запилення», яке породжують такі контакти. Керівник групи Чжу Цзун-Цин був вражений, що у Шеньсі їх прийшли вітати тисячі місцевих жителів. Їхній барабанний бій втілював всю їхню енергію та динамізм життя. Гра на ударних інструментах здавна була їх способом життя. Лише «добročинні» люди допускалися до участі у цих групах. Церемонії запровадження нових членів тривали кілька днів. Бути учасником групи ударників було для них предметом особливої гордості[168]. Найбільше враження на Чжу Цзун-Цина справило багатство «музичних ресурсів» на материку. Багато традиційних творів збережено там завдяки практиці усної передачі. Це скарби китайського народу, і їх необхідно зафіксувати і зробити відомими світу, поки вони ще не втрачені. У зв'язку з дефіцитом засобів, обладнання та інформації на материку музиканти вирішили допомогти. З цією метою Група ударників Чжу Цзун-Цина створила в Тайбеї Центр традиційної перкусійної музики, а восени 1995 року запросила виступити в Тайбейському національному концертному залі дві групи перкусії з Шеньсі – так жителі Тайваню вперше отримали можливість почути цю своєрідну потужну музику з пустельного нагір'я Шеньсі.

Цяо Цзянь-Чжун (乔建中), директор Інституту музики Китайської академії мистецтв у Пекіні, теж родом із провінції Шеньсі, що має багаті музичні традиції²⁴. Контакти Цяо Цзянь-Чжуна з Тайванем розпочалися у 1988 році і успішно продовжуються до цього дня. Цяо вважає співпрацю між двома сторонами протоки ключовим чинником у вирішенні проблеми збереження традиційної китайської музики. Материк багатий на музичні ресурси, і, на щастя, політичні катаклізми не знищили їх повністю. А Тайвань значно більшою мірою відкритий для нової інформації і має набагато більший доступ до всього, що є в інших країнах. Обидві сторони реально доповнюють одна одну у тому, що стосується сприяння розвитку китайської музики.

Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років тайванський уряд очолив майбутній президент Лі Денхуей з прогресивними поглядами, він став виділяти кошти на відновлення та розвиток тайванської культури. Під його особистим контролем сенатори Чень Юйсю (陳郁秀) разом з чоловіком Лу Сюї (卢修一) заснували Фонд тайванської культури – урядову організацію, основним завданням якої було збирання всіх можливих місцевих писемних джерел культури та мистецтв. Робота Культурного фонду призвела до «Тайванського ренесансу» всіх видів мистецтв. У цей час стали популярні концерти, що проводились у концертних залах, у міських парках та на площах, проходили виставки фотографій, лекції з питань культури. Упродовж терміну свого правління (1996-2000) президент Лі регулярно запрошував музикантів та композиторів виступати у президентському палаці.

²⁴Цяо Цзянь-Чжун згадує, що виріс в атмосфері, наповненій звуками місцевої музичної драми і народних мелодій, які часто співали дорослі. Він був змушений половину з п'яти років навчання в інституті займатися фізичною працею в різних частинах країни, де довелося почути різну народну музику. Коли розпочалася Культурна революція, він був направлений центральним урядом у Шаньдун збирати зразки народної музики. Діяльність інститутів мистецтв під час Культурної революції була припинена. Вона відновилася, коли музиканту було вже 38 років. З того часу він мав можливість зосередитися на роботі щодо систематизації національної музичної спадщини. Один із його помічників був заарештований під час подій на площі Тяньаньмень у 1989 році, але Цяо Цзянь-Чжун ніколи не пов'язував це з наслідками для його роботи в цілому [160].

Напочатку 1990-х років завдяки змінам, що настали на Тайвані, композитор Гуо Чжиюань нарешті отримав заслужене визнання. Фактично, Гуо Чжиюань став одним із перших тайванських артистів, які потрапили до центру уваги Культурного фонду, а інтерес Лі Денхуея до тайванської музики заохочував композитора писати ще більше патріотичних хорових творів, таких як «Слава Тайваню» та «Вперед, мої улюблені тайванці». У 2001 році на Тайвані вперше була опублікована біографія і повний перелік творів ГуоЧжиюаня [173]. Така популяризація творчості композитора привернула увагу музичної громадськості до його персони і висунула на перший план всю важливість його музики для тайванської культури у складні часи правління партії Гоміньдана.

Тайвань приділяє важливе значення видавничій діяльності в галузі музики. Інститут Цяо Цзянь-Чжуна зробив записи творів китайської традиційної та народної музики з материка, загальна тривалість звучання яких становить 7000 годин, але донедавна був позбавлений можливості зробити плоди своїх зусиль відомими світу. Цяо Цзянь-Чжун зробив сміливий крок – він уклав угоду про видання серії компакт-дисків з творами китайської музики, забезпечених пояснювальними текстами, з «Уінд Рекордс» – провідною на тайванському ринку компанією, що спеціалізується на збереженні традицій національної музики, незважаючи на те, що деякі на материкі звинувачували їх у «розпродажі культурної спадщини країни» [182, с. 76]. Минулого року Цяо здійснив поїздку до Тайваню, під час якої виступав з лекціями в місцевих коледжах та університетах, а зараз співпрацює з одним тайванським видавництвом у підготовці до видання всеосяжної енциклопедії з теорії китайської традиційної музики.

Значна частина музики з материка сягає міжнародної сцени лише з допомогою тайванських мереж міжнародного музичного маркетингу. Провідну роль у цій сфері посідає «Вінд Рекордс». Яскравим прикладом активного стилю роботи компанії є успішне видання записів музики Тибету. У 1993-94 роках Мао Цзі-Цзен, голова наукової комісії Асоціації музичної культури національних

меншин Китаю – організації, що діє на материках, здійснив семимісячну експедицію по суворим і малонаселеним плато Тибету – на висоті 4000 метрів над рівнем моря. Його супроводжувала група з Тайваню, члени якої всюди носили з собою дорогу та важку звукозаписну апаратуру²⁵. Група пододала загалом відстань шістнадцять тисяч кілометрів. Результати виявилися справді видатними – серія з шести CD з «живими» записами музики Тибету. У травні 1995 року альбоми були представлені на MIDEM – відомій у світі виставці музичних записів, що проводиться щорічно у Франції, – і привернули до себе загальну увагу. Незабаром після цього компанії звукозапису з Японії, Америки та Європи підписали з «Уінд Рекордс» контракти на реалізацію серії Тибету на ринках відповідних країн. Анітрохи не збентежена пригодами попередньої експедиції, група «Уінд Рекордс» займається зараз підготовкою двох нових проектів співробітництва, що передбачають поїздки по Монголії та Юньнані.

Лінь Гуфан (林谷芳) – соліст гри на китайській лютні *pipa* (琵琶) і директор Дослідницького центру культури і мистецтв при коледжі управління Наньхуа–тайванський музикант, який усвідомлює необхідність термінових заходів щодо збереження традиційної китайської музики. Він вважає, що музика вмирає разом зі своїм виконавцем, якщо її не зафіксувати належним чином, а китайцям завжди бракувало вміння зробити це. Поява у Лінь Гуфана інтересу до *pipa* була свого часу пов'язана з аудіокасетою, що потрапила до нього, яка була піратським чином виготовлена на материках, і він з 1988 року активно розробляє найбагатші музичні ресурси материкового Китаю. В результаті майже десятирічної дослідницької роботи він, нарешті, відібрав 67 творів, які, на його думку, найкраще представляють класичну китайську музику, і видав їх на десять CD в комплекті з книгою. Ця серія названа «Відчутне слухання та споглядання», в ній 23 твори з 67 були записані на материках.

²⁵У членів групи були вкрадені всі гроші, а Мао Цзі-Цзен двічі падав у горах — до того ж друге падіння було настільки серйозним, що він, побоюючись, що не виживе, навіть склав заповіт.

Лінь Гуфан вважає, що деякі записи, зроблені на материку, вимагають обробки. Часом потрібний цілий тиждень роботи лише для того, щоб позбутися якогось нікчемного стороннього звуку — на кшталт клацання запальнички, наприклад. «Ми просили також грати для нас деяких майстрів-солістів на материку. Вони були настільки похилого віку, що їхні руки під час гри тремтіли. Але ми вважали, що маємо записати їхні виступи, поки що не пізно», — згадував музикант [168, с. 70]. Незважаючи на чудові досягнення у сфері музичного паломництва через протоку, цей шлях ще досі не зовсім вільний від перешкод, багато в чому через бюрократичну тяганину. Інь Чжилян, директор Бюро з культурних зв'язків із Гонконгом, Макао та Тайванем при Міністерстві культури КНР, наводить типову скаргу: «Тайванська влада вимагає, щоб ті, хто здійснює поїздки через протоку, прямували через третій пункт. Це пов'язано з додатковими витратами часу та коштів і втомливо, особливо для літніх музикантів. Їхні цінні інструменти можуть бути пошкоджені або навіть втрачені при транзиті» [139].

Але Чжан Лянжень, заступник генерального секретаря тайванського напівофіційного Фонду розвитку зв'язків між двома сторонами Тайванської протоки, вважає подібні неповажні коментарі просто ще однією формою брязкання зброєю — звичного зайняття влади материкового Китаю. Він наголошує, що через ворожу позицію материкового Китаю пряме транспортне сполучення просто неможливо. Крім того, сама материкова влада створила у себе багато установ, що дублюють одна одну, що ще більше ускладнює поїздки через протоку. Також у посадових осіб на материку спостерігається алергічна реакція на тайванські колективи, в назвах яких фігурують такі слова, як «державний», «міжнародний», «центральний» і, звичайно, «Китайська республіка». Чжан визнає, однак, що тайванські урядові установи не мають у своєму розпорядженні людських та фінансових ресурсів, достатніх для задоволення заявок з боку зростаючої кількості організацій, які прагнуть брати участь у розвитку культурних зв'язків через протоку. З урахуванням різноманітних незручностей, створюваних владою по обидва боки протоки,

розгляд кожної заявки на музичне паломництво може тривати від шести місяців до року. Незважаючи на всі ці труднощі, немає ознак будь-якого зниження темпів розвитку зв'язків через протоку в музичній сфері. Фактично відбувається зворотнє, і оптимістичний погляд на майбутнє цих зв'язків, що поділяється обома сторонами, знайшов ясне відображення в недавньому інтерв'ю з Лінь Гуфаном. Це інтерв'ю було опубліковано цього року в лютневому номері «Женьміньюе» (人民音乐出版社) – музичного журналу, що видається в Пекіні і поширюється по всьому материковому Китаю. Лінь Гуфан закликав до відмови як від європоцентристських поглядів, так і від вузьких націоналістичних уявлень — тенденцій, які становлять, на його думку, основну загрозу китайській музичній традиції. Він вважає, що сліпе прямування в руслі чужих систем думки призведе до того, що ми почнемо ставитися до наших власних скарбів як до чогось неповноцінного²⁶ [119, с. 180].

В період возз'єднання острова з материком активізувалася й фортепіанна творчість тайванських композиторів. На сьогоднішній день фортепіанні твори тайванських композиторів Чень Сичжи, Сяо Тайжання, Гуо Чжиюаня, Цзяна Веньє, Сюй Чанхуея, Ма Шуй-Лонга, Чень Шихуей, Су Фаньлін та ін. складають досить великий, своєрідний та цінний у художньому та інструктивно-педагогічному відношенні розділ музичної творчості. У 2000 році композитор Ма Шуй-Лонг знову повертається до створення фортепіанної музики завдяки спонсорському проекту Культурного Фонду Чу в Тайвані. Композитор переїхав

²⁶Лінь Гуфан вважає життєво важливим для китайців усвідомити свої сильні сторони – одночасно з досягненням все більшої відкритості до зовнішнього світу. У магазинах з продажу аудіозаписів у Сан-Франциско та Лос-Анджелесі завжди, напевно, можна знайти дві категорії зарубіжної продукції — записи індійської та японської, але не китайської музики, оскільки вона «стала не дуже відрізнятися від західної» [119]. Лінь переконаний, що співпраця між двома сторонами протоки є важливою формою звернення до цих проблем та дає надію на їх вирішення у майбутньому: «Ми маємо справу з рідкісною ситуацією, коли дві території мають загальну культурну спадщину, але при цьому розвиваються незалежно одна від одної в умовах абсолютно різних політичних систем. Не менш рідкісне явище – це експеримент, що йде нині, настільки грандіозний за масштабами в галузі культури, до якого залучено чверть населення земної кулі. Сьогодні, коли обидві сторони знову увійшли в дотик один з одним, люди мають нагоду побачити співвідношення істини та її антипода в тій пропаганді, яку кожна зі сторін вела в минулому» [там само].

з попереднього місця проживання в місто Гуанду, гарний краєвид якого надихнув його написати «Каприччіо Гуанду» – одночастинний Концерт для фортепіано з оркестром.

Активно проявляють себе тайванські жінки-композитори Су Фаньлін (蘇凡凌, народ. 1955 року) та Чень Шихуей (陳士惠, народ. 1962 року). Обидві – знамениті композитори з міжнародним авторитетом (Yu-jen Chen Tobita, 2004)[118]. Су Фаньлін є лауреатом «Диплома слави», яким вона була нагороджена на Дев'ятому міжнародному конкурсі жінок-композиторів, що проводиться в Мангеймі, в Німеччині. Вона є лауреатом першої премії на Конкурсі композиції, проведеному спілкою композиторів «Компоністен Бунд Австрія» та австрійською консерваторією Консерваторіум дер Штаде Вієн». Су Фаньлін – чотириразова володарка премій, що засновуються Радою з культурних зв'язків Тайваню. Творчість композиторки є дуже плідною і розгорнутою. Серед її творів: опера («Світ та надія» (тайванська опера)); оркестрові роботи («Fenmodengchang» (Дебют), «Ода на тему Баха», «Ба-Гуа» для симфонічного оркестру; «Храмове свято» та «Джун Сяо Ван», «Buddha Ueber Mauer Springen», «Buddha Keine Meinung» (для оркестру китайських національних інструментів); Концерти для фортепіано та симфонічного оркестру, для скрипки та симфонічного оркестру; сольні твори для фортепіано «Водолій»; «Гра Черепахи та Кролика»; «Танець Дракона та Лева»; «Фантазія Дамбо та Міккі Мауса»; «Храмове свято»; «Прелюдія та фуга»; хоровий твір «Меса». Найбільш улюблена сфера композиції музикині – камерна музика. Це твори: «Gudaohifengshouma» (для скрипки і фортепіано); «Оточення» (для п'яти ударних та фортепіано); «Пошук у небесах» (для китайського камерного оркестру); «На прекрасній землі» (для скрипки, віолончелі, кларнету, фортепіано, ударних); «Anziehungskraft» (фортепіанний квартет); «Ге Цзе Шан» (три тріо контрабасів); «Уральська легенда» (для сопрано, кларнету та фортепіано); «Наполегливість та випадок» (для тріо ударних); «Вигнання з раю» (для скрипки, віолончелі, флейти, кларнету, фаготу та ударних); «АмРенд» (для скрипки, віолончелі, та фортепіано); Елементи I (для флейти, контрабасу, арфи

та ударних); «Himmel-Erde-Mensch» (для 15 струнних); Тріо (флейта, французький ріжок та фагот); 3 П'єси (для сопрано, флейти, віолончелі та фортепіано) ; електронна музика («Пісня Землі»; «Himmel» (ударні та електронна музика); «Пентагон» (фортепіано та електронна музика); «Ян-Цинь-Хуей» (сопрано, ерху, віолончель, електронна музика); «Каприччіозо II»).

Чень Шихуей²⁷ є членом багатьох громадських музикантських об'єднань, таких як спілка композиторів, Товариства Гуггенхайма (2000), Массачусетської ради з питань культури, членом Танглвудського музичного центру, почесним членом Інституту Мері Інграхам при коледжі Редкліфф, членом Американської Академії в Римі (1999). Вона є володаркою гранту від Фонду Фромма, лауреаткою премії «За внесок у національне мистецтво». У Сполучених Штатах Америки її твори виконувались Філадельфійським Симфонічним оркестром, Клівлендським оркестром, Клівлендським камерним оркестром, оркестром «Голос змін» у Далласі, та «Небесним ансамблем» у Каліфорнії, її роботи виконувались у концертних програмах за кордоном, включаючи Тайвань, Корею, Японію, Німеччину, звучали на Міжнародній конференції композиторів в Амстердамі, який спонсорується Фондом Гаудеамус. Серед її творів: оркестрові: (Моменти; Давні спогади; Сімфонієтта), сольні твори: Двічі вигнаний (версія кларнета соло); Двічі вигнаний (саксофон соло); Фу I (піпа соло); Маленькі бабки (фортепіанні п'єси для дітей); Скрипкова соната (соло скрипка); Водне чорнило (фортепіано соло), камерне: Шуай (для віолончелі та фортепіано); Концерт для піпи та камерного оркестру; I (для камерного ансамблю); Ту (для камерного ансамблю); Після вигнання (музика для документального фільму режисера Джалі Малоцці); Фу II (для піпи та п'яти західних інструментів); Тітушкин тигр (тайванська музична драма для двох

²⁷Чень Шихуей народилася у Тайбеї, на Тайвані. Закінчила Тайванську академію мистецтв у 1982 році. У школі навчалася у Сюй Чанхуея та Ма Шуй-Лонга. Здобула ступінь магістра з курсу музичної композиції в коледжі штату Північний Іллінойс у 1985 році. Захистила ступінь доктора музики з композиції у університеті Бостона. Чень Шихуей була штатним композитором в ІнститутіТенджелвуд при університеті Бостона з 2001 до 2002 роки. Нині вона є доцентом кафедри композиції у Шефердівській музичній школі при Університеті Райса (Бостон).

оповідачів та камерного ансамблю); Струнний квартет №3; Тут, потім (для камерного ансамблю); Там (сопрано, камерний ансамбль, показ слайдів у співавторстві з поетом Робертом Грїлі та художником Франческо Клементе); 66 разів: Голос сосен та кедрів (для сопрано та камерного ансамблю); Епізоди для камерного оркестру; Пантоміма (сопрано, арфа та ударні).

Важливе місце у музичному житті острова займає також інструментальне, зокрема фортепіанне виконавство. Самобутність тайванського піанізму склалася під впливом найкращих традицій світових фортепіанних шкіл. Розвиток виконавського мистецтва сприяє активізації композиції. За останні десятиліття було створено величезну кількість фортепіанних творів, багато з яких набули широкого визнання публіки.

Висновки до Розділу 1

Найважливіші події у суспільному, політичному та культурному житті Тайваню, що відбувалися починаючи з XVII століття, зокрема, колоніальне панування Іспанії, Португалії, Канади, Англії та прибуття релігійних місій, японська окупація 1895-1945 років, протистояння «китайській модернізації» режиму Гоміньдана проти материкового Китаю у 1949 році та отримані в 1987 році можливості для зв'язків зі всім світом, опосередковано позначилися на загальному розвитку як національної музичної культури, так і фортепіанного мистецтва, зокрема. Серед головних історичних періодів розвитку тайванського музичного мистецтва назвемо:

- початок «культурної колонізації» острова західними місіонерами: XVII – XIX століття (до 1894 року);
- період колоніального панування Японії (з 1895 до 1945 року);
- від протистояння «китайській модернізації» чанкайшистів до формування національної самоідентифікації тайванців (1946–1986 роки);
- період відкритості Тайваню до культурних зв'язків із Китаєм та світом (з 1987 року).

Оскільки острів протягом декількох століть зазнавав впливу як західних, та і східних чужих культур, зазначимо, що більшість з них була принесена в результаті колонізаторських дій. Процес колоніальної політики як такий неможливо розглядати однозначно, оскільки будь-яка колонізація тим чи іншим чином тисне на місцеве населення та її культуру. Тому протягом історії в більшому чи меншому ступені на Тайвані відбувалися протестні дії, колоніальна політика також спричиняла негативні наслідки у творчому житті деяких музикантів. Але, з іншого боку, протягом декількох століть Тайвань «поглинав» і кращі досягнення метрополій, які були більш розвиненими і цивілізованими країнами. З XVII століття острів стали відвідувати іспанські, португальські, голландські та канадські колоністи. У цей час перші контакти західної музики з корінними тайванськими жителями здійснювалися завдяки діяльності західних місіонерів і підпорядковувалися переважно релігійним цілям. Етап колоніального панування Японії мав важливе значення для розвитку фортепіанного мистецтва на острові. Завдяки впливу Японії тайванські музиканти отримали подальшу нагоду долучатися до системи західної класичної музичної освіти. Японський уряд допомагав тайванській молоді здобути музичну освіту. У цей час відбувається становлення композиторської творчості у сфері фортепіанної музики. Перші фортепіанні твори на острові були створені тайванськими композиторами-піаністами Цзяном Веньє, Чень Сичжи та Гуо Чжиюанем.

У 1946-1986 роки на острові Тайвань відбувається зміна колонізаторів. Місцеве населення протистоїть «китайській модернізації» чайканшистів. Її результатом стає «національний рух» в області тайванської культури, що позитивно впливає на подальший розвиток композиторської, виконавської та педагогічної діяльності. Цей період характеризується яскравим сплеском у сфері композиторської творчості Сюй Чанхуея, Сяо Тайжання, Ма Шуй-Лонга, де відбуваються якісні зміни, що виявляються у появі нових музичних форм та засобів виразності, підвищенні інтересу до тайванського музичного фольклору, взаємодії використання національних та західних композиційних прийомів.

Після 1987 року активні музичні контакти Тайваню з різними країнами, в тому числі, з Китаєм, сприяють подальшому розвитку як тайванської культури загалом, так і фортепіанного мистецтва острова зокрема. Фортепіанна творчість тайванських композиторів Чень Шихуей, Су Фаньлін та ін. набуває широкої популярності. В останні роки неймовірно активізувалась виконавська діяльність тайванських піаністів, що стало найважливішою частиною світової музичної культури.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ТАЙВАНЮ

Народження на Тайвані фортепіанного мистецтва в його композиторському вимірі виявлялося результатом дії чотирьох факторів: загальної потреби музичної культури у її подальшому будівництві як складової системи; розширення кола естетичних вражень від Західної класичної та сучасної і національної, ширше – східної музики; виховання на основі такої «послідовності» інтонаційного і тембрового слуху; формування через виникаючі осередки музичної освіти виконавського (піаністичного) і власне композиторського професіоналізму та культури мислення.

Вже перед представниками першого покоління композиторів Тайваню постали два фундаментальні питання, пов'язаних, відповідно з пошуками тих канонів, через які міг би здійснитися контакт двох музичних пластів – фольклорного і академічного, а також, адаптацією притаманної східній культурі нон-темперації до темперованого строю фортепіано. Обидва питання вирішувалися на цьому етапі становлення національної композиторської думки шляхом прищеплення до фольклорної, перш за все, ладової основи деяких прийомів звуковисотної системи, яка на той час переживала період поступового оновлення поряд із збереженням класичної тональності.

Такий підхід до збагачення національного ґрунтового базису запозичених з іншої музичної мови явищ гарантував інтонаційну специфічність композиторських творів, їх етнічну своєрідність і визначеність. Водночас, він дозволив привносити в чисту діатоніку фольклорних джерел деякі деталі, в тому числі – хроматичні тони, що нібито компенсували темперованість фортепіано і надавали музиці національну знаковість. Подібна композиторська стратегія притаманна першим творам музичних артефактів на Тайвані, до яких відносяться Цзян Веньє, Чень Сичжи, Гуо Чжиюань. Їх сукупна діяльність складала перший період становлення тайванської композиторської традиції в галузі академічного музичного мистецтва, що охоплює 1930-1940 роки. Додамо,

що всі названі автори були піаністами, отже добре володіли фортепіано і відчували його виразність та технічні особливості.

Накопичення досвіду у сфері створення музичного продукту, поглиблення у стан сучасної Західної композиторської практики, узагальнення результатів розвитку європейської музики першої половини ХХ століття привели до модернізації стану фортепіанного мистецтва Тайваню, що виявилось, по-перше, в оволодінні усіма новаціями цього періоду розвитку музики, по-друге, її розуміння не тільки як експресивного засобу висловлювання і складно організованої звукової конструкції. Це стимулювало композиторську винахідливість, акцентування професійного інтересу на вирішення питань структурної підпорядкованості музичного твору. Водночас, як свідчать розглядувані в дисертації опуси, сучасний авангард залишився поза увагою їх авторів. Названі властивості композиторської практики Тайваню в 1950-70 років дозволяють визначити як другий період становлення творчості його представників Чень Мао-Шуєня, Сяо Тайжання, Ма Шуй-Лонга.

Третій, останній з розглядуваних в дисертації період охоплює 1990-2010 роки. Його характерна прикмета полягає у виникненні нової фольклорної хвилі, яка дозволяє охопити дистанцію, яку пройшли композитори школи Тайваню від первинної ідеї Західного в національному до концепції національного в сучасному. Це новий виток пошуків національної самобутності у композиторській творчості, який розглядається в роботі на прикладі творчості Су Фаньлін і Чень Шихуей.

2.1. Вирішення питання «Схід–Захід» в творчості першого покоління тайванських композиторів

2.1.1. Засвоєння досвіду західноєвропейського, японського та національного в фортепіанній творчості Цзяна Веньє

Як вже зазначалося, **Цзян Веньє** (江文也, Chiang Wen-Yeh, 1910 – 1983) був одним із перших композиторів Тайваню, який створив значні фортепіанні твори. На жаль, нині ноти багатьох з них або безповоротно втрачені, або є

важкодоступними. Багато фортепіанної музики Цзяна Веньє не закінчено, а деякі п'єси не опубліковані та існують тільки в рукописі. Незважаючи на те, що він отримав міжнародне визнання ще в 1930-х роках, завоювавши кілька призів у Японії та Європі, його приналежність до тайванської культури продовжує викликати дискусії. Це обумовлено біографічними подіями в житті музиканта, яке було пов'язано як з Тайванем, так і з материковим Китаєм²⁸. Доля Цзяна Веньє була доволі складною, японці не вважають його повноцінним громадянином Японії, а китайці почувають в ньому японця, оскільки він навчався і працював в Японії під час Другої світової війни. І хоча композитор – уродженець Тайваню, тайванці його майже не знали і не згадували в тайванському музичному світі, так як більшу частину свого життя він прожив у Китаї.

Вплив творчості Цзяна Веньє та його внесок в сучасну музичну історію обох країн неможливо заперечити, оскільки він був першим з тайванців, який написав Симфонію (1940), Фортепіанний концерт (1937), Симфонічну поему (1953), балетну музику (1940) і т.п. Значним є внесок композитора в фортепіанну музику – понад п'ятидесяти творів, частину з яких він написав в 1930-40-і роки. Серед фортепіанних творів композитора, присвячених або створених на Тайвані, назвемо: «Тайванський танець» (1934), цикли «П'ять малюнків» (1935), «Три танці» (1936), «Шістнадцять багателей» (1936), Концерт для двох фортепіано (1937), Сонатина (1938), та ін. Значною перешкодою для дослідників композиторського спадку митця виявилась неможливість повністю відновити каталог його творів, точно визначити роки їх створення, і тим більше систематизувати їх, чому завадили і політичні обставини того часу, і трагічна доля Цзяна Веньє. Уцілілі фортепіанні твори композитора було зібрано після його реабілітації через двадцять років.

²⁸ Наприклад, доктор Гуо Цзун-Кай (郭宗愷), видатний тайванський піаніст і педагог, широко визнаний експерт із творчості Цзяна Веньє у своїй докторській дисертації, захищеній в США у 1987 році, вважає композитора Цзяна Веньє «одним із найуспішніших композиторів у Китаї, але не на Тайвані» [75, с. 4].

Творчість Цзяна Веньє охоплює широке розмаїття жанрів, включаючи оркестрову музику, оперу, камерно-інструментальні, вокальні та сольні фортепіанні твори. Цзян Веньє рано заявив про себе як про серйозного композитора, що присвятив у молодості свою творчу енергію оркестровій музиці. До двадцяти восьми років він уже встиг написати десять оркестрових творів. Однак протягом наступних двадцяти років композиційної кар'єри Цзян Веньє став тяжіти до менших форм, переважно до невеликих вокальних творів та фортепіанних п'єс. Так само, як і в оркестровій музиці, у фортепіанних творах Цзяна Веньє відчувається вплив композиційних прийомів провідних композиторів ХХ століття, таких як К.Дебюссі, Б.Барток та І.Стравінський.

Як відомо, дитинство та юність музиканта пройшли під значним впливом японської культури; він народився на Тайвані під час японського колоніального періоду, навчався в японських школах у Китаї. Цзян Веньє вільно володів японською мовою, тому не дивно, що щільний зв'язок з японською культурою наклав відбиток на багатьох його ранніх творах. Так, їх висотна організація є типовою для традиційної музики Японії і включає лад *міакобуші*, що нагадує західний мінор, але без четвертої та сьомої ступенів звукоряду. Інтервальна побудова цього ладу може бути представлена білими клавішами фортепіано як *a-h-c-e-f*, що надає музиці відчутного меланхолійного характеру.

Віддаючи у своїй фортепіанній творчості данину національним музичним традиціям, Цзян Веньє водночас спирається і на сучасні композиційні системи європейського музичного мистецтва. Його перший фортепіанний твір, фортепіанна версія «Тайванського танцю» (台灣舞曲, *Formosan* (1934), була написана під час навчання автора в Японії. У цьому творі ще неможливо простежити явного впливу сучасної західної музики; проте вже тут є деякі ледь помітні сліди європейської романтичної традиції та вплив імпресіонізму. Незважаючи на назву твору як тайванського танцю, автор використовує музичну структуру, прийняту в японській музичній традиції: одну з чотирьох характерних японських поспівок – тетрахорд *miyako* (*c-des-f*). Його застосування у фактурі надає музиці типово східний, «орієнтальний» колорит.

На еволюцію творчого почерку композитора глибоко вплинуло навчання у російського композитора О. Черепніна. Саме починаючи з цього періоду багато творів Цзяна Веньє демонструє результати цієї творчої взаємодії. Відомо, що О. Черепнін свого часу порадив Цзяну Веньє не задовольнятися простим копіюванням західних композиторів; замість цього він запропонував йому звернути увагу на музику свого рідного краю[75]. З того часу в музиці тайванського композитора пентатоновий лад набув більш вираженого колориту.

На відміну від японського ладу *міакобуші*, пентатоніка більше нагадує західний мажор, але знову ж таки, без четвертих та сьомих ступенів гами. Послідовність тонів, яку можна уявити як *c-d-e-g-a*, викликає почуття впевненості та спокою, на протигагу тривожно-сумним настроям, яке несе лад *міакобуші*. Цзян Веньє відчув, що західна функціональна гармонія у своєму «чистому» вигляді більше не задовольняє його естетичні цілі; замість тризвуків композитор став використовувати акорди з інтервалами, які він найчастіше знаходив у народній музиці: секунди, кварта та квінти²⁹.

У 1935 році композитор створює цикл «П'ять малюнків» (5首素描, 1935). Кожна із п'єс втілює різноманітні художні завдання. Насамперед це стосується розширення сфери музично-виразних засобів, пошуків гнучких форм втілення різних емоційних станів. Тенденції до корінного оновлення засобів музичної виразності виявились у загостреності та динамізації мови, тяжінні до ударно-шумових ефектів і в той же час до вишуканого інтелектуалізму, витонченості колориту. Група п'єс моторного характеру відтворює калейдоскоп танцювальних образів. Метроритмічні особливості тайванської народної

²⁹ Відомо, що Цзян Веньє дуже любив гуляти вулицями міст і селищ, його надихали пейзажі рідної природи. Можливо, любов музиканта до природньої простоти пояснює його тяжіння до ясності та лаконічності у музиці. Не можна сказати, що композитор запозичує свої музичні ідеї в народній музиці, оскільки в своїй музиці він використовує оригінальні теми, більшість із яких нав'язана красою рідної країни того часу. Бажаючи розвивати себе як багатогранну особистість і постійно перебуваючи в пошуку нового натхнення, Цзян Веньє поринав у живопис, скульптуру, літературу, філософію, науку. Він вивчав іноземні мови, писав прозу і поезію, вивчав медицину. Всі ці інтереси, не пов'язані з музикою, вплинули на його композиторську спадщину. Можна сміливо сказати, що підхід Цзяна до написання музики був, насамперед, артистичним, і лише другий – технічним і теоретичним.

музики, властива їй чітка дводольність, квадратність побудов швидких пісень-танців відображаються в Першому малюнку *Allegro moderato, a molto capriccio*. Фінальна п'єса після вступу *Moderato* чотирьох тактів з величними акордами захоплює слухача у кругообіг народного танцю в розділі *Allegro molto Vivace*. П'єса починається запальним вступом *Moderato*, що створює звуковий образ ритмічного вступу ударних інструментів, які часто супроводжують веселі народні пісні.

Виразність метроритму в *Allegro molto Vivace* йде від своєрідного відтворення ритму гри на народних інструментах та від виразності метроритму, що утворюються як під впливом інтонаційної специфіки національної тайванської мови, так і через утворення народних ритмоформул. Величезна роль у п'єсі належить імітації гри на ударних інструментах – гонгу та барабану, які супроводжують танок. Ці інструменти завжди мали величезне значення для танцювальної музики та різних ритуалів.

Найбільш яскраво ліричні риси виразилися у четвертому Малюнку *Allegretto*, де автор зіставляє різні емоційні стани та настрої. Чергування епізодів мрійливо-поглиблених акордів і споглядально-спокійних паралельних октав з рвучко-схвильованим і вибагливим *Allegretto* підкреслює нестійкість і мінливість музичного образу. Неоціненну допомогу в осягненні ідей творення надають виконавські ремарки, які закликають розкрити невичерпні темброві багатства, що дозволяють знайти необхідний колорит у специфічних гармоніях, мелодії, ритмі, передати у виконанні звукоутворювальну сторону музики.

«Три танці» op.7³⁰(三舞曲) є цікавим прикладом, в якому композитор значно збагатив свою музику новими прийомами. Тональний план циклу представляє тричастинну форму А-В-А, де перша та третя п'єси мають тональний центр *d*, середня п'єса – тональний центр *ges*. Композитор спирається на пентатонний лад, ускладнюючи його хроматичними звуками.

³⁰Даний цикл, що був написаний невдовзі після першої зустрічі з російським композитором, неодноразово ставав предметом суперечок серед авторів різних редакцій збірок, які досі сперечаються, чи є датою завершення роботи 1935 чи 1936 рік.

Перший *Allegro ritmico* і другий *Allegro scherzando* танці побудовані на загостреній ритмоформулі та розкривають одну з музичних особливостей композиторського стилю Цзяна Веньє, що особливо проявилися у його ранніх творах. Протягом усього Першого танцю *Allegro ritmico* композитор використовує весь діапазон клавіатури, демонструючи кожен регістр через різноманіття тембрів. Так, наприклад, у середині п'єси композитор використовує чотириголосну гармонію, яка охоплює всі регістри клавіатури – від найнижчих до найвищих нот. Така звучність не є чимось незвичайним для Цзяна Веньє і в п'єсі часто лунають множинні акордові побудови, що засновані на квартах та квінтах.

Перший танець ґрунтується на пентатонному ладі, побудованому на формулі *c-c-d-e-g-a*; проте Цзян часто відхиляється від неї і проводить слухача через так звані «випадкові» елементи. Наприклад, у п'ятому такті, наприкінці першого проведення теми, Цзян вносить раптовий дисонанс, використавши *es* і *fis*. Щоб досягти втіхи виконання, Цзян Веньє написав Перший танець у розмірі $3/2$, проте, багато тактів у ньому мають і менші угруповання нот. Фактично, кілька тактів мають «зшиті» тактові риси, що поєднують три нотні групи по чотири ноти. У цих тактах права рука грає мелодію, структура фрази якої складається з дев'яти одиниць (3+4+2), ліва рука одночасно повторює фразу із трьох подібних пар восьмих тривалостей (3+3+3). У результаті, користуючись лише двома голосами, Цзян Веньє створює надзвичайно складний поліметричний ефект.

У другому танці– *Allegro scherzando*– Цзян Веньє демонструє талант майстра варіаційних змін. У кожній появі теми та кожному новому її прояві композитор змінює тональність, метр, артикуляцію, фактуру, акценти або фактуру акомпанементу. На відміну від пентатонної мелодії з тональним центром з Першого танцю, Цзян, мабуть, запозичивши ідею у Б. Бартока, здійснює модуляцію на тритон вгору, потрапляючи таким чином у тональний центр *ges*. Тут пентатонний лад заснований на послідовності *ges-as-b-des-es*.

У перших чотирьох тактах другого танцю композитор дає стійку ритмічну основу остинато, встановлюючи метр $3/4$. Використання остинато життєво важливе для другого танцю, оскільки Цзян користується ним як засобом зростання напруги. Основна тема другого танцю починається з розміру $3/4$, потім переміщається до нерегулярного метра $1/4$, далі подвійного метра $2/4$, і, зрештою, назад, до знайомого метра $3/4$. Таке чергування метричних структур створює метричну нестійкість, але, з іншого боку, дозволяє досягти певної мелодичної гнучкості. Проте, слід зазначити, що Цзян Веньє протягом усієї п'єси змінює метр мелодії, але зберігає структуру теми. Треба відзначити поступове фактурне накопичення, аж до самої кульмінації, де багатоскладова музична тканина значно поліфонізується додатковими голосами, створюючи ефект оркестрового тутті.

Третій танець – *Allegro moderato* – ближче за манерою письма до творів О. Черепніна, зокрема, його «П'яти (китайських) концертних етюдів» ор.52, які написані приблизно в той же період (1934-36), що і «Три танці»³¹. Композитор знову вдається до тритонових модуляцій, як у другому танці, при цьому повертаючись до пентатонного ладу з тональною опорою на *d*, як у першому танці. Напочатку третього танцю Цзян Веньє повністю змінює традиційні ролі рук, поміщаючи інтенсивний арпеджований аккомпанемент у праву руку, а лівою рукою пропонує грати мелодію. Третій танець також використовує багато східного фольклороподібного матеріалу, більш ніж у двох попередніх танцях, при цьому композитор намагається передати на фортепіано звучання традиційних китайських інструментів. Наприклад, із зазначенням *Fiero a capriccio* Цзян наслідує звукові прийоми інструмента *nina* в найвищому регістрі в партії правої руки, в той час як ліва рука в дуже низькому регістрі наслідує китайському гонгу.

³¹У всіх трьох танцях Цзян Веньє застосував пентатонні лади – цілком можливо, що композитор зазнавав деяких труднощів при побудові розвитку мелодії. У першому танці є також (тільки у кількох тактах) використання хроматичної гармонізації, що нагадує першу прокоф'євську «Швидкоплинність».

Цикл «Шістнадцять багателей» (16首断章小品) стають важливою віхою у творчості композитора, репрезентуючи тайванський та японський «інтонаційні словники» через втілення в фактурі прийомів гри на національних інструментах, впровадження ключових філософсько-світоглядних ідей. Застосування тритонових модуляцій у характеристиці гармонії у циклі безпосередньо свідчить про вплив Б. Бартока. Разом з тим, у музичній тканині циклу відчуваються вплив музичного досвіду імпресіоністів, вплив експериментів австро-німецької композиторської школи, зв'язки з неофольклоризмом, який є одним з напрямів європейської музики у першій половині ХХ століття.

Завершує «тайванський» період творчості композитора його *Сонатина op.31*, (小奏鸣曲 *op.31*), що є, мабуть, найпредставнішою роботою Цзяна Веньє, де знайшли відбиток множинні впливи на композитора в його ранній творчості. На відміну від інших прикладів жанру сонатини, маленька форма якої потребує лише двох – трьох частин, Сонатина Цзяна Веньє має чотири частини. Протягом усього твору композитор постійно демонструє ідеї, що свідчать про різні впливи починаючи від пізньої західної романтичної музики, ранніх західних модерністських творів до традиційної китайської народної музики.

Перша частина Сонатини – *Introduction-Allegro*– написана «у вигляді довгої прелюдії у вільній формі, але з витримуванням правил побудови сонатної форми без розробки» [75, с. 54]. Три теми, представлені в експозиції, повертаються в репризі і матеріалі вступу, і далі послідовно використовуються, щоб стати частиною коди. Друга частина – *Andante*– є однією з найскромніших у тематичному плані п'єс, оскільки вся частина триває лише двадцять сім тактів. Третя частина – *Allegretto Scherzo* – є традиційним енергійним скерцо у розмірі $\frac{3}{4}$, а четверта частина – *Allegro Vivo*– швидкий, рвучкий танок, який вносить у весь твір почуття задовільної закінченості.

Метафорично можна порівняти структуру Сонатини Цзяна Веньє із «симфонією в мініатюрі», але при цьому композитор створює віддалену,

потоїбічну атмосферу, пройняту традиційними національними музичними елементами. Наприклад, перша тема першої частини – мотив із трьох нот в пентатонному ладі. Тематична структура також побудована з трьох одиниць – дві короткі фрази, що супроводжуються однією довгою фразою. Однак якщо подивитися на всю тематичну структуру, то вона відповідає звичайній західній структурі (4+4).

Крім того, очевидно, що починаючи вже з перших тактів першої частини постійно збільшується захоплення Цзяна традиційними тайванськими інструментами. Тут, у запровадження форми, безперервним повторенням звуків *d-g-e* Цзян імітує артикуляцію *nini*. Пізніше, у другій частині Сонатини, Цзян наслідує щипкові прийоми по струнах тайванської *цитри янцинь* (楊琴, *yang-qin*), показуючи стрілками напрямок руху арпеджованих акордів. Майстерне чергування цих прийомів дозволяє досягти незвичайного звучання, що нагадує *glissando*, яке виконується на народному музичному інструменті *yang-qin*. Фактура при цьому залишається достатньо стрункою і прозорою.

Відповідно до раннього стилю Цзяна Веньє, Сонатина не уникнула впливу західних композиторів-модерністів. У першій з багатьох сміливих модуляцій Цзян обирає пентатонний лад з тональною опорою на тон *c* з початку першої частини і несподівано різко переходить на висхідну малу секунду в пентатонний лад *des*, що дисонує, без використання опорного акорду. Крім того, перша частина рясніє спонтанними змінами метра, від 4/4 до 5/4, від 6/4 до 2/2, і навіть до метра 1/2. Друга частина використовує надзвичайно тонку геміолу, яка вносить риси роздумів у задумливу повільну музику. Хоча частина написана у розмірі 4/4, права рука грає групи з малюнком (3+2+2+3+2), формуючи фразу із трьох нот проти малюнка акомпаненменту із чотирма нотами у лівій руці.

Згадуючи враження від фортепіанних творів Цзяна Веньє, слід визнати, що найбільш вражаючими були його ранні твори, що оспівують його рідний острів Тайвань. Колись, вчений Su Xia сказав: «Він [ЦзянВеньє] використав своє гаряче серце для опису емоцій, які опановують людину при спогаді про

вітчизну; а його музика перейнята глибоким коханням і сильною виразністю» [89].

2.1.2. Осягнення жанрів мініатюри, рапсодії та фантазії у фортепіанних творах Чень Сичжи

Фортепіанні твори композитора та піаніста **Чень Сичжи** (陈泗治, ChenSizhi) (1911 – 1992), як і його викладацька діяльність, займають важливе місце у музичній історії Тайваню. Оскільки музикант успішно поєднував композицію, виконавство та педагогіку, він чудово знав усі особливості інструменту. Тому не дивно, що фортепіанні твори становлять основу його композиторської спадщини: «Даньшуйська фантазія» (1938), «Тайванські ескізи» (1939), «Папа і я» (1945), «Спогади» (1947), «Ноктюрн» (1953), Етюд Des-dur (1958), «Танок дракона» (1958), Рапсодія «Глибока долина» (1978), Десять прелюдій (1980).

Ранні фортепіанні твори Чень Сичжи, зокрема його «Даньшуйська фантазія» (幻想曲——淡水), успадковують салонний стиль XIX століття. Цей невеликий музичний твір потребує блискучого віртуозного володіння інструментом. Деяку темброву оригінальність звучанню надають короткі перекреслені форшлагги *acciaccatura* у головній темі та партії арпеджованого супроводу. «Тайванські ескізи» (台湾素描) є альбомом замальовок про події з життя композитора. Фактура п'єс адаптована для молодих піаністів, які тільки освоюють інструмент. Тому вони не складні технічно, проте мають дуже специфічну ритмічну структуру. Через простоту структури вони іноді нагадують деякі п'єси з «Альбому для юнацтва» Р. Шумана чи деякі п'єси з другого тому «Мікрокосмосу» Б. Бартока.

Слід зазначити, що у більшості фортепіанних творів композитора практично відсутній пентатонний лад. Лише зрідка ми бачимо пентатоніку там, де її застосування виправдане змістом твору – це «Танець дракона» (龙舞) та початковий розділ рапсодії народів амі «Глибока долина» (幽谷—阿美狂想曲). Всі

ці фортепіанні твори дуже короткі і написані у вільній манері. Тематика творів, як правило, нав'язана реальними подіями, а розповідь завжди динамічно розвивається.

«Спогади» (回忆) – фортепіанна мініатюра, написана у тричастинній формі, зі специфічними ритмічними малюнками та пов'язана із західними романтичними традиціями. Теж сааме можна сказати і про першу частину Етюда *Des-dur*, який має очевидну подібність з відомим листівським Концертним етюдом *Un sospiro*. Однак, Чень Сичжи використовує більш сучасний підхід до гармонізації та побудови сполучних мелодій у центральній частині твору, зокрема, використовує хроматичні рішення, малі секунди та незвичайну коду.

«Танець дракона», як уже згадувалося, є, ймовірно, єдиним прикладом у творах Ченя Сичжи, де використовується «вестернізація» тайванської музики. Це коротка п'єса із різними пентатонними фігураціями, підпорядкованими єдиному ритмічному малюнку. За словами Лю Цзінчжи «Танець дракона» є яскравим прикладом музики *нової музики* (*xinyinyue*) [131].

Хоча в рапсодії «Глибока долина» композитор також використовує пентатонний лад, середня частина твору складніша, ніж щойно розглянутий «Танець дракона». У рапсодії автор продовжив пошуки нової звучності, однак, на думку Лукі Пізано, «це більше пошук, оскільки автор не завжди може завершити деякі цікаві музичні ідеї, і здається, що п'єса раптово змінює свій настрій від імпресіоністського до псевдоромантичного» [89].

Останній фортепіанний твір Чень Сичжи – Десять прелюдій (前奏曲十首) став своєрідною музичною антологією досліджень композитора в галузі звуко-тембрових пошуків оновлення фортепіанного звучання. В циклі відчувається вплив на композитора європейських музичних традицій Ф. Шопена, О. Скрябіна та К. Дебюссі. Проте за структурою п'єси Чень Сичжи відрізняються від відомих збірок фортепіанних прелюдій, створених західними композиторами, оскільки всі вони (крім №9) написані в одній тональності – *es-moll*, а в

прелюдіях № 3 та № 5 автор комбінує різні тональності (у скрипковому та басовому ключі).

2.1.3. Синтез західних та східних музичних традицій у фортепіанній музиці

Гуо Чжюаня

Серед тайванських композиторів, Гуо Чжюань (1921-2013) безумовно, є також одним із піонерів розвитку з тайванської музики, оскільки його становлення відбувалося у період японського колоніального правління. Композитор не писав музику під час свого перебування в Японії, на відміну від інших тайванських музикантів старшого покоління, а звернувся до неї тільки в 1946 році, вже повернувшись на Тайвань. Серед сольних фортепіанних творів ГуоЧжюаня назвемо: Фортепіанна сюїта (1954), «Фантазія на теми стародавніх тайванських балад» (1956), Сонату C-dur (1963), Шість фортепіанних п'єс (1964), Фугу з варіаціями на тему стародавньої тайванської мелодії Гецзай (1973), Сім тайванських мелодій (1974), «Дитячі фортепіанні п'єси» (1973-1974). Композитор також написав декілька творів для фортепіано та інших інструментів, серед яких Концертіно для фортепіано та струнного оркестру (1972), Сонатина для кларнету та фортепіано (1974) та кілька романсів для голосу з фортепіано.

Фортепіанна сюїта включає чотири частини: «Прелюдія» (前奏曲), «Сільський танок» (村舞), «Експромт» та «Східний танок» (東方舞). Для «Прелюдії» характерна басова лінія, що плавно змінюється, супроводжує просту мелодію в правій руці. «Сільський танок» ґрунтується на мелодії *наньгуань*. «Експромт» – швидка частина, яка майже повністю виконується на чорних клавішах, що надає їй характерний колорит. «Східний танок» відзначений колористичним трактуванням фортепіано. У всіх цих п'єсах композитор використовує пентатонний лад, але він, на відміну інших, гармонійно використаний у складнішому контексті. Ці п'єси показують високий рівень проникнення західної музики в індивідуальний стиль композитора.

«Фантазія на теми стародавніх тайванських балад» (臺灣古樂幻想曲), незважаючи на назву, написана у формі варіацій на тему пентатонного складу, що базується на бейгуанській мелодії *шуйдайю*. У другій варіації, мелодія, що виконується секстолями в правій руці, наслідує звук стародавніх інструментів, таких як *гуцінь* (古琴) або *піна* (琵琶). Деякі важкі фрагменти в середині твору і особливо в останній варіації, зі швидкими октавними пасажами, роблять фантазію найбільш технічно складною серед усіх фортепіанних творів композитора.

Цикл із шести тайванських мелодій – «Враження», «Елегія», «Пародія», «Колискова», «Сільський танець», «Токата» (六首钢琴小曲:心像、悲歌、讥讽的、摇篮曲、乡村舞曲、触技曲) – є найбільш близьким до західних імпресіоністських традицій. Хоча автор іноді використовує деякі натяки на пентатонний лад, але в основному всі ці п'єси пройняті відчуттям колориту, широким використанням хроматизмів, європейськими гармоніями. З усіх п'єс варто виділити «Колискову», написану в тональності *c moll*, де в середньому розділі відбуваються модуляції, що постійно змінюються, від *E dur* через натуральний *e moll* до *es moll*, в типово гершвінівській манері. Завершує сюїту «Токата», що дуже явно демонструє вплив «Токати» М. Равеля з *Le Tombeau de Couperin*.

Фортепіанна соната *C-dur* (C大调钢琴奏鸣曲) складається із чотирьох частин: *Allegro*, *Adagio*, *Menuetto*, *Allegro*. Твір збудований за канонами форми західноєвропейської сонати і є, мабуть, найскладнішим із усіх фортепіанних робіт Гуо Чжиюаня. Почасти соната Гуо Чжиюаня нагадує першу фортепіанну сонату П. Хіндемита, але іноді в ній зустрічаються сміливі дисонанси та послідовності, а також непередбачуваний розвиток матеріалу. Східний колорит усієї роботи надає безперервна зміна гармоній та дисонансів, мелодії іноді будуються на послідовностях напівтонових інтервалів, іноді нагадуючи модуляції пентатонових ладів.

«Фуга з варіаціями на тему стародавньої тайванської мелодії» (臺灣古樂變奏曲與賦格) дуже схожа за стилем письма на розглянуту вище «Фантазію» і фактично не додає нічого нового до музичного словника композитора. По суті пентатонна тема варіацій запозичена з мелодії *бейгуань* (北管), а тема чотириголосної фуґи взята з *наньгуань* (南管).

Останні три збірки народних мелодій, зібрані у 1970-х роках, є обробками тайванських та китайських народних пісень. Один із них названий автором «Дитячі фортепіанні п'єси» (兒童鋼琴獨奏曲), тому структурно вони дуже прості, але, загалом, композитор тяжіє до ретельного опрацювання оригінальної мелодії, не використовуючи її в оригінальному вигляді.

Незважаючи на те, що фортепіанні твори Гуо Чжиюаня не дозволяють повною мірою розкрити можливості цього інструменту, оскільки, як відомо, його улюбленим інструментом з юності залишилася скрипка [89], він достатньо володіє ним, щоб невимушено писати для фортепіано. Адже вміння грати на фортепіано має велике значення для композитора, пригадаймо, що майже всі найбільші західні композитори минулого були піаністами. Творчість Гуо Чжиюаня справила сильний вплив на розвиток національної тайванської фортепіанної музики. Цьому сприяв патріотичний імпульс, прихований у його творах, інтерес до тайванської народної музики і, перш за все, потреба створення музики для того, щоб дати своїй країні міжнародне визнання у сфері мистецтва.

Еволюція фортепіанної творчості композитора тісно пов'язана з синтезом національного та європейського музичного досвіду. Разом з тим, принципи композиції, що викристалізувалися в західному музичному континуумі, найчастіше використовуються композитором саме для втілення національного начала. Серед названих творів складно виділити найважливіші, але, мабуть, фортепіанна Соната C-dur (C大调钢琴奏鸣曲) для тайванської музичної культури, певною мірою, унікальна. Соната була закінчена в 1963 році і є першою опублікованою на Тайвані великомасштабною фортепіанною роботою. На прем'єрі, яка відбулася в 1965 році, її виконав відомий тайванський піаніст Сюй

Сунжень (徐頌仁), а перший студійний запис був здійснений в 1968 японським піаністом Азуша Фуджита (Azusa Fujita) в студії «Four Seas Records».

Після Другої світової війни економіка Тайваню розвивалася повільно, країна вважалася дуже відсталою, і на Заході тайванську музику всерйоз майже не сприймали, що було несправедливо, адже такі твори, як фортепіанна соната *C-dur* Гуо Чжиюаня – яскравий приклад фортепіанної творчості, в якому виявився синтез східних та західних музичних традицій. Соната має традиційну для західної музики чотиричастинну структуру. Перша частина *Allegro* написана у формі сонатного *allegro*, в ній використовується протиставлення тем в експозиції, мотивована розробка в середньому розділі та чітко побудована реприза. Попри західну композиційну форму, композитор висуває на перший план унікальний характер тайванської народної музики. У першій частині і головна, і побічна теми наслідують стиль мелодії з сімома словами та тайванської опери³².

Навпаки, друга частина – співуче *Adagio*, незважаючи на його тричастинну форму, набуває характеру романтичної фантазії XIX століття. Лірична мелодія ясно відбиває риси тайванських народних пісень зі своїми задумливим сумним колоритом і низхідними четвертитоновими глісандо наприкінці фраз. Останні дві ноти другої частини звертають на себе особливу увагу: вставка *es* між *e* і *d* викликає ковзний ефект у музиці, яка відображає інтонацію мови в тайванському діалекті.

Третя частина – *Menuetto* – менует з тріо. Іноді Гуо Чжиюаню подобається розширювати фактуру; ритмічний малюнок у третій частині–менуеті, схожому на скерцо, затіняє першу частку в деяких тактах, що дуже схоже на прийоми європейських композиторів-романтиків. Фінал– *Vivace*– семичасткове рондо. У

³²Основу інтонаційного розвитку музики складають зразки тайванського пісенного фольклору, де кожна мелодична фраза заснована на сьомі ієрогліфах. Друга складова «інтонаційного словника» Гуо Чжиюаня цілком перебуває під впливом тайванської опери – унікального культурного феномену, породженого сільськогосподарським укладом життя острова, що колись була найдоступнішою музичною розвагою місцевого населення. Твори в цьому жанрі часто виконувались під відкритим небом, вірші та пісні звучали під найрізноманітніші ритми, що виконуються різними ударними інструментами.

фіналі західноєвропейський жанр токкати ґрунтується на пентатоніці. Композитор експериментує у тональній сфері: використовує елементи пентатонного ладу, розширює систему тонального мислення, збагачуючи фактуру різноманітними співзвуччями.

Найбільш характерною ознакою тайванської опери є мелодія з сімома словами-ієрогліфами (七字調), як і в пісенному фольклорі. Подібність до народних тайванських пісень забезпечується мелодією, в якій ліричні фрази утворюються об'єднанням слів у групи, по сім слів кожна. Безперечно, кожна мелодія відповідає семи китайським ієрогліфам у фразі, а фрагменти з чотирьох фраз поєднуються у більший фрагмент, кожен з яких розділений оркестровою інтерлюдією. При цьому загалом музика більш вигадлива, ніж сама мелодія – часті зміни в малюнку маскують просту та статичну природу пісні, а короткі швидкі мелізми надають їй внутрішню динаміку. Через складні напружені рими співаку, щоб не розвалити цілісність форми, часто доводиться робити невеликий акцент на останньому слові вірша. У багатьох мелодіях Гуо Чжиюаня структурний поділ на логічні одиниці відбувається за рахунок прийому використання семи слів – ієрогліфів. У першій темі першої частини сонати у фразі використовуються сім таких елементів, а загальна кількість фраз дорівнює чотирьом. Необхідну стрункість рими дає акцент наприкінці першої та третьої фраз. Той самий принцип також використовується в другій темі першої частини (т.29-38), де дві фрази по сім слів (т. 29-32 і Тт. 35-38) розділені пасажами–інтерлюдіями.

У фортепіанній сонаті Гуо Чжиюаня помітно вплив стилю тайванської вокальної музики. Тайванські мелодичні лінії майже завжди починаються на сильній долі такту, на противагу прийнятому в західній музиці затакту. При співі тайванські вокалісти зазвичай закінчують фрази ковзними нотами і невеликим уповільненням ритму, які є інтонаціями з місцевих діалектів. Застосовуючи налогічні прийоми у своїй фортепіанній сонаті, Гуо Чжиюань намагається наслідувати тайванських співаків. У вихідній темі другої частини він використовує мелодію в пентатоновому звукоряді *c* та додає півтон *es* в

кінець фрази. Хоча *es* не входить в пентатонний звукоряд, композитор використовує цей звук, щоб створити ефект ковзного тону при співі. Крім того, Гуо Чжиюань використовує акцентування для ще більшої театральності дійства тайванської опери³³.

Як згадувалося раніше, музична мова мелодій Гуо Чжиюаня заснована на пентатонних звукорядах, що є невід'ємною ознакою східної музики. Однак композитор «одягає» пентатоніку у функціональність західної гармонії. Слідуючи за К. Дебюссі³⁴, він зберігає свій пентатонний діапазон, але оновлює його сприйняття, додаючи до східного колориту цього звукоряду західні гармонічні співзвуччя. Його акорди часто побудовані на секундових, квартових та квінтових інтервалах, але ніде в сонаті немає зворотів D – T. Враховуючи, що композитор надає перевагу колориту, а не функціональній тональності, він часто використовує західні целотонові гами, збільшені тризвуки, септаккорди, особливо зменшений ввідний септаккод – і жоден з них не тяжіє до певної тональності.

Композитор експериментує з тональним звукорядом, порушуючи очікування слухача, при цьому поєднуючи західні та східні композиційні прийоми. На початку третьої частини Гуо Чжиюань використовує два суперечливі гармонічні блоки, розділені чистою квінтою. У першому такті автор наповнює його *Es-dur*'ним акордом V7 у партії лівої руки з пентатонним звукорядом від *f* у правій руці. Після двох тактів перерви з цілотновою гамою у четвертому такті у лівій руці відновлюється мелодія менуету у *B-dur*, тоді як у партії правої руки намагається самоствердитись пентатонна гамма *c*. В кінці,

³³У тайванському театрі під відкритим небом (歌仔戲) закінчення фраз акцентується ударом мідних тарілок. Ця особливість притаманна розмовному жанру в тайванській театральній дії і служить для посилення важливості попередньої дії. Тому не дивно використання подібного прийому у творі Гуо Чжиюаня, де композитор використовує штрих стакато, що імітує удар тарілок, що супроводжується коротким затишшям наприкінці важливих фраз.

³⁴Деякі композитори, такі як Ф. Шопен, дозволяли розширення пентатонного звукоряду за рахунок залучення до мелодії звуків інших тональностей. Інші композитори, такі як К. Дебюссі, докладали великих зусиль, щоб уникнути такого залучення чужих пентатоніці нот у свої мелодії.

однак, пентатонна гама f перемагає; і до закінчення першої теми обидві руки грають у f .

Заради справедливості варто відзначити, що нетрадиційне використання Гуо Чжиюанем мажорно-мінорної системи призводить до того, що слухачеві вухом «нема за що зачепитися». Але його композиційний стиль обманює слухача дотриманням формальної структури і змушує його вірити, що музика написана в стандартному західному стилі. Ця техніка показана у четвертій–заключній частині фортепіанної сонати. Використання абсолютно симетричної форми $A-B-A-C-A-B-A$ призводить до того, що ця частина відповідає визначенню західного рондо з сімома частинами. Фактично, на початку частини композиційний стиль Гуо Чжиюаня є повністю західним. З першої сильної долі права рука виконує мотив з чотирьох нот пентатонного ладу $a-g-e-d$, який служить провідною ланкою для всієї частини, і розвивається не тільки в інверсії та зменшенні, але також і в паралельному та протилежному русі. Наприкінці першого розділу рондо A зазвичай має прозвучати зворот $D-T$. Тим часом права рука грає пентатонну гаму e , тоді як ліва рука грає $E-dur$ 'ний звукоряд. Хоча насправді зворот $D-T$ не виконується, Гуо Чжиюань створює цю ілюзію, коли партії обидвох рук намагаються спертися на домінуючий сепаккорд a, cis, e, g .

Також, в традиційній формі рондо, можливо, західний слухач буде очікувати на повернення до початкової тональності, коли розділ B змінить розділ A . У рондо Гуо Чжиюаня, однак, початкову тональність практично неможливо визначити. Перед другим розділом з'являється пентатонний лад fis , чий другий тон – gis , своєю чергою, є ввідним тоном для тональності $a-moll$. Це надає згадку, що композитор «натякав» на $a-moll$ наприкінці першого розділу. Протягом звучання частини, композитор робить численні подібні натяки на ля мінор, але ніколи не приходять до цієї тональності, що могло би забезпечити звуковий комфорт для слухача. Нарешті, Гуо Чжиюань вирішує розкрити таємницю початкової тональності в громоподібному останньому акорді, де можна уявити, що автор, ніби «усміхається, спостерігаючи за слухачем, який до самого фіналу був збентежений, і не міг з'ясувати, чому ж досі немає

оголошеної в назві тональності C-dur» [94, с. 87]. Таким чином, Сонату C-dur Гуо Чжиюаня можна вважати першою великою фортепіанною сонатою, написаною на Тайвані. Композитор зробив особливий внесок у національне фортепіанне мистецтво завдяки збагаченню образного ладу, розширенню фактурних, звукових можливостей інструменту, оновленню ладової та метроритмічної сфер. Він зумів органічно поєднати досягнення західноєвропейської музичної культури з кращими традиціями інаціонального музичного мистецтва. Це підтверджує думку, що внесок Гуо Чжиюаня в тайванську фортепіанну музику ХХ століття є настільки суттєвим, що навіть відрізняє його від свого співвітчизника Цзяна Веньє.

2.2. Національне та європейське в контексті творчого доробку другого покоління тайванських композиторів

2.2.1. Сонатини для фортепіано в контексті композиторської та педагогічної діяльності Чень Мао-Шуеня

Чень Мао-Шуень (陈茂萱. 1936 року народження) – один з найяскравіших представників сучасного тайванського музичного мистецтва у сфері композиції та педагогіки. Його внесок був високо оцінений в 2013 році Національною премією мистецтв на Тайвані [54]. Серед жанрів композиторської спадщини Чень Мао-Шуеня – балет, ряд творів для симфонічного оркестру, в тому числі концертів для фортепіано, віолончелі, труби, гобоя; хорова, вокальна, інструментальна, камерна музика. Крім цього, музикант «є автором чудових фортепіанних творів» [89, с. 56].

Композиторська програма Чень Мао-Шуеня стала результатом обставин, у яких відбувалася його життєдіяльність. Раніше входження у світ музики, навчання їй у різних країнах світу, глибоке занурення у східну і західну культуру сприяли широті творчих горизонтів майстра, свободі оперування ним багатоскладовими компонентами мовних, композиційних а, у сфері фортепіанних жанрів, – піаністичних засобів. Це спонукає звернутися до

життєвого творчого шляху Чень Мао-Шуеня як одного з ключів до осягнення художніх особливостей його творів і творчої особистості в цілому. Відомо, що Чень Мао-Шуень розумів необхідність створення високохудожнього педагогічного репертуару, який служив би декільком цілям. Найважливіша їх – освоєння піаністичних прийомів на західному інструменті – фортепіано з урахуванням національного «інтонаційного словника». Такою формою для композитора стала класична сонатна форма та жанр сонатини. Крім того, такий репертуар був придатний для повноцінного виконання на концертній естраді.

Для кращого розуміння особливостей фортепіанних сонат та інших творів Чень Мао-Шуеня необхідно розглянути в якості підготовчого етапу його сонатини. Серед досліджень, присвячених творчості Чень Мао-Шуеня, можна виділити кілька напрямків. Перший – роботи біографічного плану, що характеризують загальні риси життя і творчості видатного композитора і педагога. До таких можна віднести, в першу чергу, магістерські тези «The Study of Mao-Shuen Chen's Music Works and the Music Education» (Chen, Zi-Li, 1997) [57]. Діяльність видатного тайванського музиканта також фрагментарно висвітлюється в працях, які розкривають історію розвитку музичного мистецтва на острові (Pisano, L., 2005) [89], (Chang, Hsun-Yin, 2016) [51].

Деякі фортепіанні твори Чень Мао-Шуеня та його унікальна педагогічна система побіжно розглядаються в роботі «A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century» [51], саме жанру сонатини присвячена лише робота «The Logic Statement – The Study of Mao-Shuen Chen's Sonatina» (Wang, Li-Qian, 2011) [105], але в ній аналізується всього одна з тридцяти п'яти сонатин. Таким чином, жанр сонатини в творчості Чень Мао-Шуеня, його роль в розвитку сонатного мислення тайванських студентів на сьогоднішній день не вивчені. Значну частину своєї творчості – сімнадцять сонат, тридцять п'ять сонатин, два ноктюрни, дві балади, дуетні твори – композитор присвятив фортепіанній музиці. Його любов до цього західного інструменту проявилася ще в дитинстві. Музична освіта, отримана на Тайвані, а потім в європейських країнах, дозволила Чень Мао-Шуеню істотно розвинути і

модернізувати рідне національне мистецтво. Його методичні праці, хрестоматії та збірники вправ для фортепіано стали основою його педагогічного методу викладання, який музикант довгий час успішно застосовує в державних і приватних музичних навчальних закладах Тайваню.

Важливу роль в унікальній педагогічній системі Чень Мао-Шуеня також займають його фортепіанні твори, особливо сонатини. Цей жанр дозволяє в більш простому і компактному за масштабом викладі підготувати молодь, що навчається грі на фортепіано, до освоєння більш складного жанру – сонати. У свою чергу, володіння композиційно-драматургічними принципами сонатного *allegro* для представників тайванської музичної традиції є особливо складним через відмінності в європейському музичному мисленні, в межах інтонаційно-жанрових особливостей тематизму, ладової організації та інших компонентів музичної мови. Тому важливою справою є вивчення особливостей трактування жанру сонатини в фортепіанній творчості Чень Мао-Шуеня та виявлення її ролі у педагогічній системі тайванського музиканта³⁵.

Фортепіанна музика Чень Мао-Шуеня досить складна з точки зору музичної мови і форми. Так, італійський дослідник Л. Пізано стверджує, що тайванський композитор «демонструє інтерес до експериментальної гармонії» [89, с. 67]. Вже у своїй чотирьохчастинній Сонаті №1 (*Allegro, Andantino, Vivace, Andante*) він з'єднує різновиди пентатонного ладу з елементами хроматичної гармонії. Його чотирьохчастинна Соната №2 (*Allegro con brio, Andante cantabile, Scerzo, Allegro con moto*), створена через два роки після першої, стає

³⁵Чень Мао-Шуень народився і виріс в музичній сім'ї, з семи років він почав навчатися грі на фортепіано під керівництвом матері, потім познайомився з елементарною теорією музики завдяки батькові і двоюрідному брату Лінь Дун-Чже. Через кілька років юнак продовжив більш серйозно навчатися грі на фортепіано у іншого двоюрідного брата і вчителя японської мови Янагава Фуджі (Chen, Zi-Li, 1997) [57]. У 1955 році Чень Мао-Шуень вступив до Тайванського провінційного педагогічного коледжу, перейменованій в даний час у Національний тайванський педагогічний університет, за фахом «фортепіано». Після завершення навчання в коледжі молодий музикант продовжив своє вдосконалення в області музичної освіти, протягом 1960-1961 років вивчаючи вокал, теорію музики і композицію під керівництвом професора Сюй Чанхуея. Цей відомий музикант, що відрізняється прогресивними поглядами в області синтезу західної і тайванської музичної культури, справив великий вплив на світогляд і формування музичної мови майбутнього композитора.

«поворотним пунктом в еволюції стилю композитора» [там само]. У першій, третій і четвертій частинах Чень Мао-Шуень застосовує особливий «десятитоновий звукоряд (*C - Cis - D- Dis - E - Fis - G - Gis - A - B*), побудований з комбінації декількох пентатонових звукорядів, які на клавіатурі фортепіано утворюють комбінацію з білих та чорних клавіш. У другій частині він використовує чотири різних типи пентатонових (в цьому випадку краще сказати пентафонічних) ладів, що складаються з послідовностей різних інтервалів» (там само).

Свою педагогічну кар'єру Чень Мао-Шуень почав у 1961 році в якості вчителя музики в середній школі. У 1963 році він разом з іншими музикантами заснував організацію під назвою «Цзян-ланг-юе-чжи»(江浪樂集) (Chen, Zi-Li, 1997) [57, с. 10]. В цей же час його наставник Сюй Чанхуей також заснував групи «Чжи-юе-сяо-цзі»(制乐小集, 1961) і «Сінь-юе-чжу-цзі»(新乐初集, 1969)[там само]. Таким чином, у тайванських композиторів з'явилася можливість професійного спілкування, представлення своєї музики і обміну музичними ідеями. Подібна діяльність швидко стала популярною в класичному музичному співтоваристві. Завдяки успіху перших трьох груп пізніше багато музикантів також стали організовувати подібні збори.

З 1966 по 1969 роки Чень Мао-Шуень був запрошений на посаду викладача в Педагогічному коледжі Цзяї, в даний час – Національний університет Цзяї. Однак молодий музикант усвідомлював, що цієї освіти недостатньо, адже для композитора і педагога потрібно отримати високо професійну музичну базу. У зв'язку з цим в 1970 році він вирушив до Відня в Університет музики і виконавського мистецтва для вивчення теорії музики та композиції. Навчаючись у Відні, Чень Мао-Шуень прийняв тверде рішення присвятити себе композиторській діяльності. Для того, щоб активно розвивати національне мистецтво, музикант зробив свій вибір також і на користь педагогіки, розуміючи важливість розвитку власної музичної культури в справі виховання молодого покоління тайванських музикантів.

Повернувшись з Відня 1972 року, аж до 1999 року він викладав в Національному тайванському педагогічному університеті [57]. Через вісім років Чень Мао-Шуень знову їде в Європу на два роки для подальшого підвищення свого професійного рівня. З 1980 по 1982 рік музикант стажується в музичних закладах Франції та Австрії. Повернувшись на Тайвань, він в 1983 році засновує ще одну групу – «Сюань-ін-я-цзі» (璇音雅集 або «Formusica») – спільно зі своїми тайванськими учнями (Li-QianWang, 2011) [105, с. 61]. Ця група щороку проводить заходи за участю фортепіано або ансамблевої музики, створеної композиторами, які прагнуть представити свої нові твори слухачам. В даний час це об'єднання розширилося приблизно до тридцяти постійних членів, композитори організують щорічні концерти, щоб представити нові твори.

З 1985 по 1991 рік Чень Мао-Шуень займає посаду декана факультету музики в Інституті музичних досліджень та в Національному тайванському педагогічному університеті. Отриманий досвід роботи дає можливість музикантові взяти активну участь у реформуванні музичної освіти на Тайвані. В результаті цього він засновує в 1992 році асоціацію музичної освіти «R.O.C.». Цього ж року спільно з піаністом Ван Ен (WangEn) ЧеньМао-Шуень створює музичний навчальний заклад – консерваторію WACH (The WACH Conservatory of Music), яка «представила кілька основних навчальних матеріалів з музики і створила інтегровану систему музичної освіти на Тайвані» [54].

Надання тайванським студентам доступної музичної освіти було основною місією WACH. Тому діяльність консерваторії націлена на створення та удосконалення системи місцевої музичної освіти і розвитку методів навчання, де основна увага спрямована на розвиток у кожного учня музичного слуху, професійних виконавських навичок та індивідуальної здатності до імпровізації. В основу навчальних програм були покладені наступні авторські методичні праці Мао-Шуен Чена: «Уроки і вправи з теорії музики» (樂理練習篇, 1983), «Підручник з тонального сольфеджіо» (調性視唱教本), «Підручник з атонального сольфеджіо» (非調性視唱教本), «Звуковисотне сольфеджіо та ритмічна практика» (曲調與節奏視唱教本), «Базові ритмічні уроки і

вправи» (基礎節奏教本, 1984), «Уроки і вправи в повільних темпах» (慢板節奏練習, 1986); Три збірки вправ на поліритмію(複節拍 1~3): «Фортепіанна школа і вправи для фортепіано 2 : 3, 3 : 2» (1987), «Фортепіанна школа і вправи для фортепіано 3 : 4, 4 : 3» (1990), «Фундаментальна музична підготовка» (1995) (там само). Завдяки струнко організованій освітній системі методичних праць, книг, нотних хрестоматій і аудіозаписів Чень Мао-Шуень зміг вибудувати власну педагогічну систему і познайомити зі своїми педагогічними методами навчання багатьох молодих музикантів, які прагнуть придбати високий професійний рівень виконавця і педагога. Дана методична частина покликана допомогти учнівській молоді освоювати класичні та сучасні фортепіанні твори різних національних шкіл і музичних напрямків.

Наступною сходинкою освоєння фортепіанного професіоналізму виступають тридцять п'ять сонатин (小奏鳴曲35首) Чень Мао-Шуеня, створених з 1980 по 2015 роки. У світовій педагогічній практиці сонатини стали невід'ємною частиною навчального репертуару, оскільки ці твори написані простіше, ніж сонатний жанр в плані фактури, форми і масштабу. Так, класичні сонатини М. Клементі, В.А. Моцарта, Л. Бетховена в більш простому викладі знайомлять учнів з особливостями музичної мови періоду класицизму, виховують почуття класичної форми, ритмічної стійкості виконання, ясності фактури та точності виконання усіх деталей тексту. Таким чином, вивчення сонатин виступає важливим чинником підготовки студентів-піаністів до оволодіння більш складних творів, написаних у сонатній формі³⁶.

Початок роботи над першою сонатиною (1980) збігається з часом навчання композитора у Франції. Перша збірка з десяти сонатин (№№ 1-10)

³⁶Необхідно відзначити специфіку втілення європейської форми сонатного *allegro* в тайванській фортепіанній музиці. Оскільки даний вид музичної композиції не мав аналогів не тільки у тайванській, але й у китайській національній культурі. Так, наприклад, Пан Вей вважає, що сонатини «китайських композиторів зберігають зовнішні контури класичної форми. У той самий час в сонатно-циклічну форму проникають елементи програмності як особливого типу образного мислення, що на новому етапі робить істотний вплив на побудову композиційного цілого та його складові» (Пан Вей, 2007) [24, с. 50].

вийшла друком 1993 року [187] (ChenMao-shuen, 1993). Всього на сьогоднішній день опубліковано тридцять чотири твори, які зібрані у тритомне видання [188](ChenMao-shuen, 2018). У всіх цих композиціях автор створює свій власний унікальний тайванський стиль шляхом «об'єднання західної класичної традиційної форми, сучасних композиційних технік і китайських модальностей» [51, с. 50].

Більшість з сонатин написані в трьох, декілька – в чотирьох частинах, де перші частини, здебільшого – в сонатному *Allegro*; інші частини витримані в двочастинній або тричастинній формі або формі рондо. За твердженням Chang Hsun-Yin, композитор «тримався структурної концепції класичної сонатини; отже, ці сонатини є класичною музикою» (там само). Оскільки Чень Мао-Шуень завжди вважав, що розвиток ритму має велике значення, більшість його сонатин мають, щонайменше, дві частини з простим (4/4, 2/4, 3/4, 3/8) і одну частину зі складним (5/8, 6/8, 9/8, 5/4) розміром. У першій частині сонатини № 5 і в другій частині сонатини № 17 широко використовується поліритмія, а в четвертій частині сонатини № 6 – змінний ритм.

Не маючи наміру здійснення докладного аналізу творів Чень Мао-Шуеня, звернемо увагу на деякі художні знахідки композитора та труднощі виконавського характеру. Тяжіння автора до органічного поєднання національного і західного виявляється вже в *Сонатині №1*: на композиторському рівні – у використанні притаманних кожній з частин циклу форми, на фактурному – у зверненні до контрастної та імітаційної поліфонії; в той час експериментуючи з пентатонікою. Обравши за основу висотної організації лад *шан*, автор утворює в першій частині (*Allegro moderato*) восьмизвучний звукоряд, який використовується в експозиції, розробці та репризі. Через безліч нестандартних рішень, в тому числі мелодичні особливості пентатоніки деякі квартові послідовності Чень Мао-Шуень сам проставляє в нотах аплікатуру, пропонуючи для досягнення *legato* під час виконання кварт перший і п'ятий пальці. При даній аплікатурі студентам з недостатньою підготовкою може бути непросто зіграти подібний прийом. Ця

техніка вимагає також знання, як саме потрібно точно розподілити вагу руки і правильно організувати рух.

Друга частина – *Adagio misterioso* – лаконічна за масштабом. Національний колорит музики досягається завдяки використанню композитором кількох видів пентатоніки з додатковими ступенями. Проблеми, що виникають при виконанні цієї частини, пов'язані з динамікою і прийомом схрещування рук. Динамічний діапазон простягається від *ppp* до *ff*. В кінці частини досить складно виконувати виразно динаміку *pp*, а потім перехід до *ppp*. При цьому композитор вказує на те, щоб заключні звуки подавалися з чергуванням обох рук, що може привести до нерівномірного звуку. У третій частині – *Allegro* – використовуються поліритмічне поєднання арпеджованих акордів з віртуозними пасажами. Основною піаністичною проблемою в даній частині можна назвати складні ритмічні поєднання, що чергуються між руками, а також аплікатурні прийоми і скачки між далекими інтервалами.

Сонатина №2 відрізняється особливим лаконізмом. Експозиція першої частини *Allegro* дуже коротка: власне експозиція – всього 8, розробка – 4, реприза – 8 тактів. Характерною рисою цієї частини слугує акомпанемент в партії лівої руки в межах арпеджованого акорду з включенням таких інтервалів, як чиста кварта і велика секунда. У другій частині – *Andante* – композитор реалізує ідею втілення монотематизму з мотивними і ритмічними змінами музичного матеріалу. Третя частина – *Vivace* – віртуозний розвиток попередніх тем.

Сонатина №3 викликає інтерес педагогічною і художньою цінністю. В інтонаційній структурі першої частини *Allegro* використовуються квінтові ходи в обох руках. Ці мотиви багато в чому продовжують ідею квартових інтонацій в попередніх сонатинах. Лірична мелодія другої частини – *Andante* – має тонке, вишукане зачарування, вимагаючи поетичного звукового втілення. Для досягнення виразності мелодії важливо, щоб учень звертав увагу на примітки щодо динаміки і навчився правильній руховій організації, а головне – чутливому слуховому контролю в процесі виконання.

Друга частина заснована на пунктирних синкопованих ритмах і «вервечках» вишуканих шістнадцятих нот у розмірі 6/8. Дві означені ритмічні формули чергуються між двома руками. Третя частина цікава своїми різноманітними ритмами, в ній зустрічаються прийоми поліритмії – 3: 2 і 3: 4. Композитор зберігає постійний тріольний ритм в правій руці, в той час, як в лівій виконуються п'ять різних ритмічних фігур. Автор використовує синкоповане і несиметричне фразування ліг, що створює відчуття поліритмії. У фіналі також багато складних поєднань різних видів артикуляції – легато і стакато, що вимагає їх виявлення і попередньої ретельної слухової роботи повільному темпі.

Уміння виконувати контрапунктуючі мелодичні лінії, які звучать на *stacato* і *legato*, а також інтонувати музичні фрази в їх лінійному поліфонічному поєднанні, особливо ті, що починаються і закінчуються на різні долі такту, вимагає певної виконавської майстерності, а тому, може стати проблемою для студента середнього рівня. Для кращого досягнення успіху і подолання піаністичних складнощів в цій і наступній Сонатині, можна порекомендувати студенту розігрування за допомогою вправ зі збірки Чень Мао-Шуєня «Фортепіанна школа і вправи для фортепіано 3: 4, 4: 3», оскільки вона була створена композитором, щоб допомогти засвоїти складні ритмічні поєднання. Крім цього, названі вправи корисні для зміцнення пальців і відпрацювання прийомів розтяжки пальців руки для ходів на великі інтервали і незручних стрибків.

У Сонатині № 4 композитор використовує квартові і квінтові мотиви, а також різноманітні поліритмічні поєднання – 2: 3, 3: 2, 3: 4, 5: 2, 5: 6 і 4: 6. Це дозволяє домогтися від студентів більшої ритмічної свободи. В першій частині *Allegro* з'являється трилінійний запис, що демонструє багатоскладову фактуру. При цьому додаткові труднощі представляє поліритмія 3: 4, а потім – 5: 6. Спадні квінтолі шістнадцятими нотами по звуках пентатонного ладу імітують перебори струн *ninu*. Зміна ритмічного малюнка не повинна порушити точності метра і темпу. Способи роботи над ритмом можуть бути різними. Наприклад,

можна порекомендувати студенту виконувати тріолі, поплескуючи по кришці інструменту кuartолі іншою рукою, або ж – проспівати мелодію, виконуючи акомпанемент.

Друга частина – *Adagio* – в розмірі 5/8 продовжує ліричний характер середньої частині попередньої сонатини. Вона також побудована на довгих лініях шістнадцятими тривалостями і передбачає наявність досить довгої і гнучкої музичної фрази. В останньому розділі з'являються ритмічні зміни у вигляді акценту на синкопованих нотах. Третя частина – *Presto* – побудована на поліритмічних поєднаннях 3: 2, забезпечених синкопою завдяки виставленим композитором акцентам на слабку долю такту. Мелодична лінія розгортається не тільки завдяки арпеджійованим акордам або певним інтервалам, але й завдяки хроматичному і пентатонному звукорядам.

Всі три частини *Сонатини № 5 (Allegro, Andante, Presto)* засновані на прийомах поліритмії (в основному 3: 2 і 2: 3) в імітаційній двоголосній поліфонії. В процесі виконання голоси обмінюються поліритмічними формулами. З піаністичної точки зору фінал написаний більш зручно, ніж в попередніх двох сонатинах, вимагає меншої кількості змін позицій рук, текст містить менше випадкових знаків. Основний ритмічний малюнок не змінюється протягом усієї частини, що дає можливість краще зосередитися на реалізації поліритмії і інтонуванні мелодії.

Для кращого засвоєння вищезгаданих ритмічних поєднань варто звернутися до педагогічному методу Чень Мао-Шуєня «подвійна ритмічна система» [51, с. 52], яку композитор розробив «з метою розширення діапазону музики і збагачення її звучання» [там само]. Цей метод має велику педагогічну цінність, оскільки допомагає студентам навчитися грамотному виконанню подібних ритмів.

Чотиричастинна *Сонатина № 6* відрізняється своєю атональною звуковисотною організацією, серійною технікою та експресіоністською спрямованістю. Композитор створив цей твір під враженням вірша Чжао Чжень-Кая (赵振开) «Життя», в якому буття описується як мережа, зіткана з безнадії,

депресії і агресії; однак у вірші також описується надія людей, які намагаються здійснити свої мрії, незважаючи на безнадійність і відчай, з якими цим людям доводиться боротися.

Висловлюючи ці складні емоції в своїй Сонатині, ЧеньМао-Шуень відмовляється від сонатного *allegro* в першій частині *Allegro*, замінюючи її фантазією. Таким чином, композитор зробив творчий експеримент в галузі техніки композиції і засобів музичної мови, відмовляючись не тільки від тональної організації, але і від загальноприйнятих форм. Він проявляє фантазійність в гнучкій зміні агогіки (*meno mosso, accelerando*), в роботі з серією, використовуючи або весь дванадцятитоновий звукоряд, або його окремі елементи, що інтонаційно нагадує мажорний лад, інтонаційні зерна пентатоніки, які потім буде розвивати в наступних частинах. Характерною рисою першої частини також можна вважати ости натне поліритмічне поєднання, яке заповнюється всілякими звуковисотними варіантами конструкцій.

Друга частина – *Vivace* – також істотно відрізняється від другої частини інших сонатин. Позначення темпу, різноманітність штрихів і динамічних вказівок свідчить про те, що виконавець повинен бути налаштований на легку, точну віртуозну гру. Композитор використовує прийоми репетиційної техніки, стрибків, послідовностей, що швидко переміщуються, але при цьому відсутня поліритмія. У музиці відчувається скерцозність, гротеск, що може змусити згадати про стиль Г.Малера і А.Берга.

Третя частина написана в спокійному темпі *Andante*. Композитор застосовує поліритмію 3: 2 і 2: 3 серед досить великих тривалостей в розмірі 2/2. Контрапунктичний розвиток двоголосся здійснюється завдяки роботі з серією, часто демонструється протилежний рух голосів.

Четверта частина – *Presto* – відрізняється швидким темпом, вельми солідним об'ємом фактури, на що також вказує трилінійний запис тексту. Цей віртуозний фінал вимагає хорошої піаністичної оснащеності студента, вміння швидко орієнтуватися в просторі, чути поліфонічну розбіжність штрихів, мати досить великі і гнучкі руки, які вміють вправно переміщатися на великі відстані

по клавіатурі. У кодї темп *Presto* переходить в *Allegro*. Це досить несподівано, оскільки зазвичай в кодах темп прискорюється. В даному випадку композитор прагне загальмувати рух з метою укрупнення фактури за рахунок більшого обсягу звучання. Будучи хорошим піаністом, Чень Мао-Шуень розумів необхідність надання виконавцям більшого часу, щоб вони змогли дістатися до далеко розташованих нот баса, правильно передавши динаміку, яка повинна переходити від *f* до *ff*. Виконавця потрібно навчити точно чути момент взяття педалі під час виконання музичних фраз з далеко розсередженими басами, щоб проїнтонувати басову лінію і узгодити її з двома іншими музичними голосами.

Сонатини № 7 і 8 продовжують тему вдосконалення студента в плані складних поліритмічних сполучень голосів 3: 4, 4: 3 і 4: 6. Основна ритмічна особливість першої частини – *Allegro* – *сонатини №7* – поліритмічні поєднання 3: 4, 4: 3 і 4: 6 в розмірі 6/8, що виконуються протягом всього часу. Подібний принцип, заснований на певній фактурній формулі, змушує згадати про жанр етюд, *studio*, *eczersis*, тощо, ще раз нагадуючи про інструктивне завдання сонатин Чень Мао-Шуеня. Друга частина – *Allegretto* – продовжує подібну ідею в збільшенні – поліритмія чвертями і восьмими 3: 4 у розмірі 5/4. У третій частині – *Presto* – знову в швидкому темпі звучать шістнадцяті на тлі восьмих тривалостей в ритмі 3: 4 і 4: 3 у розмірі 2/4. Композитор спрощує фактуру, але стискає темп, надаючи студентам можливість зосередитися на даній піаністичній складності. Фінал також висуває перед виконавцем й інші технічні завдання, такі як вміння організувати позиційну пальцеву техніку, розвинути спритність і поліпшити гнучкість в розтяжці пальців обох рук.

Наймасштабніша *сонатина №8* – єдина, написана в західній тональності *d-moll* (*Allegro*, *Andante*, *Vivace*). Вона – більш лірична за характером, але поліритмія в ній більш складного рівня. Композитор пропонує досить мудре ритмічне з'єднання – 4: 3 в розмірі 6/8, де більшість мотивів починаються зі слабкою долі після паузи. Фактура також більш складна і насичена технічними прийомами, октавними послідовностями. Це вимагає від виконавця досить розвинених професійних навичок, організації піаністичного апарату і

неухильного слухового контролю, який забезпечить точність дотику до клавіатури. Крім того, використання великого пальця для виконання мелодії потребує вмiлого перенесення ваги руки, що ускладнює забезпечення рівності звучання та інтонаційну виразність.

Сонатина №11 (Allegro, Andante, Vivace) побудована на принципі дзеркального відображення. Симетрія проявляється на рівні ритму та інтонації, тривалостей. У фіналі в швидкому темпі виконуються одночасні стрибки на далекі інтервали в партіях обох рук. Це може виявитися проблемою для деяких студентів внаслідок зміни позицій і перенесення рук на велику відстань. Для успішного виконання даної частини має вирішальне значення правильний підбір апікатури і точна слухова та рухова організація.

Перша частина *Сонатини №17 – Allegro* – побудована на квартових ходах та імітаційній поліфонії. Поступове ускладнення фактури сприяє динамізації розвитку: двоголосний виклад змінюється триголосним, збільшується обсяг і гучність звучання. У кульмінації композитор застосовує досить складний піаністичний прийом – ходи паралельними квінтами в лівій руці по звуках пентатоніки, що підсилює національний колорит звучання.

У другій частині – *Moderato* – музика співучого складу відображає особливості пісенного фольклору народності *хакка*, для якого притаманні мелодія широкого дихання і тріольний супровід, що сходить терцієвими ходами. Обидві лінії необхідно грати *legato* легкими пальцями, погойдуючі тріолі вимагають ретельного слухового уявлення і чуйного дотику до клавіатури.

Третя частина – *Vivace*, – в якій поширена ритмічна фігура з двох шістнадцятих і восьмої, передає образ тайванських народних танців. Подібна музика часто звучить на святкових гуляннях, коли люди збираються разом, щоб потанцювати. При виконанні фігур, заснованих на протилежному русі до сильних долей такта, студент повинен контролювати синхронність звучання обох рук і артикуляційну точність вимови. Основною технічною складністю тут також є стрибки, які доходять іноді до відстані двох октав. В процесі роботи над

стрибками можна запропонувати декілька способів: слуховий, тактильний, психологічний. Так, одним з головних аспектів гри піаніста є слух. Тому учень повинен «дотягнутися» слухом до необхідної звуковисотної відстані, чого також можна досягати не дивлячись на клавіатуру, в темряві, або з закритими очима. Що стосується тактильного аспекту – з точки зору піаністичного апарату пальці повинні знати, куди стрибати. Даний спосіб роботи над стрибками передбачає відпрацювання миттєвого переміщення рук уздовж клавіатури від однієї ноти до іншої. І, нарешті, можна психологічно «ускладнити» завдання, навмисно зробивши стрибок ще більш широким, після чого справжня відстань здасться більш легкою.

Сонатина №21 уявляється доволі складною в сенсі координації руху обох рук. Дуже важливо допомогти підібрати студенту правильну апплікатуру, яка була б доцільною як з точки зору зручності виконання, так і інтонаційної виразності. У першій частині – *Allegro* – композитор проставляє безліч випадкових знаків, що вимагає від виконавця великої уважності при розборі тексту. Важливим завданням також є відчуття контрастної поліфонії в двоголоссі. Друга частина – *Andantino* – вимагає розвиненої віртуозності – незважаючи на досить розмірений темп численні групи тридцятьдругих в обох руках потребують гнучкості, пальцевої точності у вимові звуків і майстерного *legato*. Третя частина – *Vivace* – написана в формі рондо. В основі рефрену композитор використовує ритмічну формулу, характерну для тайванської народної мелодії *че-гу-дяо* (车鼓调) – різновиду музики, що супроводжує танці та співи на Тайвані та провінції Фуцзянь [139].

Найбільшу складність для виконавця представляють останні дві сонатини, що стали своєрідним підсумком усього тритомного видання. Так, в *Сонатині № 33* композитор максимально застосовує складні ритмічні фігури, змінний розмір, наближаючи музичну мову до свободи фольклорного викладу. В усіх трьох частинах буквально в кожному наступному такті змінюється розмір, штрихи, ритмічний малюнок і навіть динаміка. У *Сонатині № 34* розмір

використовується на більшій відстані, ніж у попередньому творі. Проте, друга частина *Adagio* написана в складному розмірі 21/16, в якому ритмічне співвідношення між тривалістю постає непростим завданням. Подібним чином побудована й фінальна частина *Vivace*, де в простому на перший погляд розмірі 2/4 взаємодіють різні за кратністю часткою ритмічні фігури. Таким чином, останні сонатини Чень Мао-Шуеня свідчать про те, що довгий шлях сходження до опанування музичним матеріалом зі складною інтонаційною та ритмічною організацією повинен бути пройдений поступово, через освоєння більш простих елементів музичної мови.

Оскільки фортепіанні сонати Чень Мао-Шуеня висувають високі вимоги до виконавців внаслідок великого обсягу, значної віртуозності та складності ритмічної організації фактури, їх освоєння можливо тільки після проходження більш простих опусів тайванського майстра. Сонатини Чень Мао-Шуеня виступають своєрідною сполучною ланкою між творами шкільного рівня та опусами найвищої піаністичної складності. Вони зібрані в три зошити, кожний наступний з яких представляє вищу ступінь піаністичної складності.

У всіх сонатинах Чень Мао-Шуеня переважає колорит тайванської народної музики. Так, в основі *Сонатин №№ 1, 2, 3, 4, 5, 7, 11, 17, 21* – пентатонний звукоряд *шан*, який може бути розширений додатковими ступенями. Виключення становлять *Сонатина № 6*, написана в атональній манері техніки письма, і *Сонатина № 8*, в основі якої – західноєвропейська тональна система. Чень Мао-Шуень також застосовує паралельні квартали і квінти, іноді додаючи до них секунди, створюючи яскравий колорит тайванської музики.

У своїх мелодіях композитор використовує висхідні та низхідні форми п'ятиступеневого або семиступеневого пентатонного звукоряду. Переважання однієї тональності та мотиви, засновані на певних інтервальних ходах, є основним композиційним методом, застосовуваним в сонатинах. Вважаючи ритмічну організацію основою музики, композитор демонструє різні варіанти втілення музичного метру – синкопу, складний і змінний розміри,

поліритмію, тощо. Він розташовує ці елементи в своїх сонатинах в порядку поступового ускладнення, використовуючи принцип – від простого до складного. Чень Мао-Шуень приділяє велику увагу поліритмічним сполученням 3: 2, 4: 6 і 4: 3, вважаючи їх важливими для освоєння навчального матеріалу. Тому сонатини можна вважати таким само художнім матеріалом, який можна використовувати в навчальному процесі. Наприклад, *Сонатини №№ 3, 4, 5, 6* засновані на поліритмії 3: 2, 2: 3, *Сонатини №№ 7, 8* – на сполученнях 3: 4 і 4: 3. Вони також опубліковані в методичному збірнику композитора «Фортепіанна школа і вправи для фортепіано 3: 4, 4: 3» (1990).

Прикінцеві *Сонатини (№№ 32, 33, 34)* Чень Мао-Шуеня вимагають від виконавця високого ступеня піаністичної оснащеності. Вони є творами, що поєднують складні елементи тайванської національної музичної мови та сучасного західного композиторського письма. Інтонаційне, темброве, динамічне багатство, різноманітність ритмічних сполучень, нерегулярний розмір, неординарний штриховий малюнок свідчать про те, що сонатини Чень Мао-Шуеня по праву можуть вважатися одними з яскравих зразків сучасного фортепіанного репертуару і повинні бути широко представлені на концертній естраді.

2.2.2. Фортепіанна творчість Сяо Тайжаня як уособлення національного музичного символу Тайваня

Сяо Тайжань (萧泰然, 1938-2015) – тайванський композитор, музика якого відома в різних країнах світу. Він є одним з представників «третього покоління композиторів, які проявили велику активність після 1970 року і завдяки цьому очолили модернізацію тайванської музики» [65, с. 910]. На думку Лю Ї, дослідниці вокальної творчості музиканта, для тайванців Сяо Тайжань «вважається найбільш значущим композитором свого часу, масштаб якого в національних рамках можна зіставити з фігурами Моцарта для Австрії, Шопена для Польщі або Сібеліуса для Фінляндії. Він є найвідомішим із сучасних

композиторів Тайваню. Композитор створив безліч творів, що охоплюють широкий спектр жанрів. Творчі роботи СяоТайжання виконувалися за кордоном, зокрема, в США, Канаді, Японії та Росії» [11, с.95]. Серед найзначніших великомасштабних творів композитора: симфонія «Формоза»³⁷ ор. 49 (1987), Концерт для скрипки з оркестром D-dur ор. 50 (1988), Концерт для віолончелі з оркестром C-dur, ор. 52 (1990), Концерт до мінор для фортепіано з оркестром, ор. 53 (1992), «Увертюра 1947 року» для сопрано, хору і оркестру (1993), «Ода Юй-Шань» (Ода Нефритовій горі) (1999), Реквієм по мученикам Формози (2001). Значну частину доробку СяоТайжання складають його сольні фортепіанні твори: три цикли, об'єднані загальною назвою «Поетичний відгук» – ор. 37 (1974), ор. 38 (1975) і ор. 40 (1977)³⁸; «Дивовижна Грація» (1984), «Спогади про дім» ор. 49 (1987), що складається з шести п'єс – «Прелюдія», «Пам'ять», «Дитячий майданчик», «Стародавня тайванська мелодія», «Елегія», «Жвавість»; «Прощальний етюд», ор. 55 (1993), «Токата», ор. 57 (1995), «Свято човнів-драконів», ор. 58 (1996), «Тайванський дух» (1998), «Медитація Нани О» (1999), «Ангел з Формози» (1999).

Про життя і творчість видатного тайванського композитора написано кілька робіт. Так, наприклад, Янь Хуажун (HuangongYen) в дослідженні «Сяо Тайжань: романтичний тайванець» [115] досліджує молоді роки музиканта. Цінні відомості про вокальну творчість композитора можна почерпнути з дисертації Лю Ї «Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальної музики китайських композиторів ХХ століття)» [1]. Спираючись на дані статті «Фортепіанні твори СяоТайжання» [56] Чень Юй-Фан (ChenYu-Fang) і дослідження Цай І-Цюань (TsaiYi-Chuan) «Взаємодія тайванських традиційних музичних ідіом із західною музичною композицією:

³⁷Формоза (Formosa) – одна з назв острова Тайвань.

³⁸Фортепіанні твори СяоТайжання раннього періоду творчості ор. 37 (1974), 38 (1975) і 40 (1977) об'єднані в загальний цикл під назвою «Поетичний відгук», присвячені культовій тематиці і включають в себе мелодії релігійних гімнів. Об'єднуючи три різнопланові фортепіанні цикли, композитор вибудовує свого роду складну форму циклів в циклі. Наприклад, «Поетичний відгук», ор. 37, № 4 містить арпеджований акомпанемент з мелодією, що заснована на знаменитій мелодії християнської пісні «Ніщо, лише кров Ісуса».

аналітичний і педагогічний підхід до сольних фортепіанних творів Сяо Тайжання» [101], а також через відвідування Тайбейської Національної бібліотеки, можна скласти перелік сольних фортепіанних творів Сяо Тайжання. Нарешті, дуже велике значення для розуміння музики композитора має збірник «Романтизм з глибокою прихильністю: вибрані статті про музику Сяо Тайжання» [90], де розміщені спогади самого композитора і його міркування про власну творчість. Однак, в перерахованих роботах відсутній виконавський аналіз музики композитора, не розкрита піаністична специфіка, не названі основні проблеми як творів інструктивного репертуару, так і складних концертних п'єс. Вплив романтизму в музиці Сяо Тайжання відчувається в його трактуванні мелодії, гармонії, ритму, темпу і фактури. За словами його першого вчителя композиції Сюй Чанхуея, «композиції Сяо Тайжання відображають романтичний стиль – його кумиром є Ф. Шопен» [цит. за: 100, с.54]. У «Елегії» з циклу «Спогади про дім», ор. 49 («家园的回忆» 作品49, 1987) лінії фактури насичуються хроматичними фігураціями, характерними для романтичної музики (тт. 17-22). Ускладнені хроматизмами фактурні малюнки з'являються в п'єсах «Фестиваль човнів-драконів», ор. 58 («龙舟竞赛»), а також у творах циклу «Поетичний відгук» («诗影», 1974), особливо в ор. 40, №1. Композитор також використовує складні ритмічні поєднання, притаманні романтичній музиці. Це, перш за все, – всілякі синкопи і поліритмія. У п'єсі «Пам'ять» з циклу «Спогади про дім», ор. 49, поліритмія виникає між партіями правої і лівої руки в 4 і 5 тактах. Синкоповані ритми присутні в п'єсах «Ангел з Формози» («来自福尔摩沙的天使», 1999), «Елегії» зі «Спогадів про дім», ор. 49.

На фортепіанні твори пізнього періоду вплинули композитори ХХ століття, особливо К. Дебюссі. Ми можемо спостерігати подібні фактурні прийоми в «Токаті» ор. 57 («触技曲» 作品57, 1995) Сяо Тайжання і п'єсі «Доктор Gradus ad Parnassum» К. Дебюссі з циклу «Дитячий куточок»: використання фігурації, що чергується між двома руками, на додаток до озвучення утримуваних довгих нот. Часте звернення К. Дебюссі в своїх творах до

пентатонових, цілотнових звукорядів, квартових гармоній зробило їх близькими до звучання східної музики. Дані прийоми виявилися співзвучні музичним уявленням Сяо Тайжана і в повній мірі позначилися в його фортепіанній творчості. Наприклад, швидкі спадні цілотнові гами в «Токаті», ор. 57 схожі на пасажі в «Острові радості» К. Дебюссі.

Іноді Сяо Тайжань використовує прийоми накладання різних тональностей. Так, в «Прелюдії» зі «Спогадів про дім», ор. 49, композитор домагається унікального звучання інструменту, одночасно поєднуючи пентатонний лад в партії лівої руки та діатонічний лад в партії правої руки (тт. 23-24). В іншому епізоді тієї ж п'єси (тт. 30-31) в верхньому регістрі об'єднуються цілотновий звукоряд в лівій руці і хроматичний – в правій.

Акорди, що включають в себе чисті кварта і квінти, часто з'являються в пізніх фортепіанних творах Сяо Тайжана. Наприклад, квартова гармонія використовуються в 1–4 тактах партії правої руки в «Прощальному етюді», ор. 55 (告别练习曲作品55, 1993). А в «Токаті», ор. 57 спостерігаються приклади впливу музики ХХ століття: в тт. 177–181 під час звучання акордів лівої руки, в правій – виконується глісандо.

Оскільки твори Сяо Тайжана мають різний ступінь піаністичної складності, уявляється важливим визначити як педагогічну значущість нескладного фортепіанного репертуару, так і виконавські завдання, що постають перед інтерпретатором концертних творів. В якості матеріалу даного огляду виступають: цикл «Спогади про дім», ор. 49 («家园的回忆» 作品49), «Прощальний етюд», ор. 55 («告别»练习曲作品 55) і «Токата», ор. 57 («觸技曲» 作品 57). Дані твори, на нашу думку, мають високі художні якості і призначені для різного контингенту виконавців. Їх цінність як, разом, педагогічного і концертного репертуару полягає в яскравій образності, відображенні національного витоку, цікавих композиційних і звукових рішеннях.

Цикл «Спогади про дім» ор. 49 поєднує в собі західні композиційні методи і традиційну музичну естетику Тайваню. Опус складається з шести

коротких п'єс: «Прелюдія», «Пам'ять», «Дитячий майданчик», «Стародавня тайванська мелодія», «Елегія» та «Жвавість». У мініатюрах відображені дитячі спогади композитора.

«Прелюдія» має двох частинну репризну форму зі вступом, що імітує бій барабанів, побудований на остинатному ритмі і виконується по черзі різними руками. Ритмічний малюнок повторюється протягом чотирьох тактів, при цьому динамічні контрасти, виписані автором, підсилюють енергію цієї повторюваної фігури. Така музика зазвичай використовуваних для традиційних храмових свят. В цілому, твір написано в тональності *C-dur*, але в ньому також використовуються пентатонні тональності, цілотнові лади і хроматичні гами. Однією з технічних складнощів мініатюри стають звукоряди в обох руках, що сходяться і розходяться. Для того, щоб виконавець відчув і про інтонував двохголосну фактуру, розібрався і почув різні види руху, доцільно спочатку вивчити кожен голос окремими руками. В результаті, у партії правої руки в шістнадцятих нотах *legato* можна виявити прихований голос, який можна умовно позначити четвертними нотами. Ліва рука виконує контрапункт восьмими нотами на *staccato*, в яких використовуються всілякі стрибки. Для розкриття образної специфіки п'єси піаніст повинен звернути пильну увагу на позначки артикуляції, точно виконуючи всі авторські вказівки. Потрібно дуже добре уявляти собі відмінність між дотиками в *staccato*, *marcato* і *tenuto*, здійснюючи невинний слуховий контроль. Крім того, для більш виразного виконання фраз потрібно неухильно виконувати авторську вказівку *ritardando*.

«Пам'ять» – одна з найвідоміших сольних фортепіанних п'єс Сяо Тайжання. В її основу покладена пісня «Блукач», заснована на авторському тексті, котрий розповідає про самотність, тугу за домом. Мимоволі напрошуються паралелі із середньою частиною фортепіанної фантазії «Блукач» Ф. Шуберта. Тема самотності і поневірянь ріднить музику тайванського композитора з життям і музикою Сергія Рахманінова. Обидва з них були видатних піаністами і композиторами. Обидва музиканти жили певний період часу в Лос-Анджелесі, відчуваючи глибоку ностальгію, обом була закрита

дорога на їх батьківщину. Сяо перебував під сильним впливом романтичних мелодій Рахманінова [11, с. 98]. Сама фактура тричастинної п'єси зі вступом і кодою нагадує рахманіновську прелюдію. Тональність *C-dur* з періодичними вкрапленнями пентатоніки *гун* підкреслює піднесено спокійний стан засмучення при світлих спогадах про батьківщину. Партія правої руки викладається великими акордами, їх верхній голос утворює мелодичну вокальну лінію. Мелодія проводиться чотири рази у дещо варійованому вигляді. У лівій руці – погойдується тріольна лінія розкладеними акордами, що утворюють гармонійний супровід.

Головне художнє і технічне завдання виконавця – домогтися звучання співучої і виразної мелодії. Емоційний тонус музики ускладнюється тим, що мелодія викладається в багатоголосній акордовій фактурі. Дуже корисним буде виконання окремо верхньої лінії акордів для того, щоб чітко визначити інтонаційний каркас самої мелодії. І потім, нарешті, можна додати партію лівої руки, але грати треба дуже м'яко. Після цього можна використати інші ноти акордів, цілком заповнивши музичну тканину.

П'єса «Дитячий майданчик» присвячена спогадам композитора про його дитинство. Сяо Тайжань продовжує лінію дитинства, що отримала свій відбиток у фортепіанній творчості Р. Шумана, К. Дебюссі, П. Чайковського. Однак дана мініатюра ілюструє саме тайванське дитинство, оскільки підстрибуюча мелодія п'єси заснована на послідовності тризвучного і чотиризвучного мотивів, характерних для мелодій народності *атаял*, корінних мешканців Тайваню. Певну складність становить поєднання різних видів артикуляції: для партії правої руки композитор дає вказівку гри *staccato*, в той час як в партії лівої руки фразування позначене лігами. У тт. 17 – 20 і 25 – 28 також поєднуються різні штрихи: *portamento* в лівій руці і *legato* в правій. Подібне ставлення до кожної з партій обох рук розвиває у піаніста поліфонічне мислення, вміння вести музичні лінії, використовуючи різні способи дотику до інструменту. Приділивши увагу цим нюансам, можна передати грайливий і забавний характер п'єси. Поступове уповільнення, що приводить до повної зупинки, позначеної автором символом

fermata в т. 44, має відчуватися як глибокий вдих, що передує подальшому руху.

«*Стародавня тайванська мелодія*», зі слів самого автора, бере свій виток з дитячих спогадів Сяо Тайжання. Композитор згадував, «як одного разу він завітав на свято поминання покійних, де почув, як старий співає цю мелодію» [97, с. 86]. Однак, даний спогад став лише поштовхом для ідеї створення п'єси. Композитор поміщує мелодію у верхній регістр, при цьому збагачуючи її характерною для тайванських пісень мелізматикою, що йде від принципів вокалізації національного фольклору. Дана традиція поширена в тайванських пісенних традиціях: «такий “тремтячий” спів передає звуковий образ інструменту *цинь* (古琴). Крім цього, даний прийом дозволяє домогтися певного емоційного забарвлення, наприклад, передати тугу ліричного героя» [11, с.186-187]. У зв'язку з цим варто відзначити, що, з одного боку, прозора фактура п'єси викликає відчуття її технічної «простоти», з іншого – обертається для виконавця складністю звукової реалізації. Піаніст повинен витримувати довгу мелодичну лінію *legato* в партії правої руки, «розцвічуючи» при цьому всі інтонації, пов'язані з вокалізацією мелодичної лінії. Потрібно також домагатися, щоб у супроводі партії лівої руки звучав рівномірно, при цьому фразування ламаних інтервалів і акордів повинне бути рельєфним.

Третя п'єса «*Елегія*» з розглядуваного циклу, яку можна пов'язати з ностальгічними почуттями композитора, що знаходиться далеко від своєї батьківщини. Переживання автора відображені в характері п'єси, яка має плавний перебіг. Відчуття довгих фраз, побудованих на основі двох тактів і більше, дозволить вести і розвивати протяжну мелодійну лінію. Напруження емоційного висловлювання досягає свого піку в середньому розділі, де фактура насичується пульсуючими акордами. Однак, загострення почуттів швидко спадає, поступаючись місцем делікатному і зворушливому тону розповіді. Особливу складність для виконавця тут представляють слухові уявлення і знаходження потрібного дотику для створення необхідного тону висловлювання. Романтичний характер цього твору також вимагає вишуканого відчуття гнучкості руху, тонкого володіння *rubato*, яке додає особливе відчуття

трепетної лірики.

Яскравим контрастом попередніх мініатюр слугує п'єса «*Жвавість*». Це – своєрідний фінал циклу, що бризкає іскрометним відчуттям радості життя, молодості, написаний з великою теплотою і гумором. Як і в попередніх номерах опусу, тут відображені дитячі спогади композитора про те, «як вони удвох зі своїм двоюрідним братом купалися в озері і потайки вчилися курити» [1, с. 91]. Реалізація образів п'єси втілюється за допомогою постійної зміни різних видів артикуляції, протилежних рухів і швидких перехрещень рук. Технічну складність становлять повторювані *staccato*, які зустрічаються в партіях обох рук, заліговані синкопи і раптові несподівані стрибки.

П'єса «*Прощальний етюд*» *op. 55* була написана в 1993 році. Такою назвою Сяо Тайжань, мабуть, хотів підкреслити, що це його останній твір, який він мав намір скласти в романтичному стилі [101, с.56]. Структура етюду нагадує фантазію – п'єсу умовно можна поділити на чотири розділи: вступ, основну частину, каденцію і коду. В основу твору покладена відома тайванська народна пісня «Чотири сезони» («Су Куї Хонг», 四季紅). Композитор поміщує мелодію в середній регістр, обрамляючи її з двох сторін розкішною романтичною фактурою. Подібний прийом часто зустрічався в творчості Ф. Мендельсона, Р. Шумана, С. Тальберга, Ф. Ліста та інших композиторів-романтиків. Таким чином Сяо Тайжань надає народній пісні типове західне віртуозне «обрамлення».

Основна мелодія, представлена в партії лівої руки, поєднується з тріольними фігураціями акомпанементу, який викладається ламаними акордами в партії правої руки. Обидві руки постійно змінюють позицію, тому потрібно дуже економно використовувати рухи, залишаючись якомога ближче до клавіатури, щоб зберегти дотик *legato*. У каденції (тт. 51 - 52) виконання віртуозних пасажів в *Allegro vivace* необхідно розподілити між двома руками, зберігаючи при цьому рівність і ясність. Ще одна технічна складність полягає в реалізації рівного звучання широких арпеджованих акордів в лівій руці. При цьому нижні звуки вертикальних побудов утворюють лінію баса, яка повинна

бути прослухана і витримана на чистій педалі. Виконавець повинен «зловити» педаллю басові ноти кожного акорду лівої руки, уникаючи при цьому потрапляння та утримання на педалі звуків попередньої гармонії.

«Токата» ор. 57 була створена в 1995 році. Поклавши в основу п'єси жанр західної музики, Сяо Тайжань насичує його національної стилістикою, використовуючи пентатоніку, цілотновий і діатонічний звукоряди. У листі до своєї подруги – піаністки Чень Фан-Юй (陳芳玉) композитор писав: «Сьогодні я відправив Вам п'єсу під назвою “Токата”. Це Ви дали мені ідею для цієї п'єси, сказавши одного разу: “Тоді, коли Схід зустрінеться з Заходом”»[90, с. 319].

З точки зору виконання, цей твір є найбільш складним опусом СяоТайжаня. На думку Цай І-Цюань (TsaiYi-Chuan), «токата – захоплюючий твір, в якому піаніст може вивчити весь спектр можливостей, що надаються інструментом» [101, с.65]. П'єса насичена численними технічними елементами, які досить важкі не тільки для виконання, але навіть для запам'ятовування. Часта зміна фактурних формул представляє особливу складність для піаніста, адже крім спритного виконання віртуозної фактури потрібно утримувати точну ритмічну пульсацію. При цьому композитор докладно виписує штрихи і динамічний план, точна реалізація яких створює додаткові проблеми для піаніста. Неухильне наростання динаміки і накопичення ритмічної енергії, переривається іноді раптовими *pianissimo*, які, незважаючи на спад звучання, повинні зберегти триваючу ритмічну пульсацію. Зміна кількості тривалостей в одиницю часу надає музиці динамізації, «розжарюючи» її зсередини. Тим не менше, виконавець повинен витримувати точний ритм і демонструвати свою врівноваженість і волю.

Під час виконання тт. 137 – 144 кожна група арпеджіо поступово збільшується в об'ємі, тому необхідно поступово нарощувати звучання, створюючи характер драматичної невідомості. Цей епізод змушує згадати подібну запитальну побудову в *f-moll*'ному трансцендентному етюді Ф. Ліста. Іноді СяоТайжань пише вказівку *tenuto* для шістнадцятих арпеджованих нот, дещо зупиняючи рух. Для підтримки більшої єдності при виконанні цієї п'єси,

необхідно уважно ставитися до переходів між кожним розділом п'єси.

Коротко охарактеризуємо піаністичний рівень складності, технічні та художні проблем, які зустрічаються в сольних фортепіанних творах Сяо Тайжання. Дана оцінка може бути корисна як для просунутих виконавців, так і для педагогів, які обирають репертуар для своїх учнів. Терміни, що позначають рівень підготовки учня, є поширеними і загальноновизнаними для педагогічної літератури: «початковий», «середній», «вище середнього» і «просунутий».

Творів «початкового» рівня у Сяо Тайжання немає, бо всі його твори вимагають наявності хорошої піаністичної бази від виконавця. До «середнього» рівня можна віднести «Стародавню тайванську мелодію» із циклу «Спогадів про дім», ор. 49. Основними завданнями піаніста в цій п'єсі стануть слухова реалізація і відпрацювання дотику *legato*, виконання мелізматики, дотримання звукового балансу між руками, вміння вести довгу мелодичну лінію, спритно використовуючи підміну пальців і перехід з однієї позиції в іншу.

Рівень «вище середнього» буде потрібний піаністам, які виконують п'єси «Прелюдія», «Пам'ять», «Дитячий майданчик», «Елегія» та «Жвавість» з циклу «Спогади про дім», ор. 49. У «Прелюдії» основні технічні та художні завдання виконавця полягають в точному відображенні динамічних контрастів, спритності переходів в різних фактурних поєднаннях, у звуковій реалізації багатоголосся, точній артикуляції та координації дрібних нот в пасажах.

«Пам'ять» вимагає від виконавця високопрофесійного володіння *legato*, яке проявляється в поєднанні верхнього голосу акордової музичної тканини, гнучкого володіння рухом і точним відчуттям поліритмії. В «Дитячому майданчику» потрібно проявити образну фантазію, відбивши при цьому різноманітність штрихів і динаміки, вказане автором. «Елегія» вимагає від виконавця глибокого проникливого почуття, якісного озвучування мелодії, формування довгих фраз.

«Початковий просунутий» рівень спостерігається в п'єсі «Жвавість» з «Спогадів про дім», ор. 49. Тут всілякі технічні прийоми (репетиції на *staccato*, стрибки, часта зміна артикуляції, швидкі перестановки рук, паралельний і

протилежний рух пасажів) повинні виконуватися невимушено і грайливо, щоб відобразити подібний «кураж» головних героїв п'єси. І, нарешті, найбільш «просунутий» рівень представляють «Прощальний етюд», ор. 55 і «Токата», ор. 57. Обидва твори представляють собою розгорнуті побудови, насичені романтичною технікою і образністю. Інтенаційне наповнення п'єс відображає національний тайванський колорит. Даний репертуар призначений для концертного виконання і вимагає від піаніста високого професійного піаністичного рівня і яскравого артистизму. Тут потрібна масштабність виконання, абсолютне технічне і звукове володіння фактурою, знання і слухове уявлення особливостей тайванської музичної культури, майстерне володіння педалізацією.

Сольні фортепіанні твори СяоТайжання дуже корисні як для концертних виконавців, так і для викладачів, учнів і студентів. Ця музика дозволить краще зрозуміти творчість сучасних тайванських композиторів, вона по праву є однією з найяскравіших і заслуговує її подальшого впровадження в широку міжнародну музичну аудиторію.

2.2.3. Кристалізація національного стилю в фортепіанній творчості

Ма Шуй- Лонга

Ма Шуй-Лонг (马水龙, 1939-2015) – тайванський композитор із міжнародним авторитетом³⁹. Він відомий як у своїй країні, так і за кордоном: його фортепіанні твори неодноразово виконувались у концертних програмах, на радіо та телебаченні в Азії, Європі та Сполучених Штатах та отримали високу оцінку публіки та критиків. Найбільш значущі фортепіанні твори Ма Шуй-Лонга створені в період із 1960 по 1980 роки: Фуга (赋格曲二章, 1962), Класична сюїта (古曲组曲, 1962), Рондо (回旋曲, 1963), Соната (奏鸣曲, 1963), «Тайванська

³⁹Оскільки фортепіанна творчість МаШуй-Лонга докладно вивчена в дослідженнях Pi-Lin Ni [86], Лю Кетін [12] та інших наукових працях, в даному пункті подано лише загальну оцінку внеску композитору у фортепіанне мистецтво Тайваню.

сюїта» (台湾组曲,1966), «Ескіз дощової гавані» (雨港素描,1969), Соната (奏鸣曲,1973), Варіації (变奏曲,1974),«Фортепіанні п'єси на китайські народні теми для дітей» (32首中国民歌钢琴小品集,1980).Фортепіанні твори Ма Шуй-Лонга склали значну частину тайванського концертного академічного фортепіанного репертуару. На переконання Лю Кетін, вже один з перших творів композитора – Рондо – підбиває «своєрідний підсумок цілому періоду творчого передування виходу даного майстра» [12, с. 74], оскільки композитори Хуан І-Цинь, Чень Сичжи, Гуо Чжиюань, Сюй Чанхуей та інші старші сучасники Ма Шуй-Лонга і він сам до створення Рондо, –«представляли приклади поєднання проімпресіоністських, м'яко-неокласицистськи орієнтованих європейських стильових позицій з мелодико-тематичними структурами» [там само], що можна назвати свого роду «національно орієтованим фольклоризмом» [там само].

Це явище особливо очевидне до 1975 року, коли професійна музика та професійне музичне навчання на Тайвані знаходилося в зародковому стані. Ставши членом першого покоління навчених на батьківщині композиторів, Ма Шуй-Лонг показав у своїх ранніх фортепіанних роботах, таких як «Тайванська сюїта»і «Ескіз дощової гавані», високий рівень композиторської майстерності, яка гідно представляє сцену нового тайванського мистецтва, що народжується. Музична мова, яка використана у цих творах, привела до роздумів молодих тайванських композиторів, які почали відходити від пентатонно-романтичного стилю письма та композиційних стилів ранньої тайванської сучасної музики. До цього вони шукали та експериментували з новими музичними ідеями, зазвичай зміщуючи пентатонні мелодії з композиційними стилями К. Дебюссі та Б. Бартока, або ж користуючись єдиною пентатонною мовою в рамках західних музичних форм.

Таким чином, починаючи з «Тайванської сюїти» Ма Шуй-Лонг демонструє у своїх творах «національне усвідомлення художньої

процесуальності музики» [12, с. 75]. Фортепіанні твори композитора починають охоплювати широке розмаїття музичних інтересів від рондо, характерних п'єс, сонат, концертів до педагогічних робіт, вони також розташовуються на шкалі труднощів виконання від елементарного рівня до віртуозного. Ця музична і технічна широта показує великі знання композитора про фортепіанну гру, а також свідчить про загальний музикантський досвід як людини, що знає специфіку інструмента фортепіано, яким він сам володіє досконало.

Можливо, це пояснює, чому багато фортепіанних творів Ма Шуй-Лонга залишаються популярними. У 1986 році піаністка Цай Цайсю випустила свій альбом «Ескіз дощової гавані» на компакт-диску з музикою Ма Шуй-Лонга. Популярність фортепіанної музики Ма Шуй-Лонга також показує, як музичний світ Тайваню дбайливо ставиться до рідної музики. Більшість фортепіанних творів композитора написані під впливом рідного краю та його жителів, до яких він ставиться з великою любов'ю.

Одним з найзначних внесків у тайванську фортепіанну музику Ма Шуй-Лонга стало створення інструктивного педагогічного репертуару, а саме, – його цикл «Фортепіанні п'єси на теми китайських народних мелодій для дітей» (32 首中国民歌钢琴小品集). Цикл став однією з найвпливовіших збірок, що зберігає неоціненний дидактичний матеріал для практичного навчання гри на фортепіано. Але перш за все, ця хрестоматія є безцінним скарбом музичної спадщини китайців Тайваню, яке буде передано майбутнім поколінням музикантів.

У 2000 році Ма Шуй-Лонг знову повертається до створення фортепіанної музики і пише «Капріччіо Гуаньду»(關渡隨想) – одночастинний фортепіанний концерт тривалістю понад двадцять хвилин. Ця композиторська праця, написана відносно нещодавно та приблизно після двадцяти років перерви, ілюструє новий композиторський стиль та нову музичну мову, яку Ма Шуй-Лонг створив та вдосконалював у 1990-ті роки. У плані піаністичної складності «Капріччіо» набагато перевершує попередні фортепіанні твори Ма Шуй-Лонга, вимагаючи

від виконавця високого рівня майстерності. По-перше, цей твір досить масштабний і складний за фактурою, що зобов'язує піаніста запам'ятовувати великий обсяг нотного матеріалу. По-друге, технічні труднощі вимагають абсолютної концентрації та величезної енергії під час виконання від початку до кінця. Як у багатьох віртуозних фортепіанних творах, для досягнення ефектності неминуче використовуються певні прийоми. Наприклад, у партії фортепіано знаходимо тремоло (одноручне або дворучне), стрибки та пасажі. Також можна побачити в партії соліста нотний запис на трьох нотних станах, який вимагає частого перехрещення рук. Фортепіанний концерт такого масштабу, як «Каприччіо Гуаньду» для фортепіано з оркестром, – велика рідкість для тайванської фортепіанної музики. Цей твір – серйозний виклик для піаніста.

Довгий творчий шлях, яким пройшов композитор Ма Шуй-Лонг, дозволив йому перевершити всі свої попередні фортепіанні роботи і створити великий твір, в якому він поєднав дух своєї рідної культури із західною музичною формою.

2.3. Композиторські спроби нової фольклорної хвилі тайванських мисткинь

2.3.1. Втілення сучасних прийомів композиції у фортепіанних

Творах Су Фаньлін

Су Фаньлін (蘇凡凌, народилася в 1955 році)⁴⁰ є автором наступних фортепіанних творів – дитячі п'єси «Водолій» (水瓶座, 2000), «Гра Черепахи та Кролика» (龟兔赛跑, 1999); «Танок Дракона та Лева» (舞龙舞狮, 1998), Фантазія «Дамбо та Міккі Маус» (飞象与米老鼠, 1998), цикл «Храмове свято»

⁴⁰Су Фаньлін народилася в місті Сінчжу на Тайвані. Вона отримала диплом за спеціальністю теорія музики та композиція у Віденській консерваторії, та диплом за спеціальністю «електроакустична музика» у Музикфюєрхохшуллі при Дарштеллендкунст у Відні. Має ступінь магістра з композиції, захищеної у Національному тайванському нормальному університеті. В даний час є доцентом музичного відділення Фу-Женського Католицького університету. Має докторський ступінь з композиції, захищеної в університеті Тайбея.

(«庙会»钢琴组曲, 1997), Прелюдія та fuga (前奏曲与复格, 1995) та ін. Її роботи неодноразово виконувались на Тайвані, в Китаї та Франції.

П'єса «Танок Дракона та Лева» (舞龙舞狮) уособлює одну з найважливіших церемоній, що проводяться під час святкування китайського Нового року, а також під час інших важливих тайванських фестивалів та урочистостей. Цей танець є символом удачі для тайванців, тому що вони вважають, що його виконання відганяє зло та несе вдачу. Згідно з дослідженням Фань Хой Чина, «в Танці Дракона та Лева представлені вісім різних емоцій: щастя, гнів, смуток, радість, дія, тиша, побоювання та підозра. Виконавці повинні показати ці вісім емоцій через поведінку Дракона та крокуючого Лева, ці емоції мають бути виражені рухами голови та хвоста Дракона чи Лева» [60]. Крім того, танцювальні рухи повинні одночасно відповідати звукам барабана. Різні звуки барабана представляють зміну емоцій Дракона та Лева.

У своїй п'єсі композиторка висловила лише емоції радості та щастя⁴¹. Прагнучи передати ці емоції, композиторка, з кожним новим послідовним поверненням мелодії, яка виконується у партії правої руки, навмисно додає до неї дедалі більше нот. Це не тільки збільшує напругу очікування у слухачів, а й створює хвилювання, яке приходить одночасно з відчуттям щастя. В основі твору – лад пентатоніки, який наголошує на народному колориті. Радісну сцену демонструє тема у супроводі барабанів, кожне її проведення подається із варіюванням регістру, у модуляційному, фактурному розвитку. В результаті цього у слухача виникають яскраві позамузичні уявлення про пишність обстановки, в якій відбувається це дійство, що поступово переходить у картину радісного тріумфу.

⁴¹У західній культурі радість та щастя – подібні емоції. Однак, у китайців радість і щастя мають дещо відмінне значення і зображуються різними ієрогліфами. Китайський ієрогліф радості показує внутрішнє почуття щастя. Наприклад, радісна людина – той, хто відчуває позитивні емоції після прочитання чудової книги чи винаходу чогось нового. Китайський ієрогліф щастя описує відображення задоволення на обличчі людини після отримання позитивних сигналів від його органів чуття, як, наприклад, після того, як він почув або побачив щось приємне [60].

Щоб проілюструвати цю техніку, спочатку необхідно проаналізувати мелодію в правій руці. Вона поєднує по черзі елементи *legato* та *marcato*. При цьому в партії лівої руки супровід, що гойдається, передає застиглий стан фону. З другою появою мелодії вона подовжується до шести тактів. Багато витончених особливостей китайської інструментальної музики – тональні штрихи, мелодичний і лінійний спосіб мислення, вільна музична логіка – можуть бути легко втрачені на інструменті з фортепіаноподібною темперацією. Тільки композитор та досвідчений виконавець знають, як збалансувати цю «некитайську» особливість інструменту, використовуючи делікатні гармонії, достатню композиційну техніку, чутливий дотик до клавіатури та відповідне *rubato*. Потім мелодія збільшується до дев'яти тактів, з'являючись вчетверте. Крім того, щоб збудити і зміцнити емоції, автор використовує акценти на різних нотах. Для почуття динамізації композиторка ускладнює фактуру супроводу. Замість розкладених мелодичних зворотів тепер лунають терпкі секундові трьох-чотирьохзвучні співзвуччя, що подані по черзі. Вся п'єса перейнята відчуттям імпровізаційності викладу матеріалу, що йде від творчості народних оповідачів, традицій виконання награвів на народних інструментах. В арсеналі авторських засобів – майстерність володіння напрацьованими народом ритмами, знання зсередини народних жанрів, їх специфіки.

Сюїта «Храмове свято» («庙会»钢琴组曲) складається з п'яти п'єс: «Божественна процесія», «Крізь вогонь», «Передзнамування», «Перенесення паланкіна», і «Даоський екзорцист». Кожна частина є яскравою замальовкою життя тайванців, їх звичаїв, храмових тайванських ритуалів. Програмний зміст «Божественної процесії» відбиває сценарій одного з церемоніально-культових дійств, притаманних релігійній культурі Тайваню. На острові існують два різні типи храмів: Даоїстські та Буддистські. Композитор малює у звуках різні божества, яким поклоняються у цих храмах: Імператор Джейд, Даоїстська фея, фольклорні герої та героїні, які були зараховані до лику святих, а також Милосердний Бог Будда та Будда Сакьямуні. Як правило, молитви у храмі

зосереджувалися на кількох темах, наприклад, втіха людей у смутку, торжество справедливості, збереження безпеки та здоров'я членів сімей, благання про забезпеченість роботою для членів сім'ї тощо. Процесія богослужіння зазвичай відбувається у день народження божества чи протягом одного з інших важливих тайванських свят. Під час процесії група єдиновірців несе паланкін божества до його народження. Щоб показати всю щирість своїх намірів, усю відстань віруючі проходять пішки під звуки китайських труб та барабанів, що супроводжують процесію. У давнину ця процесія проходила по багатьох високих горах і пагорбах перед тим, як прийти до свого кінцевого пункту призначення. І донині ця процесія захоплює своєю таємничістю і почуттям шанування, яке властиве цьому ритуалу.

У розглядуваній октавній звучності з довгимитривалостями, що виконуються в повільному темпі, в партії правої руки переважно восьмі та шістнадцяті ноти, у той час як партія лівої руки, що представляє вихід Божества, одночасно виконує половинні ноти з точкою. Поняття «ковзаних нот», яким часто користуються виконавці на *цині*, традиційному інструменті, зімітовані у цій п'єсі за допомогою великих та малих секунд. Також для досягнення звукового ефекту схожості з грою на *цинь* композиторка застосовує швидкі пасажі. Авторка користується прийомом наслідування цього інструменту для того, щоб створити урочисту, піднесену та містичну атмосферу, що оточує процесію. І, нарешті, октавна звучність знову з'являється в обох руках, затихаючи на *decrescendo* до *pp*, що має символізувати закінчення процесії.

Ще одне ритуальне дійство відбито в п'єсі «Крізь вогонь». Ритуал проходження крізь вогонь є надзвичайно важливою церемонією, що виконується на храмових святах. Під час церемонії, паланкін з божеством несе заклинач, який виганяє злих духів, і зачаровані віруючі, які хочуть позбутися своєї духовної лихоманки, мають пройти по пекучим вугіллям, що горить, босими ногами. Багато тайванців щиро вірять, що така процедура не тільки позбавить особисто їх від зла і невдач, але й перешкоджатиме шляхам виникнення стихійних лих і

катастроф. У п'єсі «Крізь вогонь» композиторка використала форму рондо, яка підкоряється «програмі» церемоніальних дій. Тут використовується зворотний напрямок відтворення руху у танці екзорциста, що виганяє бісів, а також повторення сценки проходу крізь вогонь групи віруючих. П'єса будується на двох темах. Перша з них початкова, містить десять шістнадцятих нот в партії правої руки. Протягом всього першого розділу композитор навмисно додає до мелодичної лінії по одній чи більшій кількості нот. Другий розділ, який символізує танець-ходіння по колу через вогонь, повторюється кілька разів протягом усієї п'єси. Вміщена тут тема будується з паралельних секст та октав. Вона покликана передати спад гостроти психологічного стану розслаблення після емоцій страху і напруги, які охоплюють танцюючих учасників, що тільки-но пройшли по пекучим вугіллям. Тематизм другого розділу завжди слідує після першого, але його довжина з кожним разом змінюється.

П'єса «Предзнамування» сповнена атмосферою невпевненості та занепокоєння, вона відтворює хвилювання людини, що чекає відповіді на своє запитання у вигляді малюнка на бамбуковій палиці або у вигляді знака, що випав у формі півмісяця⁴². Композиторка досягає цієї напруженості почуттів, змінюючи ритм та темп протягом усієї п'єси. Наприклад, прийом *hemiola*, об'єднаний з подовженими нотами (знак фермати) показує, як людина

⁴²Як уже згадувалося раніше, деякі тайванці вважають, що щира молитва у храмі забезпечить захист від будь-яких бід. Вони також сподіваються, що молитва визначить їхнє майбутнє і допоможе прийняти їм мудрі та правильні рішення. Наприклад, коли людина стоїть перед важким і важливим рішенням, вона може звернутися до божества за допомогою спеціально виготовленого дерев'яного знака, виконаного у вигляді двох півмісяців. Його кидають на землю, і якщо він падає однією стороною, це знаменує підтвердження рішення, а якщо інший - то від рішення треба відмовитися. Буває, що у обраного знака обидві сторони однакові, це означає погане знамення для людини, і йому необхідно вирішити свою проблему інакше. Відповіді можуть бути знайдені на малюнках бамбукових палиць з великого ящика, в якому знаходиться багато таких палиць. Кожна бамбукова палиця містить пророчі слова, які можуть тлумачитися як підказка для вирішення важкого питання. Питання, які найчастіше хвилюють тайванців, такі ж, як і в інших людей – про кар'єру, про шлюб, купівлю або продаж будинку, відкриття нового бізнесу, добробут дітей, про здоров'я інших членів сім'ї. Після того, як люди задоволені результатом, вони часто на знак подяки несуть у храм фрукти, пироги, свійську птицю, різну їжу, і гроші для будівництва та ремонту храму. Тайванці споконвіку вважали, що такі вчинки роблять божество дужещасливим.

сподівається отримати сприятливу відповідь і, в той же час, як боїться, що результат його розчарує. Часті зміни темпу покликані створити враження примх долі та непередбачуваність наслідків для учасника описаного ритуалу. У пасажах, що повисають, де в фактурі створюється відчуття відсутності головної мелодичної лінії, несподівані модуляції створюють химерні звукові картини.

Сюжет п'єси «Винос паланкіна» повертає до церемоніальної тематики. Однією з найсвятіших святкових храмових церемоній є винесення посаженого до паланкіна божества з храму. Мета цієї процесії полягає в тому, щоб надати захист та заступництво всім місцянам, які зустрінуть на своєму шляху паланкін з божеством. Тайванці вірять, що така процесія відлякує диявола та привидів та приносить безпеку у суспільство на цілий рік. Під час церемонії попереду всього маршруту процесії запалюються феєрверки, щоб подати людям знак, що прибуває божество, і щоб вітати таку саму процесію із сусіднього храму. Світло і жар від феєрверків символізують успіх для всіх городян, які побачили процесію. П'єса передає спокій та величність, які відчуються під час процесії. Для відображення священної атмосфери цієї церемонії композитор використовує еолійські лади *in A* та *E*. Щоб передати емоційний стан присутніх на богослужінні, композиторка протягом усієї п'єси використовує остинато у партії лівої руки, поєднуючи його зі стислою мелодичною лінією у партії правої. Цей виразний прийом передає шумовий колорит барабанчиків та дзвонів у храмі, створюючи містичну атмосферу.

В основі змісту п'єси «Даоський екзорцист» покладена церемонія вигнання бісів, якою здавна займалися даоські заклиначі. Вона була дуже поширена на Тайвані. Донедавна на острові Тайвань переважало сільськогосподарське населення, люди були бідні та неосвічені, а медицина малодоступною і дуже дорогою. Не маючи можливості скористатися послугами лікарів, тайванці йшли в храми до даоських заклиначів, які вміли виганяти бісів і питали їх, що треба зробити, щоб одужати. Зазвичай, заклинатель, що виганяє біс, записував чаклунство на папері чарівними даоськими ієрогліфами і потім спалював його. Після цього хвора людина забирала попіл, йшла до себе додому

і випивала його з водою. Люди вірили, що божество лікує хворих, а оскільки даоські священнослужителі, які виганяють бісів, вміли з ним спілкуватися, то, отже, божество могло навчити їх, як упоратися з хворобою. Дії заклинача, що виганяє диявола, нагадували ритуал передбачення на бамбукових ціпках. Екзорцист зазвичай отримував відповіді на свої запитання від божества, втілюючись під час ритуалу у різні істоти. При цьому він виконував дивні танці та бурмотів нерозбірливі заклинання. Після того, як заклинач закінчував своє дійство, він робив записи на аркушах паперу, використовуючи ієрогліфи, які ніхто не міг прочитати. Ці аркуші паперу ставали амулетами чи талісманами. Оскільки заклиначі, що виганяють бісів, були здатні розмовляти з божеством, вони могли розповісти людині про її минуле та майбутнє життя, а також – розмовляти з духами померлих людей. Коли вони спілкувалися з мертвими, то розповідали парафіянам, на кого була схожа покійна людина, і яке життя у неї зараз у потойбіччі. На подив тайванців, вони могли навіть зімітувати розмову та манеру поведінки, властиву померлій людині. Крім того, екзорцисти могли пророкувати майбутнє людини, тримаючи стілець за одну ніжку, а іншою ніжкою стільця записуючи відповіді на плоскій піщаній поверхні.

У п'єсі зображується церемонія вигнання бісів даоським екзорцистом. Композиторка зображує цей ритуал, використовуючи метри, що постійно змінюються. Описуючи екзотичні рухи заклинача, Су Фаньлін використовує насичені акорди, збільшені тризвуки та септаккорди. Зміна у кожному такті розміщення акцентованих нот створює відчуття нестійкості, нагадуючи про непередбачувані ритмічні рухи, які робить заклинатель під час танцю перевтілення. Такими чином, запозичивши цей прийом з арсеналу сучасної західної музики, авторка надає йому специфічно національного забарвлення. В музикознавстві існує повір'я, що тритон – це знак диявола. Так само зв'язок тритону, який іноді походить від *C-dur* до *Fis-dur* або від *F-dur* до *H-dur* є сучасним дисонансом, і служить тут, щоб посилити і висунути на перший план інтенсивність традиційного танцю. Підвищення і зниження, так зване, «руйнування» цілотноності зображують психологічний стан заклинача, якому

доводиться спілкуватися з різними сутностями потойбічних світів. Це контрастує з незграбними, агресивними акордами, які становлять більшу частину цієї п'єси.

Якщо п'єса «Танок Дракона і Лева» може бути виконана навіть піаністом-початківцем, сюїта «Храмове свято» призначена для досвідчених виконавців. Мабуть, найскладнішою є п'єса «Даоський екзорцист». Тому цей твір можна запропонувати лише тим студентам, хто може подолати технічні труднощі цієї п'єси. Розміщення акцентованих нот і метри, що часто змінюються, створюють певні труднощі в оволодінні ритмом цієї п'єси. Щоб відчутти його, існує випробуваний метод навчання. Це можна зробити, або проплескуючи ритм долонями, або відбиваючи його ногою на акцентованих нотах. Можна також наспівати ритм, голосно виділяючи акцентовані ноти і т.і.

Ця п'єса вимагає гри у швидкому темпі та точного опускання рук після їх стрибків у різних регістрах. На цьому моменті викладач має одразу акцентувати увагу студента. Викладач повинен допомогти студентам якомога раніше виявити помилки в стрибках та навчити правильному руху, щоб потім не витратити сили на виправлення невірних нот. Усього кілька разів виконавши неправильний стрибок, руки швидко запам'ятовують це місце зіткнення з клавіатурою. Крім того, необхідно стежити за свободою рук, щоб напруженість не призвела до отримання травм, «перегрівання» рук. Іноді протягом п'єси потрібна гучна гра октавами. Це важке завдання для молодих учнів з маленькими руками, які не в змозі зіграти октавний прохід без неабиякої м'язової напруги. Подвійна напруженість м'язів виникає у всій кисті, починаючи від великого пальця до мізинця. Щоб допомогти учням зменшити її, можна запропонувати прийом, коли вони грають менші інтервали на клавіатурі, перш ніж доберуться до октав. У продовж тренування на цих інтервалах, розробляється гнучкість зап'ясть і з'являється впевненість руху рук під час підйомів та опускань на клавіатуру. Крім того, виконуючи ці інтервальні ходи, потрібно добиватися гри повною вагою руки, яка має бути повністю спрямована вниз. Студенти можуть навчитися відпускати вагу руки, наближаючи руки до

клавіатури. У цьому творі часто застосовується звучання, яке створюється багатозвучними акордами, що може бути досить складним випробуванням для піаністів середнього рівня навчання. Тільки повністю опанувавши цю техніку, піаніст зможе передати всі нюанси цього фортепіанного твору.

Су Фаньлін використовує у своїх композиціях традиційні та сучасні методи. Педалізація в п'єсі «Крізь вогонь» із сюїти «Храмове свято» та ефект остинато у «Переносі паланкіна» представлені в традиційній манері. Композиторка використовує безліч мовних одиниць, наприклад, використовує церковні лади, пентатонне звучання, збільшені акорди, політональність, зміну метра та нео-тональність⁴³. П'єси «Божествена процесія» і «Крізь вогонь» мають тональний центр *A*, в той час як «Даоїст, який виганяє диявола» має тональний центр *G*. Збільшені акорди (побудовані від *As*) і численні мажорні акорди можна виявити в п'єсі «Даоїст, який виганяє диявола». Дорійський лад у *D* і *G* використовується у п'єсі «Предзнамування». Нарешті, кластери, що виконуються кулаками та долонями обох рук, використовуються у «Танці Дракона та Лева».

Твори Су Фаньлін поєднують західні та тайванські музичні елементи. Наприклад, в п'єсі «Танець Дракона і Лева» в партіях двох рук одночасно застосовуються політональні сполучення: *Fis-dur*– в партії правої руки, характерний для тайванської народної музики пентатонний лад *G*–в партії лівої руки. Кластерні звучання, що наслідують звук китайського барабана, прямолінійно відбивають ритм протягом усього традиційного танцю.

Іншим прикладом об'єднання західних і східних елементів є навмисна узгодженість рук піаніста (верхнього регістру для правої руки і нижнього регістру для лівої руки) у п'єсі «Божествена процесія», яка зображує Високе Божество і Низьке Божество. Їхні зображення можна побачити в багатьох

⁴³Нео-тональність у цьому контексті ґрунтується на визначенні, даному Штефаном Косткою, автором роботи "Матеріали та техніка музики двадцятого сторіччя" [74]. Згідно з його визначенням, "нео-тональність - це музика, яка є тональною, але її тональний центр створюється нетрадиційними засобами" [74, с. 109]. Нео-тональність використовується в п'єсах «Божествена процесія», «Крізь вогонь», і «Даоський екзорцист».

тайванських храмах. Згідно з буддистською релігією вважається, що ці два божества змушують мертвих злочинців отримувати відповідне покарання, поміщаючи їх в один із вісімнадцяти кіл пекла. Тому Су Фаньлін зробила короткі примітки у нотному тексті, покликані полегшити розуміння та правильне виконання сюїти «Храмове свято». Вони спрямовані на те, щоби поглибити розуміння піаністом тайванських звичаїв, порядків та фольклору, автор забезпечила кожен частину додатковою інформацією.

2.3.2. Фортепіанна творчість Чень Шихуей: використання нових композиційних технік письма в національному репертуарі юного піаніста

Серед фортепіанних творів **Чень Шихуей** (陳士惠, 1962 р.) сюїта «Маленькі бабки» («小蜻蜓») або «Little Dragonfly») була першим циклічним твором, починаючи з якого, композиторка стала виявляти інтерес до експериментів з тайванськими музичними матеріалами. «Маленькі бабки» – сюїта з дванадцяти легких фортепіанних п'єс для дітей, заснованих на традиційних тайванських народних мелодіях. У цьому циклі авторка реконструювала десять народних пісень *хокло* (або *хоккіен* – мігранти з провінції Фуцзянь, що розмовляють на діалекті *мін-нань* 閩南话), *хакка* (客家, мігранти з провінції Гуандун), та дві народні пісні аборигенів острова⁴⁴.

⁴⁴Зміст народних пісень *хакка* (客家), як правило, обмежений предметом кохання між чоловіком та жінкою. Однак поступово різні інші теми прийшли в ці пісні, але їхня кінцева мета полягала в тому, щоб передати майбутнім поколінням національні цінності хакка. Наприклад, пісенна лірика вчить дітей коритися своїм батькам, уникали грати на гроші чи інших поганих звичок, жити справедливо, заохочує вчитися, працювати, прославляє професійні успіхи, тощо. І пісні хака, і народні пісні фоклок мають монофонічні мелодії. Порівняно з піснями фоклок та народними піснями хакка, зміст та форма народних пісень аборигенів-островітян сильно відрізнялися. Народні пісні аборигенів багато років розвивалися відокремлено, будучи для їхньої культури природним і необхідним явищем, оскільки спів був єдиним шляхом для того, щоб передати свою культуру та традиції наступному поколінню, оскільки вони зовсім не мали писемності. Зміст народних пісень завжди пов'язувався з примітивним способом життя аборигенів, які складалися з полювання, сільського господарства, риболовлі, переказу легенд і казок, любовних інтриг, догляду за дітьми та старими, танців і витівок, церемоній, релігії тощо. Форма пісень аборигенів може бути поділена на примітивні пісні та складні. Можливо, деякі з пісень використовували багатоголосні лінії, бо люди цих племен чули християнську музику, ще тоді, коли місіонери приїхали на Тайвань у сімнадцятому столітті. Примітивний тип ілюструється рибальською

У «Маленьких бабках» об'єднані композиційні методи, притаманні традиційній тайванській музиці та прийомам західного композиторського письма ХХ століття. Як приклад традиційного, канонічного письма можна навести п'єси: «Колискова» (№ 1), «Птах, що плаче» (№ 5), «Скорботна пісня» (№ 7). Контрапункт показаний у п'єсах «Жасмин у червні» (№ 8), та «Нагадування» (№ 11). Народна мелодія представлена у своїй оригінальній формі, вона впливає на збільшені та зменшені малюнки у п'єсі «Раптовий дощ кішками і собаками» (№ 9). Іноді використовується прийомостинато, він з'являється в п'єсах «Птах, що плаче» (№ 5) і «Діу Діу Дан» (№ 10). Плідним новаторством для композиторів ХХ століття, які намагалися знайти у музиці нове звучання, стало дослідження нових тембрів як індивідуальних інструментів, так і їх сполученням в ансамблі. Наприклад, композитори досягали цієї мети, розміщуючи різні предмети всередину фортепіано або застосовуючи тональні угруповання – кластери, які можна знайти в «Маленьких бабках».

У п'єсі «Раптовий дощ подобається кішкам і собакам» (№ 9) авторка вимагає, щоб піаніст перед виконанням помістив шматочок плівки в середину фортепіано, на струну g^5 . Тональні кластери Чень використовує у п'єсі «Буде дощ» (№ 12). Короткий перехід, який зустрічається між тактами 52 і 53, грає із застосуванням поштовхів і сильних ударів, що виконуються всіма пальцями обох рук, а також обома передпліччям по всіх клавішах фортепіано, при цьому задіяні як низькі, так і високі регістри, а клавіші використовують і чорні, і білі. У всіх п'єсах циклу змінюються вказівки темпу; так, наприклад, темп змінюється від 2/4, 3/4, до 4/4 у «Скорботній пісні», а темпи, які використовуються в п'єсі «Раптовий дощ подобається кішкам і собакам», становлять відповідно 4/4, 5/4, 2/4. У цьому музичному циклі комбінація західних музичних прийомів з тайванськими елементами представлена найяскравіше. Композиторка

піснею племені ямі, зазвичай у гомофонному, речитативному стилі. Весільні пісні племені ямі, на відміну від цього, є прикладом багатоголосного вільного контрапункту.

переконана у тому, що пентатоніка є основним елементом, який має передавати колорит «тайванського стилю» [77], тому для всіх п'єс опусу цілеспрямовано обраний пентатонний лад. На додаток до пентатоніки у кожній п'єсі з «Маленьких бабок» домінують такі інтервали, як кварта, квінти та октави, оскільки, на думку композиторки, саме ці інтервали найкраще відображають традиційний дух тайванської музики [77]. Інший спосіб передати причетність до тайванської музики, використаний авторкою, полягає в тому, щоб наслідувати ритм релігійних піснеспівів, які завдяки місіонерській діяльності з дитинства знайомі всім віруючим тайванцям, а також звучанню специфічних тайванських інструментів, на що є явні вказівки в нотному записі.

Ритмічний малюнок, що виконується лівою рукою в п'єсі «Запитай у ворожки» (№ 6), наприклад, наслідує ритм бамбукових тамтамів, якими вражають у храмах під час релігійних обрядів. Розкладений акорд у виконанні лівої руки в п'єсі «Нагадування» (№ 11) наслідує звук традиційного тайванського інструменту *юецинь* (月琴, «місячна гітара»). Він головним чином використовується для супроводу тайванських пісенних оповідань, та рідко використовується як сольний інструмент. Тим не менш, місячна гітара є одним із головних інструментів у тайванських операх, барабанному театрі, в аматорських театральних оркестрах⁴⁵.

При виданні нотного тексту авторка спеціально не виділяла культурні витоки цих п'єс. Мало того, як з'ясувалося в одному з інтерв'ю, даних композитором, вона навіть не була знайома з більшістю історичних подробиць. Справа в тому, що походження народних мелодій, що обговорюються, невідоме, а самі пісні передавалися усно з покоління в покоління. Єдина інформація, яку вдалося знайти про ці пісні, стосувалась області, де вони з'явилися раніше, ніж в інших районах [77]. Наприклад, якісь мелодії були популярні у північній частині Тайваню, інші – у центральних областях острова.

⁴⁵Існуючий в нинішньому вигляді тайванський *юецинь* має дві струни, які точно налаштовані по квартах (від D до G), і має 11 металевих вставок у грифі. Звук «місячної гітари» охоплює дві октави в межах від першої октави D до третьої октави D.

№ 1 «Колискова». Походження п'єси пов'язують з районом Гаосюн, розташованим в Південному Тайвані, оскільки ця дитяча пісня була популярна тільки в ньому. Її зазвичай співали матері дітям під час виконання домашньої роботи. Качаючи ногою колиску, вони щось в'язали чи шили, намагаючись заробити додаткові гроші, необхідні для підтримки своїх сімей.

№ 2 «Сором-ганьба» – ця дитяча народна пісня була дуже популярною наприкінці японського колоніального періоду (1945), під час переходу Тайваню під юрисдикцію материкового Китаю⁴⁶.

№ 3 «Біла чапля» – народна пісня для дітей, що прийшла із центральної області Тайваню⁴⁷.

№ 4 «Ні-Я-На». Ця п'єса – одна з найпопулярніших пісень, які співаються в народі *а-мей* (阿美族) – найбільшому племені аборигенів, яке складається з 18 племен, що споконвічно живуть на Тайвані. Пісню «Ні-Я-На» люди з племені *а-мей* зазвичай супроводжують танцем, посилаючи свої прохання Богам, щоб вони надіслали їм рясний урожай і висловлюючи їм за це свою подяку. Як правило, ця пісня співалася кілька разів на рік, що пов'язано з часом проведення сільськогосподарських робіт.

⁴⁶Бідняки співали цю пісню своїм дітям, переконуючи їх: «не пускайте слини, коли бачите, що багаті діти їдять льодяники на паличці». «Натомість пішли б до річки, наловили б вугрів, приготували б їх і наїлися б», - повчально співається в пісні. «А якщо це вам не підходить, то знайдіть інший спосіб не заздрити іншим» - співається далі в пісні. Пісня була відображенням нелегкого життя, яке було у тайванців у післявоєнний період. Мало хто з батьків мав достатньо грошей, щоб купити льодяник своїм дітям, оскільки всі запаси продовольства Тайваню використовувались японським урядом для допомоги японській армії, яка боролася з материковим Китаєм у період з 1937 по 1945 роки. У цей час єдиними делікатесами, якими тайванські батьки могли пригостити своїх дітей, були батат, гуава і арахіс, що повсюдно зростали на острові.

⁴⁷Острів довгий час залишався сільськогосподарським краєм, де білі чаплі у цих краях були повсякденною частиною сільського пейзажу. Вони були всюди - літали в небі або відпочивали на рисових плантаціях, ходили вздовж річок, сиділи на вершинах пагорбів, або на спинах биків, що рятувалися у водоймах від спеки. Тайванські фермери ніколи не відлякували птахів від рисових посівів, а натомість завжди вітали їх, оскільки чаплі лякали або з'їдали комах-шкідників. Крім того, білача пля завжди вважалася у місцевих жителів символом удачі. У цій пісні розповідається про те, як біла чапля, яка шукала собі їжу на рисовому полі, замість їжі знайшла кілька монет. Історія в цій пісні мала заохотити дітей не сумувати і бути стійкими та хоробрими. «Треба самим підніматися після падіння. Ви не повинні ні плакати, ні кричати, повинні виглядати твердими і знайти гроші так само, як це зробила біла чапля», – співається в ній.

№ 5 «Птахи, що плачуть». Ця народна мелодія бере початок з області Цзяі у південній частині Тайваню. В оригіналі ця пісня розповідає нам історію нещасного самотнього птаха, який не міг знайти зруйноване людьми гніздо⁴⁸.

№ 6 «Запитай у ворожки». Походження цієї народної мелодії відноситься до середньо-південної області Тайваню. У ті часи, коли Тайвань був сільськогосподарським суспільством, і багато людей були неосвічені і дуже забобонні, існував старовинний звичай, за яким тайванці, приходячи до релігійних храмів, намагалися дізнатися про своє майбутнє, звертаючись до богів, для чого вони вибирали з коробки, повної бамбукових палиць, одну зпалиць. На кожній палиці було написано письмове пророцтво, яке нібито передбачало майбутнє людині⁴⁹.

№ 7 «Сумна пісня». Ця народна пісня походить від племені *бунун* (布農). Так як різні племена жили в різних частинах Тайваню, у кожного з племен виникали свої проблеми та труднощі. Однак усіх тайванців завжди об'єднувало одне – їхня вдячність Богу, якого вони прославляли своїми піснями та танцями. На відміну від народної пісні «Ні-Я-На», яку співають у племені *а-мей*(№ 4), ця пісня дуже чутлива, співається в сумних тонах, і наповнена щирою народною любов'ю до Бога.

№ 8 «Жасмин у червні». Цю пісню спочатку співали в області Фуцзянь у материковому Китаї, але пізніше, більш ніж 150 років тому, її завезли на Тайвань іммігранти–носії діалекту *мін-нань*. Ця пісня в фольклорному варіанті стала дуже популярною завдяки поєднанню ніжної пристрасності музичного

⁴⁸«Самотній птах шукав і плакав всю ніч безперервно, але ніяк не міг знайти власне гніздо». Пісня асоціюється з часами японської окупації Тайваню (див. Розділ 1).

⁴⁹Тайванці з трепетом ставилися до подібних дій і старанно перетрушували бамбукову коробку, щоб вибрати «правильну палицю» з «правильним пророцтвом». Кумедно, але коли деяких з них не влаштовували відповіді, отримані вперше, вони струшували бамбуковий контейнер знову, і намагалися знайти іншу палицю з більш сприятливим прогнозом. Так як більшість тайванців-землеробів була неосвічена, а всі написи були написані класичною китайською мовою, при храмах існували так звані Мо-Гу, або тлумачі, які пояснювали значення відповідей, знайдених на бамбукових ціпках. У цій народній пісні якраз і звучать пророцтва на бамбукових ціпках, в яких описано майбутнє як, наприклад, багатство, щасливий шлюб чи успішна кар'єра.

супроводу, артистизму, який вимагається від виконавця, та класичної елегантності її лірики. Пізніше, протягом колоніального періоду, Сюй Біндін (許丙丁) опрацював цю народну пісню, поклавши нові вірші на знайому всім мелодію. У словах Сюй Біндіна описано кохання молодої, красивої тайванської дівчини, образ якої зображений як квітка жасмину, що тужить за своїм коханим. Ці квіти з чистими білими пелюстками зазвичай цвітуть протягом червня. Малесенькі за розміром, вони випромінюють прекрасний аромат, який стає особливо сильним уночі.

№ 9 «Раптовий дощ подобається кішкам і собакам» – пісня для дітей, її походження – центральна частина Тайваню. У пісні співається, як риби під час раптової літньої грозової зливи допомагають один одному знайти пару для того, щоб одружитися. Тайванці використовували цю веселу вигадку, щоб показати, що в традиційному суспільстві всі зобов'язані допомагати один одному.

№ 10 «Діу-Діу-Дан». Щодо походження цієї пісні існує багато різних думок⁵⁰. П'єса є звуковою замальовкою, яка наслідує звук води, що капає зі склепінь темного тунелю для поїзда.

№ 11 «Нагадування». Тільки-но з'явилася ця пісня, вона мала лише одну версію. Але за довгий час багато невідомих тайванських виконавців переробляли і дописували цю мелодію та вірші до неї, доповнюючи пісню новими віршами та мелодійними прикрасами. В даний час на Тайвані існує понад п'ятдесяті різні версії⁵¹. Мелодія та вірші цієї пісні точно

⁵⁰За однією з теорій, ця мелодія зародилася серед робочих Лан-Янь, які жили в місті Ілань, розташованого в східній частині Тайваню. Першою багатою людиною з народумінь-нань, який іммігрував з області Фуцзянь на Тайвань, був У Шоу. Він змусив людей Лан-Янь копати тунель для поїзда. Якось, після роботи в тунелі, робітники почули краплі дощу, які видавали звуки, схожі на «Діу-Діу-Дан». Люди Лан-Янь переробили почуті звуки так, щоб вони були ближчими до їхнього рідного діалекту мінь-нань, що й призвело до появи пісні «Діу-Діу-Дан». Продовжуючи рити тунель, люди Лан-Янь стали співати ці звуки, які пізніше стали піснею «Діу-Діу-Дан».

⁵¹У пісні співається про переживання сумуючих за домом іммігрантів з областей Гуандун і Фуцзянь, про те, як вони починали своє нелегке життя, багато працюючи на західних рівнинах острова, в басейні Тайбея, в басейні Лан-Юй та місті Хі-Чунь. Пісня пронизана почуттям безвихідної самотності перших поселенців. Ця пісня набула нового сенсу і стала надзвичайно популярною одразу після того, як Тайвань зазнав китайського втручання у 1945 році, оскільки пісню почали співати, щоб висловити труднощі адаптації до нового

відображають відчуття нестабільності, невпевненості у завтрашньому дні, показують важку боротьбу за виживання.

№ 12 «Буде дощ». Оскільки Тайвань – острівна країна, там часто йде дощ, тож дощ став центральною темою для багатьох народних пісень. Найпопулярнішою з народних пісень, присвячених дощу, була пісня «Буде дощ». Ця пісня народилася на півночі острова, де цілий рік йдуть дощі⁵².

Цикл «Маленькі бабки» призначений насамперед для юних піаністів з невеликим виконавським досвідом. Використовувані у цьому творі фортепіанні прийоми: *legato*, *staccato*, окремі різновиди туше, звукові плями двома, трьома і чотирма нотами, складні як для початківця, так і для юних виконавців з досвідом. Тому в цьому розділі автор спробує дати виконавцю рекомендації про те, як найкраще впоратися із цими труднощами. Звернемося до технічних складнощів, які можна знайти у п'єсах «Запитай у ворожки» (№ 6), «Скорботна пісня» (№ 7) та «Буде дощ» (№ 12). Рекомендації для виконавця, який грає п'єси «Жасмин у червні» (№ 8) та «Нагадування» (№ 11) будуть розглядатися пізніше.

№ 6 – «Запитай у ворожки» розвиває у виконавця відчуття ритму і дотику до клавіатури. Ритм у партії лівої руки в тт. 9-17 може виявитися дещо

суспільного устрою. Після того, як японці покинули Тайвань, у місцевого населення з'явилися труднощі з робочими місцями, і навіть ті щасливці, які мали роботу, отримували заробітну плату, яка була недостатньою для утримання сім'ї.

⁵²У віршах цієї пісні описується суперечка між дідусем і бабусею, як правильно готувати вугра. Суперечка переростає у сварку, потім у галасливий скандал і закінчується тим, що казанок для варіння ламається. Ця пісня – символ оптимізму та гумору, які притаманні характеру тайванців. Надаємо переклад пісні:

Збирається йти дощ,
 Дідусь зібрався рити яму,
 Він рие і рие, рие і рие,
 І раптом знаходить у калюжах води
 Слизького та жирного вугра,
 О, яка ж це чудова річ!
 Дідусь хоче приготувати його, засоливши в казанку,
 Але бабуся не дає цього зробити,
 Вона зовсім не хоче цього,
 Дідусь почав виривати казанок у бабусі,
 Поки, нарешті, вони не зламали казанок,
 А вугор вислизнув і втік,
 Ось яка кумедна річ! [98, с. 124]

складним для його відтворення новачками, особливо коли вони намагаються з'єднати гру обох рук. Один із методів показати учню правильний ритм у партії лівої руки перед грою на інструменті – це змусити його відчувати ритмічний малюнок, для чого достатньо проплескати його долонями, синхронно притупуючи ногою. Після того, як студент навчиться відчувати ритм усім своїм тілом, йому буде легше зіграти двома руками одночасно.

Існує безліч способів вивчити ритмічний малюнок, який треба виконати двома руками. Щоб студент поглибив розуміння цього, спочатку ще до гри на фортепіано, треба запам'ятати ритм. Це можна зробити, відбиваючи ритм обома руками на кришці фортепіано, на стільниці або на колінах. Ще варіант: права рука грає мелодію на клавіатурі фортепіано, а в цей час ліва рука відбиває ритм на колінах. Як альтернативну вправу можна порекомендувати поміняти руки: тепер права рука відбиває мелодію на колінах, а в цей час ліва рука відтворює ритм на фортепіано. Викладач може запропонувати студенту заспівати народну мелодію, яку доручає правій руці, тоді як ліва рука виконуватиме ритмічний малюнок на клавіатурі інструменту. У цій п'єсі застосовується два різні ігрові прийоми: стакато та легато. П'єса «Запитай у ворожки» – гарний приклад твору, в якому можна навчитися грати двома руками одночасно два різні штрихи. Спочатку викладач пояснює або показує використання штриха *legato*, потім *staccato*. Хороший спосіб образно описати учням *staccato*, наприклад, викликати у них в уяві асоціацію з грою в баскетбол, щоб вони уявили ці пружні стрибки, а потім перенести ці відчуття на фортепіанне виконання. Завдяки цим уявним експериментам виконавець отримає корисні візуальні та дотичні образи. Артикуляція *staccato* та *legato* виконується у тактах з 9 по 17; у цьому випадку права рука повинна грати лінію *legato*, а ліва рука – *staccato*. Подібне завдання для недосвідченого виконавця виявляється дуже складним, і всі попередні вправи з грою лівою і правою рукою і відбиванням ритму вільною рукою виявляються дуже доречними. Тобто, змінюючи руку, учень зосереджується на обраній музичній лінії, повністю занурюючись у тактильні відчуття та запам'ятовуючи їх.

«Скорботна пісня» (№7) – ця п'єса підходить для того, щоб дозволити піаністу-початківцю опанувати динамікою на ранніх стадіях навчання фортепіанної гри, оскільки в ній використовується широкий динамічний діапазон нюансів в межах від *ppp* до *ff*. Але що найважливіше, окрім освоєння гучного чи тихого виконання, так це розуміння молодим піаністом того, що зміни динаміки впливають на колорит та емоційне забарвлення музики⁵³. Коли недосвідчені учні бачать у нотному записі знаки *f* чи *ff*, у них виникає природне бажання сильніше бити по клавіатурі, щоб відтворити сильні, значні звуки. Але при цьому вони виконують грубу і галасливу музику. Тому ця п'єса є гарним способом покращити розуміння студентом якості звуку, і навчити його відтворенню сильного і красивого звуку одночасно. Викладач може нагадати студенту, що для отримання гучного звуку недостатньо застосовувати лише силу пальців. У цьому випадку необхідно використовувати вагу руки від зап'ясть до ліктя або, якщо це потрібно, використовувати повну вагу руки. Тільки такий рух руки здатний видати потужний звук *forte*. Іншою поширеною помилкою недосвідчених піаністів є їхня схильність до підняття плечей для отримання гучних звуків. Педагог повинен звертати на це увагу, оскільки така звичка створює небажане фізичне напруження, що призводить до швидкої стомлюваності. Тому не буде зайвим нагадати учневі, що при грі *forte* завжди треба опускати плечі.

П'єса № 12 «Буде дощ» є серйозним викликом будь-якому молодому піаністу, оскільки в ній присутні широкі стрибки на клавіатурі. Щоб завжди потрапляти на потрібні клавіші, доведеться тривалий час репетирувати. У першій частині п'єси, в тт. 37-43 права рука повинна виконувати стрибки то назад, то вперед між високими і низькими октавами. Один з ефективних

⁵³Є два добрі способи навчити юного учня справлятися з поставленим завданням. По-перше, запропонувати йому уявити звуки, які він чи вона чули у природі, голоса тварин. Інший спосіб закріпити запам'ятовування цих динамічних градацій у тому, щоб попросити учня зв'язати силу звуку з відповідним кольором. Так, наприклад, подвійне *ff* могло б асоціюватися з яскравим червоним кольором, тоді як подвійне *pp* може бути пов'язане зі світло-жовтим. Тоді студент (учень) зможе легко запам'ятовувати колірні образи, і перетворюючи їх на звуки, переносити їх на фортепіанну гру.

способів набуття навички майстерного виконання таких стрибків полягає в тому, щоб зупинятися в момент дотику до клавіш після стрибка. Краще практикуватися окремо кожною рукою, а потім одночасно обома руками. Порадьте учню зупинити праву руку на останній ноті кожної фрази перед переміщенням до наступного регістру. Коли учень має можливість зупинитися на цих нотах, він може подивитися на наступні ноти в наступному регістрі, а потім правильно виконати стрибок у потрібне місце.

Рекомендується, щоб студенти починали вивчати п'єсу, використовуючи повільний темп, поступово доводячи швидкість до бажаної. Потім, запропонуйте студенту зупинитися на перших нотах кожної фрази, використовуючи описаний вище підхід. Коли студент відчує, що йому зручно грати правою рукою зі зупинками, тоді можна переходити до гри одночасно обома руками, спочатку в більш повільному темпі, а потім поступово прискорюючи його. Короткий перехід тт. 52 - 53 вимагає гри всіма пальцями, обома руками, під час якої повинні бути задіяні передпліччя. Композиторські позначки *smashing music*, *a tempo*, *more energy* вказують на швидкий, енергійний, «нищівний» характер музики, що передбачає вилучення гучних звуків у високому та низькому регістрах клавіатури фортепіано. Тут використовуються швидкі рухи, що «підстрибують».

Цікавим технічним моментом при вивченні цього твору є використання дотику до клавіатури різними частинами рук для створення звукових кластерів. Наприклад, студент може використовувати одночасно всі пальці рук, щоб створити кластери у будь-якому діапазоні фортепіано. Можна спробувати використання тильних сторін долонь або передпліч у всьому діапазоні клавіатури. Після того, як учень спробує подібне виконання, він зможе дотримуватися певних вказівок композитора.

Для учня просунутого рівня п'єси «Жасмин у червні» (№ 8) і «Нагадування» (№ 11) в технічному відношенні нескладні. Однак у плані музичності вони можуть виявитися не такими простими, як здаються на перший погляд. Є кілька способів допомогти студентам освоїти ці п'єси. На додаток до

вивчення історичних передумов цих п'єс, про що йшлося вище, можна заспівати або продиригувати ці мелодії, розповісти історію виникнення пісень, що лежать в основі п'єс, і, нарешті, грати в дуеті зі студентом, щоб допомогти йому зробити цей твір більш виразним. У кожній із цих двох п'єс є дві мелодії-голоси. Народна мелодія виконується правою рукою; контрапункт – лівою рукою. Порадьте учню спочатку добре вивчити контрапункт, співаючи і граючи цю мелодію багато разів, перш ніж почати грати п'єси обома руками. Коли студенти засвоюють цей рівень, запропонуйте їм уявити дует чи розмову. Викладач може допомогти студенту, підспівуючи чи підігруючи йому на фортепіано. Крім того, викладач може грати простий акомпанемент на другому фортепіано, домагаючись від студента рівної та виразної гри.

Висновки до Розділу 2

Підсумки діяльності тайванських митців, зіставлення вкладу кожного з них свідчить, що усі вони прагнули адаптації європейських жанрів та європейського інструменту в умовах національних, так чи інакше східних традицій, але йдуть різними шляхами, досягаючи різних мистецьких результатів. Панорама фортепіанної спадщини тайванських авторів має кілька складових – власне художню та виконавську, – тому завданням даного розділу є не стільки розкрити досвід усіх відомих композиторів у цій сфері, скільки виявити специфіку взаємодії західного класичного та сучасного з національним внаслідок чого виникає національний тайванський стиль професійної академічної традиції.

Розвиток фортепіанного мистецтва на острові Тайвань отримав свій первісний імпульс у 1920-х роках. Важливим аспектом становлення композиторської творчості на Тайвані в цей час став вплив японської культури та вищої музичної освіти, яку надавала Японія деяким тайванським студентам. Основою такої освіти ставала західна класична музика. Починаючи з 1930-х років зацікавленість класичною музикою серед тайванців зростає, багато з них прагнуть навчатися в Японії. Все це надало підґрунтя для розвитку

інструментального, зокрема, фортепіанного мистецтва і створення національного піаністичного репертуару.

Першими тайванськими композиторами-піаністами стали Цзян Веньє, Чень Сичжи і Гуо Чжиюань. Цих музикантів можна вважати фундаторами національного фортепіанного мистецтва. Їх становлення було пов'язано з навчанням в Японії. В творчості цих митців відбувається засвоєння досвіду західноєвропейського, японського та національного в фортепіанній творчості. Так, наприклад, будучи тісно пов'язаним з японською культурою, Цзян Веньє охоче звертається до її національних музичних особливостей, зокрема, у своєму циклі «Три танці» він використовує японський лад.

Піонери фортепіанної композиції вперше освоїли жанри мініатюри, рапсодії, фантазії, сонатини, створили яскраві музичні образи, що репрезентують їх рідний острів – Тайвань. В їх музиці також почався відбуватися синтез західних та національних музичних елементів, тому розгляд їх фортепіанних творів можливий тільки в контексті зв'язків тайванських музичних традицій з європейською музикою. Кульмінацією творчості покоління фундаторів можна вважати фортепіанний доробок Гуо Чжиюаня, в якому також відображено провідні тенденції та риси, характерні для становлення національної фортепіанної музики. У процесі засвоєння Гуо Чжиюанем західноєвропейського музичного досвіду його музика приходять до органічної єдності з народним мистецтвом. Представлений у роботі аналіз фортепіанних творів Гуо Чжиюаня, написаних у середині ХХ століття, дозволяють оцінити важливість використання композитором традиційних тайванських елементів, а його Соната *C-dur* (1963) визнана першою опублікованою на Тайвані великомасштабною фортепіанною роботою.

Починаючи з 1960 року, кількість нової тайванської фортепіанної музики збільшилася. Причиною став розквіт композиторської творчості музикантів другого покоління – класиків: Чень Мао-Шуеня, Сяо Тайжання, Ма Шуй-Лонга. Оскільки на Тайвані, нарешті, було створено власну повноцінну систему фортепіанної освіти, а популяризація та вивчення національної музики

заохочувалася урядовими програмами, ці заходи сприяли створенню великої кількості фортепіанних творів місцевими композиторами та їх швидкого поширення серед музикантів.

Чень Мао-Шуень віддавав значну частину своєї уваги творам сонатної форми – сонатам і сонатам, заснованим на національних елементах. Сяо Тайжань став першим тайванським композитором, який здобув світову відомість. По суті, Сяо Тайжань створив педагогічний та концертний репертуар для фортепіано, використавши різні жанри – мініатюри, цикли, дитяча музика, фортепіанний концерт, тощо. Його справу продовжив Ма Шуй-Лонг, авторитет якого також мав велике значення у світі. Характерні твори композитора становили значну частину тайванського фортепіанного репертуару. Це явище особливо очевидне до 1975 року, коли професійна музика та професійне музичне навчання на Тайвані знаходилося в зародковому стані. Ставши представником другого покоління тайванських композиторів (але – першого покоління композиторів, що отримали освіту в Тайвані), Ма Шуй-Лонг вже в своїх ранніх фортепіанних творах продемонстрував високий рівень композиторської майстерності, що гідно представляє тайванське мистецтво. В фортепіанних творах композитора «Тайванська сюїта», «Ескіз дощової гавані», «Капріччіо Гуаньду» відбулася кристалізація національного стилю.

Після 1980-х років повернулися на Тайвань молоді композитори, що здобули освіту в західних країнах. В їх фортепіанних творах з'явилася зріла композиторська техніка, оскільки довгі роки експериментів та музичного аналізу дозволили їм сформувавши неповторний в кожного з них композиторський почерк. Незважаючи на те, що довгий час твори жінок-композиторів не визнавали, внаслідок тривалої протидії чоловікам жінки-композитори відстояли свої права у музичному світі та культурі острова. Деякі з жінок-музикантів стали видатними композиторами, які зробили істотний внесок у створення тайванської музики. Здобувши у ХХ столітті міжнародне визнання у вигляді численних премій, нагород, виконання своїх творів на міжнародних сценах піаністами різних національностей, тайванські жінки довели свою

спроможність у сфері композиції і, що призвело нарешті до їхнього визнання у себе на батьківщині. У сольних фортепіанних творах найбільш відомих тайванських жінок-композиторок Су Фаньлін («Танець Дракона і Лева» та сюїта «Храмове свято») та Чень Шихуей (цикл «Маленькі бабки») було показано, як у їхній музиці об'єдналися західні та тайванські музичні тенденції. Для викладачів фортепіано представлені роботи також матимуть певний інтерес, оскільки в них перетинаються модернізм, народні елементи, традиційна та авангардна техніка виконання на фортепіано.

РОЗДІЛ 3

ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ТА ПЕДАГОГІКА ТАЙВАНЮ

Піаністи Тайваню на сьогодні займають одне з почесних місць на світовому музичному Олімпі. Вони незмінно одержують високі нагороди на усіляких міжнародних конкурсах, плідно працюють в численних навчальних закладах різних континентів, вражають публіку широтою свого репертуару, демонструючи його в знаменитих концертних залах всього світу. Водночас, як виявилось, про діяльності всесвітньо відомих тайванських виконавців сьогодні наукових робіт не написано, всю інформацію необхідно шукати по крихтам в мережі Інтернету. Це спонукало використати в даному розділі дисертації матеріали довідкового характеру через його систематизацію і класифікацію.

Перше питання, яке постає в результаті вивчення цих матеріалів, полягає у визначенні того сенсу, котрий міститься у словосполученні «тайванське фортепіанно-виконавське мистецтво», адже Тайвань, який ніколи в своїй історії не залишався замкненим, культурно самодостатнім, дедалі все більше тяжів до щільних контактів з іноземними країнами, внаслідок чого встановлювалися міцні крос-культурні зв'язки в обох напрямках: островних до всесвітніх і, навпаки. У результаті виникла безліч варіантів їх форм: етнічні, за місцем народження і проживання, освітницькі, концертно-гастрольні, педагогічні та ін.

Отже, уявляється доцільним задіяти словосполучення «тайванське фортепіанно-виконавське мистецтво» як узагальнююче поняття, що обіймає всіх піаністів, пов'язаних своїм походженням або / і концертно-педагогічною діяльністю з цією країною. Такий підхід уможливує підпорядкування різнопланових довідкових матеріалів, на які ми спираємося в даному розділі дисертації, під знаком осягнення внеску Тайваню і тайванців у світову піаністичну культуру. Оскільки, цей матеріал не дає систематизованих відомостей про зміст концертних програм всіх виконавців та їх репертуар, вже

не кажучи про приналежність кожного із них до певного типу музиканта, або / і напрямку піанізму, в дисертації обраний генераційний підхід до періодизації тайванського фортепіанно-виконавського мистецтва, який дозволив висвітлити деякі тенденції у життєдіяльності тих чи інших піаністичних поколінь, водночас акцентуючи увагу на деяких цікавих або важливих факторах біографії кожного з них, не втрачено тим самим уявлення про їх індивідуальність. Точкою відліку в подібній класифікації слугують дати народження розглядуваних творчих особистостей.

3.1. Перші професійні піаністи тайванського походження (народжені у 1900-х–1920-х роках)

Однією з перших професійних піаністок на острові Тайвань, що здобула музичну освіту в Японії, стала **Гао Цзіньхуа (GaoJin-Hua)⁵⁴** (高錦花) (1906–1988). Під впливом церковного музичного середовища Гао Цзіньхуа з дитинства познайомилася із західною музикою. Вона вступила до Тайнаньської пресвітеріанської школи для дівчаток Сінью (нині Чанжунська середня школа для дівчаток). Під керівництвом Марії Монтгомері та інших музично освічених наставників церкви Гао Цзіньхуа розпочала свій шлях у музиці, а 1926–1929 роки продовжила навчання на фортепіанному відділенні Токійського музичного коледжу Японії. Залишившись працювати у Токіо, Гао Цзіньхуа періодично відвідувала Тайвань з концертами. У 1931–1940 роки вона здійснила ряд виступів як піаністка-виконавиця у багатьох благодійних заходах⁵⁵. У 1940 році

⁵⁴GaoJin-Hua народилася 27 березня 1906 року у християнській родині в Тайнані. Її батько ГаоДусін (1879–1962) був пастором пресвітеріанської церкви, мати Хуан Чунью, 1879–1945 теж була віруючою. Пастор ГаоДусін - другий син християнського проповідника першого покоління Гао Чана (1837-1912) з Південної пресвітеріанської церкви Тайваню [206].

⁵⁵ У червні 1931 року ГаоЦзіньхуа виступала у благодійному концерті, організованому Пресвітеріанською церквою Чанхуа, а наприкінці вересня того ж року брала участь у благодійному концерті, організованому паном Лі Мінцзя (李明家) з Асоціації музичних досліджень Піндун. Обидва заходи були організовані для допомоги жертвам повені на річці Янцзи в Китаї. У 1935 році понад 20 000 людей загинули та отримали поранення внаслідок сильного землетрусу в Сінчжу (Тайчжун). Тайванська газета Xinhmin Daily ініціювала підготовку «Благодійних концертів для збору пожертв у зв'язку зі стихійним лихом», організацію яких очолив голова Цай Пейхуо (蔡培火). Гао Цзіньхуа взяла участь у серії благодійних концертів та здійснила поїздку по всьому Тайваню. З 3 липня по 21 серпня «Благодійні концерти для збору пожертв у зв'язку із землетрусом» проводились у 36 містах Тайваню. Серед учасників концертної групи особливим ентузіазмом та самовіддачею

піаністка повернулися на Тайвань і оселилися в Гуаньцзайліні (Тайнань). Крім місіонерської концертної діяльності в церкві, Гао Цзіньхуа як солістка часто брала участь у багатьох концертних заходах, організованих Тайванською провінційною спілкою культури. З 1946 року спілка провела величезну кількість концертів, в яких Гао Цзіньхуа виступала як піаністка [191].

У 1946-1947 роках Гао Цзіньхуа брала участь у двох Музичних концертах на честь роковин відродження Тайваню, організованих Спілкою культури провінції Тайвань у залі Чжуншань у Тайбеї. 18 квітня 1949 року у залі «Чжуншань» міста Тайбей відбулася Друга музична презентація «Тайванської провінційної асоціації дослідження музичної культури». Крім організації концертів, Спілка культури провінції Тайвань з 1947 року відкриває «Конференцію провінційних музичних конкурсів» з метою просування музичного мистецтва та відкриття молодих талантів Тайваню. Гао Цзіньхуа була членом журі цих конкурсів. Піаністка часто виїжджала на північ острова, щоб взяти участь у концертах, організованих Тайбейським міністерством освіти. Також вона регулярно виступала як концертмейстер у церковних місіонерських концертах, які проводилися в Тайбеї та Тайнані. Крім виступів для різних категорій слухачів, Гао Цзіньхуа, як і раніше, приділяла більшу частину свого часу фортепіанній педагогіці, вкладаючись у розвиток музичних талантів Тайнаня [206].

Ще однією з представниць першого покоління жінок-педагогів фортепіано на Тайвані стала двоюрідна сестра Гао Цзіньхуа – **Гао Цимей**⁵⁶ (GaoChih-Mei, 高慈美) (1914-2004) – видатна піаністка, педагог. У 1919 році Гао Цимей вирушила до Токіо, де навчалася у дитячому садку та жила в японській сім'ї християн. Після руйнівного землетрусу 1923 року дівчина повернулася на

відзначилися Гао Цимей (高慈美), Чень Сінчжень (陳信貞), Цай Шухуей (蔡淑慧), Гао Юена (高約拿) та Гао Цзіньхуа (高錦花). Гао Цзіньхуа взяла участь у всіх 37 концертах, завоювавши визнання та подяку слухачів.

⁵⁶ Народилася 1914 року в місті Гаосюн на Тайвані. Гао Цимей - друга за старшинством серед одинадцяти братів та сестер у сім'ї. Її дід Гао Чан був місцевим проповідником, одним із перших послідовників пресвітеріанської церкви на Тайвані. Батько Гао Цзайчжу був лікарем, який закінчив медичну школу при губернаторській канцелярії Тайваню. Мати Сюй Мей була старшою дочкою доктора західної медицини Сюй Ханьмін. Сестри Гао Чжимей і Гао Ямей, а також двоюрідна сестра Гао Цзіньхуа, як і Гао Цимей, присвятили своє життя музиці. Один із двоюрідних братів Гао Цимей – колишній декан Національного медичного університету Тайваню Гао Тяньчен, ще один брат – пастор Гао Цзюньмін [191].

Тайвань, де вступила до початкової школи Жіночого коледжу, а після його закінчення, в 1931 році – до Токійського музичного коледжу (нині Токійський музичний університет). Її учителем фортепіано був знаменитий японський професор Oida Mitsuyoshi. Як зазначає Сюй Чанхуей, у минулому іноземні місіонери з ентузіазмом пропагували західну музику на Тайвані, тому більшість тайванських музикантів минулого мали тісний зв'язок із християнською церквою [149, 150]. 1929–по 1932 р. Гао Цимей вела щоденник японською мовою, іноді застосовуючи церковні римські символи, в якому описувала своє студентське життя, навчання в Жіночому коледжі Мейгуан і в Музичному коледжі Токіо, переживання, роздуми про життя та музику. Перші три томи щоденників Гао Цимей були включені до книги соціального педагога Сідзука Гото «Щоденник серця», виданої Токуо Норе News (Щоденник серця), а четвертий том був включений до «Християнського щоденника» громадського діяча Тоюоіко Тагава [Християнський щоденник]. Щоденники Гао Цимей є не просто відображенням історії тайванської дівчини, що навчалася в Японії, вони є історичними документальними джерелами, записами з перших рук (мемуарами) про життя жінок Тайваню та Японії, жіночої освіти та інших історичних аспектів того періоду [193, 208].

Фундатором фортепіанної школи на Тайвані часів Японської окупації вважається **Чень Сінчжень**⁵⁷ (ChenXin-Zhen, 陳信貞) (1910-1999), що виховала багатьох видатних музикантів, серед яких «батько тайванського хору» Люй Цюаньшен (呂泉生) та композитор Сюй Чанхуей (許常惠) [149]. Свій музичний талант піаністка розкрила ще у Даньшуйській школі для дівчаток Чень Сінчжень вивчала фортепіано та співи у міс Ханни Коннел та Маргарет

⁵⁷Чень Сінчжень народилася в Тайбеї у християнській родині. Її вітчим надавав великого значення її освіті. Знаючи про кохання Чень Сінчжень до музики, в 1922 році відправив її вчитися до Школи для дівчаток Даньшуй, У 1931 році вона вийшла заміж за випускника Тайбейської духовної семінарії Чжан Децзяня (詹德建). Незабаром після весілля чоловік Чень Сінчжень помер від черевного тифу, коли Чень Сінчжень була вагітною. Після смерті чоловіка Чень Сінчжень більше не виходила заміж, і після народження дочки стала працюючою одинокою матір'ю, зумівши самостійно виховати дитину і дати їй освіту в ті важкі часи. Померла 26 серпня 1999 року у віці 89 років.

Мелліс Голд, подружжя пастора Вільяма Голда. Завдяки цим жінкам-місіонеркам, за час навчання в школі Чень Сінчжень розкрила свої музичні таланти та сформувалася як цілісна та різнобічно розвинена особистість. Після отримання диплому про проходження повного курсу музичних дисциплін Чень Сінчжень присвятила себе викладанню музики. У 1933 році вона створила Товариство жінок, які вивчають фортепіано в Тайчжуні». Вона навчала гри на фортепіано лише жіночу групу, але як виняток прийняла на навчання двох студентів-чоловіків – майбутнього знаменитого композитора та хормейстера Люй Цюаньшена (呂泉生) і капіталіста Гу Вейфу (辜偉甫).

Чень Сінчжень була чудовим наставником для всіх своїх студентів. До своїх учнів вона належала як до рідних дітей. Незважаючи на скрутне фінансове становище, Чень Сінчжень завжди була безкорисною і щедрою по відношенню до своїх вихованців. Вона безкоштовно навчала дівчаток із бідних сімей, і навіть допомагала купити піаніно тим учням, батьки яких були не в змозі дозволити для своєї дитини навіть таку «розкіш», як уживаний інструмент. Крім того, Чень Сінчжень разом з групою жінок-музикантів, серед яких були Гао Цимей, Гао Цзінхуа та ін., брала активну участь у благодійних музичних заходах і виступала з концертами для надання допомоги при стихійних лихах на Тайвані та в материковому Китаї. Чень Сінчжень була чудовою піаністкою, її виступи чіпали до глибини душі та викликали захоплення у публіки. Вона багато виступала як солістка, і її талановиті інтерпретації та чудове звучання фортепіано завжди знаходили емоційний відгук у всіх категорій слухачів. Засновник концертної групи «Місцевий музичний гурток» Ян Чжаоцзя (楊肇嘉) високо відгукувався про гру Чень Сінчжень: «Її виконання здатні були викликати посмішки на обличчях сиріт та хворих; вона стала справжнім благодійним піаністом на Тайвані» [193]. Дійсно, несучи свою місію виконавця і педагога, Чень Сінчжень не лише навчала теорії музики чи технічним навичкам гри на інструменті, але перш за все вона розкривала внутрішній зміст твору та людські почуття, передані в ньому композитором. Вона

використовувала музику як засіб передачі сили любові, духу та віри через музичні звуки.

Чень Сіньчжень понад півстоліття займалася педагогічною діяльністю. З 1935 по 1946 вона працювала в Середній школі для дівчаток Тайнань, а з 1946 протягом 30 років викладала в Середній школі для дівчат в Тайчжуні і на музичному факультеті Тайчжунського педагогічного коледжу. Вона присвятила своє життя розвитку музичної освіти та виростила безліч талантів у центральному регіоні Тайваню. Слід зазначити, що з 1946 по 1957 р. Чень Сіньчжень була єдиним професійним педагогом фортепіано в Тайчжуні. Після виходу на пенсію в 1975 році Чень Сіньчжень продовжувала викладати вдома. Крім педагогічної діяльності, Чень Сіньчжень з ентузіазмом продовжувала брати участь у багатьох благодійних та культурних заходах [210].

Знаменитий тайванський піаніст і педагог **Чжан Цайсян** (張彩湘, 14.07.1915–19.07.1991) значно вплинув на фортепіанну школу Тайваню. Уродженець округу Мяолі, син Чжан Фусіна (張福興) – видатного скрипаля та педагога, першого тайванського музиканта, який здобув професійну музичну освіту в Японії⁵⁸. 1922-1929 роки Чжан Цайсян навчався у Першій державній школі Тайбея Менцзя (нині початкова школа Лаосун). У 1932 році він вступив до Токійської середньої школи Цзінбей, дочірньої середньої школи відомого на той час Університету Тойо, в клас відомого японського піаніста Yoshimune Hirata, який отримав фортепіанну освіту в Берліні. В 1936 році Чжан Цайсян вступив на фортепіанне відділення Музичної консерваторії Мусасіно в Токіо. У консерваторії Мусасіно Чжан Цайсян успадкував сувору дисципліну та академічну методику японського навчання, завдяки чому було закладено міцний

⁵⁸Незважаючи на те, що Чжан Цайсян виріс у музичній сім'ї, особливої підтримки у виборі свого шляху як музиканта він не отримав. Батько Чжан Цайсяна, знаменитий скрипаль Чжан Фусін вважав, що життя музиканта надто важке в порівнянні з життям звичайних людей інших професій, тому він ніколи офіційно не навчав своїх дітей музиці і навіть сподівався, що Чжан Цайсян у майбутньому піде в медицину і стане добрим лікарем. 5 березня 1954 року, у віці 67 років помер від серцевого нападу батько Чжан Цайсяна, Чжан Фусін, і в 1955 році Чжан Цайсян написав статтю «Життя мого батька Чжан Фусіна», присвячену особистості знаменитого тайванського скрипаля, педагога та музичного діяча.

фундамент його піаністичних навичок. Після закінчення навчання у 1939 році він залишився в Токіо і продовжив удосконалення своєї піаністичної майстерності. Навчався у авторитетного японського піаніста Oida Mitsuyoshi та піаніста російсько-німецького походження Леоніда Крейцера, від яких отримав цінні навички фортепіанної педалізації. На той час Чжан Цайсян багато виступав у Токійському молодіжному клубі. Вишуканий виконавський стиль, бездоганна піаністична майстерність та глибина музичної інтерпретації зробили тайванського студента Чжан Цайсяна відомим у Японії.

Повернувшись на батьківщину у 1942 році, Чжан Цайсян почав викладати на музичному факультеті Педагогічної школи Тайчжун та Педагогічному університеті Сінчжу. Він став одним із небагатьох тайванських професійних викладачів музики в роки японської окупації. З 1946 року Чжан Цайсян також розпочав викладацьку діяльність на музичному факультеті Національного Тайванського педагогічного університету – єдиного на той час вищого навчального закладу із музичним факультетом, де викладали найкращі професійні тайванські музиканти, які здобули освіту в Японії. Цього ж року Чжан Цайсян заснував Тайбейську спеціалізовану школу фортепіанної гри, яка набирала тайванську молодь для навчання академічному фортепіанному виконавському мистецтву. Він виховав блискучу плеяду тайванських музикантів, серед яких Лі Фумей(李富美), ЧеньМейлуань (陳美鸞), Чжан Дашен (張大勝), Чень Юйсю (陳郁秀), Чень Мао-Шуень (陳茂萱), Лін Жунде(林榮德), Лін Шунде (林順德) та багато інших відомих музичні діячі Тайваню.

Успадкована Чжан Цайсяном класична німецька піаністична професійна школа, чітка методика викладання та висока виконавська майстерність призвели до великих успіхів в діяльності музиканта. Чжан Цайсян став найавторитетнішим педагогом фортепіано на Тайвані – фундатором тайванської фортепіанної школи та музичної освіти. На сьогоднішній день більшість діячів у сфері музичного мистецтва на Тайвані вийшли з класу Чжан Цайсяна. Він зумів закласти міцну базу ігрових навичок та успішно розвивав усі професійні

музикантські якості своїх учнів, необхідні для подальшого їхнього навчання за кордоном. Більшість випускників Чжан Цайсяна продовжили свою музичну освіту у найкращих вишах Америки, Європи та Японії. Багато музикантів, випускники класу музичного факультету Педагогічного університету з класу Чжан Цайсяна працюють викладачами в музичних навчальних закладах Тайваню, і вже протягом півстоліття мають величезний вплив на національну музичну освіту [214].

Крім активної педагогічної діяльності, Чжан Цайсян разом зі своїми колегами організував безліч різноманітних спільних концертів, гастролював по всьому Тайваню із сольними фортепіанними програмами. 14 грудня 1948 року було створено Тайванську провінційну асоціацію дослідження музичної культури, і перший концерт пройшов у залі Чжуншань. Крім того, Чжан Цайсян регулярно організував концерти класу своїх учнів, щоб демонструвати та заохочувати професійні досягнення своїх вихованців. Стійка віра Чжан Цайсяна у першорядну важливість фортепіанного навчання також зробила неоціненний внесок у розвиток фортепіанного мистецтва на Тайвані. Методика навчання гри на фортепіано Чжан Цайсяна для Тайваню на той час була унікальна. Від своїх учнів він вимагав неухильного дотримання композиторського тексту, грамотного ставлення до оригінального стилю твору, і це ставлення успадковано від німецької фортепіанної школи. Крім того, Чжан Цайсян надавав великого значення розвитку базових піаністичних навичок учнів, важливу роль відводив розвитку техніки читання з аркуша та навичок запам'ятовування нотного тексту, що, на його думку, є основою всього навчання. Чжан Цайсян у своїй педагогіці дотримувався суворої дисципліни та академічної концепції навчання, що ґрунтується на класичних традиціях західноєвропейської фортепіанної школи. При цьому працював на уроках натхненно та захоплююче. Він зумів закласти міцну базу ігрових навичок та успішно розвивав усі професійні музикантські якості своїх учнів, необхідні для подальшого їхнього навчання за кордоном. Більшість випускників Чжан Цайсяна продовжили свою музичну освіту у найкращих вишах Америки,

Європи та Японії [215].

3.2. Закладення основ національного виконавського професіоналізму піаністами, народженими у 1930-х–1940-х роках

У Цзічжа (吳季札, 1931-2003) – відомий китайський піаніст, музикант та педагог, який викладав на Тайвані⁵⁹. У 1965 році У Цзічжа запросили виступити на Тайвані і здійснити концертне турне різними країнами Південно-Східної Азії. З ініціативи Чжан Цюня У Цзічжа був призначений на посаду декана та професора музичного факультету Інституту китайської культури (нині Університет китайської культури), а також обіймав посаду завідувача кафедри західного музикознавства Університету китайської культури в Тайбеї. Піаніст викладав у музично-експериментальному класі Тайванської середньої школи Гуанжень (нині Приватна середня школа Гуанжень Сінь-Тайбея), на музичному факультеті Військово-політичної школи Міністерства національної оборони (нині Військово-політична школа Тайванського національного університету оборони), на музичному відділенні Коледжу практичної домівки (нині Тайванський університет домашньої економіки). У Цзічжа викладав і був деканом фортепіанного відділу музичного факультету Національної академії мистецтв (нині Національний університет мистецтв Тайбея). Серед учнів У Цзічжа лауреати міжнародних конкурсів, провідні піаністи-виконавці та педагоги Є Люйна (葉綠娜), Чень Хункуань (陳宏寬), Чжан Ціньцюань (張欽全), Ван Чженьї (王振義), Чжен Цзе (鄭嵐), Сі Гуолань (絲國蘭) [216].

⁵⁹Народився 30 квітня 1931 року у Шанхаї. Його прабадьківщина – Нінбо, провінція Чжецзян. У Цзічжа - п'ятий син відомого юриста У Цзінсюна (吳經熊), а його брат - дипломат У Цзуюй (吳祖禹). 1944 року закінчив музичний факультет Національної консерваторії в Римі, Італія. Після цього продовжив навчання в Університеті Сетон-Холл у США. В 1957 успішно виступив із сольним концертом і після закінчення навчання був запрошений викладати фортепіано в Університеті Сетон-Холл. 1960 року У Цзічжа вирушив до Нью-Йорка і вступив до Джульєрдської консерваторії, де навчався фортепіано у відомого піаніста російського походження Саші Городницького. Під час навчання у Джульєрдській консерваторії він активно концертував на Сході Сполучених Штатів.

Роберт Шольц (кит. Сяо Цзи, 蕭滋; 16.10.1902 – 11.10.1986) – американський піаніст, диригент, композитор та педагог австрійського походження⁶⁰, один з засновників професійної фортепіанної школи Тайваню. Роберт Шольц закінчив середню школу (Realschule) в 1920 році. У 1921 році він узяв близько десяти уроків гри на фортепіано у австрійського піаніста Фрідріха Вюрера у Відні, щоразу подорожуючи по 16 годин зі Штайра. Був прийнятий до Моцартеуму в Зальцбурзі, де він навчався у Фелікса Петирака (). Усього через дев'ять місяців після вступу Шольц з відзнакою склав випускні іспити Моцартеума з фортепіано та композиції ("mitAuszeichnung"), а також отримав сертифікат викладача. Згодом він викладав фортепіано та композицію в Моцартеумі з 1924 по 1937 рік, а в 1935 році став першим учителем гри на клавесині в австрійському музичному коледжі.

Шольц досяг популярності як піаніст, особливо в Австрії в 20-30-і роки в фортепіанному дуеті зі своїм братом Хайнцем Шольцем, з яким він також опублікував першу авторитетну збірку творів Моцарта для фортепіано. Роберт і Хайнц Шольці зробили видатну кар'єру фортепіанного дуету, що розпочався з європейського турне у 1923 році. Вони виступали з всесвітньо відомими диригентами, такими як Клеменс Краусс, Дімітрі Мітропулос в Афінах, Герберт фон Караян в Аахені, Бруно Вальтер та Артуро Тосканіні на Зальцбурзькому фестивалі. У період гастролей до 1938 року, включаючи гастролі в США та Канаді, вони часто виконували аранжування для двох фортепіано з «Мистецтво фуги» Баха Еріха Швобса. У 1927 Віденське універсальне видання доручило братам Шольц відредагувати фортепіанні твори Моцарта на основі рукописів композитора. 1937 року, коли Роберт Шольц отримав почесне звання

⁶⁰Роберт Шольц народився у Штайрі, Австрія, 16 жовтня 1902 року. Його батько Карл Шольц був продавцем; мати, Джоанна Майр - співачка (сопрано), знайома Антона Брукнера. Його старший брат, піаніст Хайнц Шольц (1897-1988), був президентом Mozarteum Salzburg у 1964 році. Генеалогічне дослідження роду Шольц з 1750 до теперішнього часу було зроблено композитором Мартіном Фіала в Штайрі. Ранні роки Роберт Шольц провів у Австрії. Перші уроки гри на фортепіано отримав у своєї матері в 1906 році, але в роки війни так і не зміг знайти професійнішого вчителя фортепіано в Штайрі. Разом зі своїм братом Хайнцем він брав участь у благодійних концертах Червоного Хреста щодо збору коштів на допомогу пораненим. 11 жовтня 1986 року Роберт Шольц помер у Тайбеї.

професора, він дав сольний концерт на оригінальному фортепіано Моцарта в SalzburgResidenz. На цьому концерті були присутні великі диригенти Б.Вальтер та А.Тосканіні. У 1938 році Роберт Шольц емігрував до США, оселившись у Нью-Йорку, де почав викладати у музичній школі Девіда Манна. У той же час він почав навчати восьмирічного Мартіна Каніна, який згодом став відомим піаністом та викладачем фортепіано. Ідея Шольца полягала у тому, щоб перенести музичні традиції Зальцбурга до Нью-Йорку. Співпрацюючи зі скрипалями Іваном Галам'яном та Луї Персінджером, а також піаністкою Ізабель Венгеровою, він заснував оркестр Моцарта, а потім хор у Музичній школі Генрі-Стріт. Цей проєкт був призначений для виховання талановитих дітей із неблагополучних сімей. З 1945 по 1950 рік цей оркестр та хор давали щорічні концерти у ратуші Нью-Йорка. Роберт Шольц брав уроки диригування у Джорджа Селла в 1940 році і викладав у літніх таборах разом з Іваном Галам'яном, а також співпрацював із Бруно Вальтером та його оркестром. У цей період Роберт Шольц написав масштабні твори та аранжував для оркестру «Мистецтво фуги» Баха. Виконавши Четверту симфонію А.Брукнера та Те Деум з оркестром Моцарта та хором Школи Генрі-стріт, 12 березня 1950 року від імені Американського товариства Брукнера він був нагороджений Почесною медаллю Антона Брукнера. У 1953 році Роберт Шольц заснував професійний Американський камерний оркестр, з яким він регулярно виступав у ратуші Нью-Йорка та гастролював США та Канадою. У 1956 році він записав різні твори Моцарта із цим оркестром для Westminster Records, у тому числі Серенаду Хаффнера, а також записав фортепіанні концерти Моцарта з Дамою Майрою Хесс.

У 1963 році, за рекомендацією Державного департаменту США та програми Фулбрайта, Роберта Шольца було запрошено на Тайвань, де він прожив до своєї смерті в 1986 році. Він прийняв посаду професора фортепіано та хормейстера у Тайванському провінційному педагогічному коледжі (нині Тайванський Національний педагогічний університет). Також викладав у Національній академії мистецтв (нині Тайванський Національний університет

мистецтв), а згодом у Коледжі китайської культури (нині Університет китайської культури). Крім уроків фортепіано, Шольц викладав симфонічне диригування, хорове диригування, композицію, теорію музики та концертмейстерський клас. Сюй Чанхуей назвав Роберта Шольца «місіонером музики» та порівняв його з французьким місіонером-єзуїтом Аміотом у Китаї часів правління династії Цин. На відміну від Нью-Йорка, на Тайвані Шольц не заснував свій оркестр. Але він був головним та запрошеним диригентом усіх провідних місцевих оркестрів, створюючи базову основу їхніх репетиційних методів, розширюючи репертуар тощо. Шольц диригував Тайванським провінційним симфонічним оркестром (нині Національний симфонічний оркестр Тайваню), Симфонічним оркестром Міністерства оборони, а також керував студентськими оркестрами університетів, де він працював. Сюй Чанхуей писав, що Шольц "заклав фундамент оркестрової культури на Тайвані". Під час свого перебування на Тайвані він диригував численними концертами та гала-концертами, співпрацюючи з більшістю провідних виконавців, таких як піаністи Френсіс Ву, Азуса Фудзіта та Лю Фу-Мей.

У 1969 році Роберт Шольц одружився з У Імань (吳漪曼) (1931-2019), відомою тайванською піаністкою та педагогом. 1970 року Роберт Шольц диригував Токійським філармонічним оркестром і був запрошений працювати в Музичній академії Мусасіно, де керував студентським оркестром і хором. Він повернувся на Тайвань у 1971 році. У 1973 році він також виступав як запрошений диригент у Сеулі. В останні роки життя Роберт Шольц захоплювався філософськими дослідженнями, займався письменницькою діяльністю. Його твори було складено професором синології Бернхардом Фюрером і Бернхардом Полем і посмертно опубліковано Музичний фонд Роберта Шольца як «Посмертні твори Роберта Шольца» у 8 томах 1993 року.

Як викладач фортепіано Роберт Шольц наголошував на контроль дихання, свободу і гармонію рухів рук і тіла учнів під час виконання. Він наполягав на тому, щоб учні відзначали у нотній партитурі фразування, педаль та аплікатуру,

перш ніж починати розучувати п'єсу. Багато студентів професора Шольца поїхали навчатися за кордон у рамках програми для обдарованої молоді, організованої Міністерством освіти Тайваню з культурного обміну. Більшість його випускників на сьогоднішній день є відомими піаністами та педагогами, займають керівні посади у навчальних закладах та у різних сферах музичної індустрії. Серед них відомі на Тайвані та за кордоном піаністи, у тому числі Чень Тайчен, Чжан Се-Се, Люсі Реверс, Джуді Чін, Лю Хань-Ан, Є Люйна, Ван Ліхуей. Серед диригентів, які навчалися у професора Шольца, були Фелікс Чень (Чень Цюшен) та Цзен Даосюн, а також композитор та диригент Сяо Тайжань [102].

У Імань (吳漪曼, 08.06.1931-24.10.2019) – видатна піаністка, педагог, дружина Роберта Шольца⁶¹. У 1947 році У Імань вступила до Національної консерваторії за класом фортепіано; наприкінці 1948 року переїхала з матір'ю на Тайвань, де вступила на музичний факультет Національного Тайванського педагогічного університету за спеціальністю фортепіано до класу професора Чжан Цайсяна (張彩湘). Через два роки У Імань отримала грант на навчання в США і в 1950 році вирушила вчитися в Америку: спочатку в католицькому коледжі Розарі-Хілл, потім, в 1951 р. в CollegeMisericordia. 1955 року поїхала до Мадриду, де навчалася за класом фортепіано у професора Дж. Кубелеса (J. Cubeles). У 1956 році вступила до Королівської академії Брюсселя (Бельгія), де навчалася у класі професора Едуардодель Пуейо (Eduardodel Pueyo).

1961 року, після одинадцяти років навчання за кордоном, У Імань повернулася до Тайваню і почала викладати на музичному факультеті своєї альма-матер – у Національному педагогічному університеті. Пізніше вона також викладала уроки музики в Університеті китайської культури та початковій

⁶¹Народилася у Китаї у місті Усі (провінція Цзянсу). Її батько, У Бочао (吳伯超, 1903-1949) – відомий китайський композитор, диригент і педагог, присвятив все своє життя музичній освіті, що вплинуло на становлення У Імань як особистості та музиканта. У Бочао загинув під час громадянської війни в Китаї.

школі Гуанжень.1963 року У Імань познайомилася із Робертом Шольцем, знаменитим піаністом, диригентом і композитором, що приїхав на Тайвань і почав викладати на музичному факультеті Національного педагогічного університету та музичному факультеті Національного університету мистецтв, а також керувати Тайванським провінційним симфонічним оркестром. Вони покохали один одного і через шість років одружилися. Проживши разом 23 роки (до 1986 р.), вони присвятили все своє життя музичній освіті та фортепіанному навчанню на Тайвані, зробили неоціненний внесок у розвиток академічного музичного мистецтва острова. Як і Роберт Шольц, У Імань відрзнялася дивовижною добротою, мудрістю, безкорисливістю та відданістю своїй справі на благо свого народу. 1998 року У Імань вийшла на пенсію, але до кінця своїх днів продовжувала нести просвітницьку місію як музичний педагог-наставник для молодого покоління тайванських піаністів. Серед її вихованців імена таких відомих музикантів, як Є Люйна, Люй Шаоцзя, Чень Цюшен та ін. [209].

Лі Фумей⁶² (李富美, 7.06.1932 – 9.07.2017) – видатна тайванська

⁶²Лі Фумей народилася 7 червня 1932 року в Тайбеї. Виховувалась в інтелігентній сім'ї, з дитинства почала навчатися грі на фортепіано під керівництвом японки Чень Женьай (陳仁愛). Після вступу до молодших класів жіночого коледжу в Тайбеї, її викладачем фортепіано був професор ЧжанЦайсян (張彩湘). У юні роки Лі Фумей посіла друге місце у фортепіанній групі 2-го Тайванського музичного конкурсу, організованого Тайванською асоціацією культури, після чого зіграла свій перший сольний концерт. У 1953 році вона поїхала вчитися до Японії та вступила на музичний факультет Музичного університету Мусасіно. Під час перебування в Японії вона навчалася у професорів Шимура Чієко, Ігучі Кісарі та всесвітньо відомого піаніста Леоніда Коханського, була відібрана для виступу у концертному залі YamaHa. Лі Фумей, навчаючись у Японії, досягла видатних результатів та високого професійного рівня. Повернувшись на батьківщину в 1958, почала викладати на музичному факультеті Провінційного педагогічного університету в Тайбеї (нині Національний Тайванський педагогічний університет). У повоєнні 50-60-ті роки Тайвань перебував у важкому економічному стані. Його слабка економіка не дозволяла музиці та мистецтву зростати та розвиватися. Музичне «поле» було безплідним – так звана «музична пустеля»: низький професійний рівень та дефіцит талантів. І Лі Фумей у ті важкі часи стала активною подвижницею у розвитку музичного мистецтва Тайваню, за що здобула визнання та славу у всій державі. Лі Фумей виступала на багатьох найважливіших концертах того часу і встановила історичні рекорди виконавського мистецтва, які глибоко вплинули на подальший музичний розвиток Тайваню. На радіо «Голос Америки» (20 липня 1959 р.) та концерті-презентації камерної музики Сюй Чанхуея у залі Чжуншань у Тайбеї (14 червня 1960 р.) відбулася прем'єра авангардних творів Сюй Чанхуея. Лі Фумей - перша в історії Тайваню піаністка, яка виконує та інтерпретує музичні твори, написані у новому, сучасному

піаністка, педагог та діяч мистецтва, народна артистка, одна з найважливіших постатей у музичних колах Тайваню минулого століття. Вона є вчителем композитора, піаніста та диригента Сяо Тайжання. Лі Фумей стала національним надбанням фортепіанного мистецтва Тайваню. Її багатий виконавський досвід як солістки та у співпраці зі всесвітньо відомими артистами на сцені відіграли ключову роль у становленні її унікальних педагогічних якостей. Лі Фумей була першим музикантом на Тайвані, який організував фортепіанний дует, та першою піаністкою в історії Тайваню, яка стала концертмейстером для всесвітньо відомих виконавців. Лі Фумей здійснила прем'єру Фортепіанного концерту №5 Бетховена на Тайвані. 15 вересня 1962 року, на запрошення Дай Цуйлуня (戴粹倫), диригента Тайванського провінційного симфонічного оркестру (нині «Національний Тайванський симфонічний оркестр»), відбувся грандіозний виступ Лі Фумей у Тайбейській міжнародній школі з Концертом. Пізніше відбулися гастролі Лі Фумей з диригентом Дай Цуйлунем по різних містах Тайваню, де у їхньому виконанні прозвучав цей геніальний твір Бетховена.

У 1964 році перша в історії Тайваню переможниця міжнародного конкурсу вокалістів, володар золотої медалі на 10-му Міжнародному вокальному конкурсі в Тулузі у Франції, сопрано Сунь Шаору (孙少茹)

стилі. Лі Фумей стала першим музикантом на Тайвані, який створив фортепіанний дует. 2 жовтня 1960 року відбулося перше виконання фортепіанного дуету Лі Фумей та Люй Сюмей (呂秀美), яке пройшло в актовій залі Провінційного педагогічного університету. Професор Лі Фумей – перша в історії Тайваню піаністка, яка акомпанувала всесвітньо відомим іноземним музикантам. 1962 року швейцарський скрипаль Блез Калнан (Blaise Calnan) гастролював по всьому світу, виступаючи з місцевими диригентами симфонічних оркестрів та піаністами-концертмейстерами. На Тайвані, де на той час не вистачало талановитих і високопрофесійних виконавців-піаністів, досить складно було знайти гідного партнера для виступу зі знаменитим музикантом. Проте організатор концерту, Цзян Лянгуї (江良弆) та його дружина Чжоу Чуншу (周崇淑), професор фортепіано на музичному факультеті Педагогічного університету, не вагаючись запросили Лі Фумей як концертмейстера для Блеза Калнана та його партнера в камерному ансамблі. Успішна співпраця та чудовий виступ Лі Фумей з Блезом Калнаном було гідним найвищої похвали. 1997 року Лі Фумей вийшла на пенсію. Померла 9 липня 2017 року у віці 85 років.

повернулася на батьківщину із сольним концертом. 27 лютого 1964 року відбувся її концерт, і Лі Фумей виступила як концертмейстер. Того ж року Цзян Лянгуї, засновник першого в історії Тайваню музичного агентства «Далекосхідне музичне товариство», запросив Лі Фумей стати концертмейстером для всесвітньо відомого італійського тенора Луїджі Інфантіно (Luigi Infantino), який вперше відвідав Тайвань. 10 жовтня 1964 року відбувся виступ у Тайбеї. Прекрасна творча спілка двох талановитих артистів викликала фурор, що спонукало Л.Інфантіно знову повернутися на Тайвань після закінчення гастролей у Японії та спільно з Лі Фумей виступити ще раз.

Лі Фумей була провідним педагогом Тайваню на той час. У своїй унікальній методиці викладання Лі Фумей спиралася на тверду дисципліну, старанну практику, суворе, але гуманне виховання, завжди шанобливо ставилася до індивідуальних характеристик та здібностей учнів, що давало великі можливості для розвитку їх професійних та особистісних якостей. У класі професор Лі Фумей завжди вела журнал, докладно описуючи процес навчання та досягнення у професійному розвитку кожного свого учня. Вона ставилася до викладання з найвищою відповідальністю, увагою та вимогливістю.

Професор Лі Фумей майже 40 років викладала на музичному факультеті Національного Тайванського педагогічного університету, а також працювала у таких навчальних закладах, як Середня школа при Педагогічному Університеті, Середня школа Жень-Ай у Тайбеї та музичні курси Початкової школи Гутін. Лі Фумей виховала безліч талантів. Серед них піаністи, професори та викладачі фортепіано, відомі на батьківщині та за кордоном. Мей Мінхуей (梅明慧), Дун Сюеюй (董學渝), Ван Ін (王穎), Лін Гунцінь (林公欽), Вень Цюцзю (溫秋菊) та У Шунвень (吳舜文) викладають у Національному Педагогічному університеті Тайваню. Також серед випускників Лі Фумей – професори, які працюють в інших музичних навчальних закладах. Серед них Чжоу Лілі (周理俐), ПенШенцзінь (彭聖錦), Хуан Фан-Інь (黃芳吟), Гуо Лян-Інь (郭亮吟), Люй

Цзінмін (呂景民) та ін. Крім того, Лі Фумей була творчим наставником таких відомих композиторів як Сяо Тайжань (蕭泰然), Чжан Сюаньвень (張炫文), Чжоу Сінцюань (周鑫泉) у роки навчання на музичному факультеті Тайванського Педагогічного університету. Дочка Лі Фумей, У Пейжун (吳佩蓉), яку Лі Фумей навчала фортепіано, також є видатним професором. Лі Фумей вплинула на тайванську фортепіанну педагогіку і зробила вагомий внесок у музичну індустрію Тайваню [201].

Чень Мейлуань⁶³ (陳美鸞, **Chen Mei-Luan**) – відома піаністка, педагог та музикознавець. Чень Мейлуань виросла в Тайбеї і вже в ранньому дитинстві виявила неординарні музичні здібності та старанність. Здобула початкову освіту в середній школі Бей Ернуй (нині відома як Середня школа для дівчаток Чжуншань). З 1958 року, будучи ученицею другого класу неповної середньої школи, Чень Мейлуань почала навчатися грі на фортепіано у знаменитого тайванського піаніста Чжан Цайсяна, який дуже вплинув на становлення Чень Мейлуань як виконавця і педагога. У 1963 році вступила на музичний факультет Тайванського педагогічного університету, де навчалася з фортепіано у Гао Цимей, а з другого курсу і до закінчення університету у Чжан Цайсяна. Завдяки винятковій педагогічній вимогливості та таланту Чжан Цайсяна і, звичайно, колосальній особистій праці, Чень Мейлуань досягла високої піаністичної майстерності та досконалості. 1968 року вона з відзнакою закінчила музичний факультет Педагогічного університету за спеціальністю «фортепіано», ставши

⁶³ Народилася 5.10.1944 року на Тайвані у місті Шусян округу Мяолі. Чень Мейлуань народилася в інтелігентній сім'ї, яка любить мистецтво. Двоюрідний брат Чень Мейлуань - відомий диригент Чень Цюшен (陳秋盛). Дід Мейлуань, Чень Вейчао (陳維超) був відомим вченим епохи династії Цин. Батько Чень Бінфан (陳炳芳) – художник, близький друг Чжан Фусіна (張福興), знаменитого тайванського музиканта та батька Чжан Цайсяна. Чень Мейлуань з дитинства отримала чудове виховання та освіту. Вона згадує, що коли вона тільки-но починала займатися фортепіано, батько повісив на бічну стінку піаніно шість символів: 天才, 環境, 努力, які означають: «Талант, Навколишнє середовище, Працьовитість» і сказав: «Один бал - талант, дев'ять балів - працьовитість». Це гасло батька стало для Чень Мейлуань напуттям і практичним керівництвом протягом усього її творчого та педагогічного життя [217].

найкращою випускницею курсу.

У 1970 році Чень Мейлуань дала свій перший сольний концерт і вирушила до Сполучених Штатів для подальшого навчання, вступивши на музичний факультет Університету штату Міссурі. Через два роки, в 1972 році вона отримала ступінь магістра гуманітарних наук. Після закінчення навчання в Університеті Міссурі вступила до Університету Кентуккі, де здобула ступінь магістра музики (1972–1974). Восени 1974 року вона вступила до Музичного коледжу-консерваторії Університету Цинциннаті на ступінь доктора музичного мистецтва. Навчалася за класом фортепіано у лауреата міжнародного конкурсу імені Шопена Томаса Хіггінса (Thomas Higgins), знаменитого майстра інтерпретації творів Гайдна Раймонда Дадлі (Raymond Dudley), відомого піаніста і віолончеліста Джеймса Лонґєара (James Longyear), Дональда Фостера (Donald Foster) та ін. В 1978 Чень Мейлуань отримала ступінь доктора музичних мистецтв (DMA) в Університеті Цинциннаті. Під час навчання у Сполучених Штатах вона брала участь у семінарі знаменитого дослідника творчості Баха Розалін Турек (Rosalyn Tureck). Поглиблено займалася науковими дослідженнями у галузі академічної музики. З 1978 по 1982 рік викладала у Вустерській школі виконавських мистецтв у Массачусетсі, її студенти щорічно брали участь та перемагали на всеамериканських та міжнародних конкурсах піаністів.

У 1983 році Чень Мейлуань та її сім'я вирішили повернутися працювати на Тайвань. Спершу вона викладала на музичному факультеті Університету Сучжоу (Університет Дун-У). У 1992 році перевелася працювати на музичний факультет Національної академії мистецтв (нині перетворений на Національний Тайбейський університет мистецтв). Окрім регулярної сольної концертної діяльності, Чень Мейлуань неодноразово виступала зі знаменитим диригентом Густавом Кенігом (Gustav Konig), з яким виконала кілька фортепіанних концертів із оркестром. Після повернення на Тайвань Чень Мейлуань займалася творчою діяльністю як піаніст-виконавець та музичний дослідник, а також присвятила себе педагогічній діяльності, виховавши не одне покоління

тайванських піаністів та педагогів та залишивши неоціненний внесок у розвиток фортепіанного виконавського мистецтва Тайваню. Останні два десятиліття Чень Мейлуань інтегрує свій музично-дослідницький досвід у виконавську творчість, займаючись одночасно концертною та науково-просвітницькою діяльністю. Починаючи з 1991 року, вона провела серію тематичних лекцій-концертів на тему «Фортепіанні сонати Гайдна» та «Мистецтво фортепіанних варіацій». Серед основних дослідницьких робіт Чень Мейлуань – «Застосування варіаційних технік Шуберта» та «Мистецтво фортепіанних варіацій». У 2001 році Чень Мейлуань виконувала функції генерального організатора та одного з перекладачів сьомого видання музичного серіалу "Музика: визнання", опублікованого McGraw Hill Company в Англії. Він був випущений навесні 2002 року, восьме видання вийшло у журналі *Issued* наприкінці 2005 року.

Незважаючи на сумні події в житті⁶⁴, Чень Мейлуань не переривала свою педагогічну, виконавську та дослідницьку діяльність. Вона зробила значний внесок у розвиток музичного мистецтва Тайваню. Учні Чень Мейлуань – лауреати національних та міжнародних конкурсів, які виступають у найкращих концертних залах світу. Багато з її студентів отримали магістерський та докторський ступінь і викладають у провідних навчальних закладах Тайваню та за кордоном. Після виходу на пенсію Чень Мейлуань продовжує працювати запрошеним професором на музичному факультеті Тайбейського університету мистецтв, пропонуючи магістерські та докторські програми за такими напрямками, як «Фортепіано», «Дослідження фортепіанних творів» та «Семінари з фортепіанної музики». Чень Мейлуань також є ад'юнкт-професором факультету мистецтв Тайванського національного університету, який майже 30 років викладає курс «Тематична оцінка музичних творів», і користується

⁶⁴1973 року в Цинциннаті Чень Мейлуань вийшла заміж за тайванського лікаря. Християнська віра і виховання, отримане в сім'ї Чень Мейлуань, стали її опорою та формувальною силою моральних і душевних якостей її особистості, допомогли їй подолати всі труднощі на професійному та життєвому шляху. Стійкість, працьовитість, терпіння та скромність є головними рисами характеру Чень Мейлуань. Після повернення на Тайвань вона пережила тривалий процес лікування чоловіка, який страждав на лімфому, і його передчасну смерть у зв'язку з хворобою серця.

великою повагою серед студентів. Крім того, Чень Мейлуань активно популяризує музику для широкої публіки, регулярно проводячи музичні семінари в Академії пресвітеріанської церкви Дунмень у Тайбеї, завдяки чому люди з усіх верств суспільства мають можливість познайомитися та оцінити академічну музику та насолоджуватися чудовим світом музичного мистецтва.

Чень Мейлуань – художній керівник Групи музичних талантів Культурного фонду; член консультативного комітету Першого Тайванського міжнародного конкурсу піаністів у 2003 році та Другого Тайванського міжнародного конкурсу піаністів у 2006 році; член Комітету музичного огляду Національного культурного центру Чжун Чжен. Чень Мейлуань є директором Фонду Сяо Тайжання, директором Центру дослідницького розвитку Національного університету мистецтв Тайбея та консультантом Тайванського симфонічного оркестру [217].

Сун Юньпен (宋允鵬, 1947) – видатний китайський піаніст, клавесініст, органіст і педагог, який викладає на Тайвані⁶⁵. Навчався грі на фортепіано у Ма Сижу (馬思茹, сестра знаменитого скрипаля Ма Сицуня 馬思聰), а пізніше - у професора Лінь Шен-І (林聲翁). У 1964 році вступив до Університету Моцартеум у Зальцбурзі (Австрія), де його педагогом з фортепіано був Хайнц Шольц (Heinz Scholz, брат Роберта Шольца). У 1967 році з відзнакою закінчив консерваторію в Зальцбурзі за спеціальністю фортепіано. Далі вступив до Віденської державної консерваторії, де продовжив навчатися фортепіано у відомого піаніста, професора Ріхарда Хаузера (Richard Hauser). З 1968 по 1971 роки вивчав клавесин у класі професора Ізольди Альгримм (Isolde Ahlgrimm), а також навчався грі на органі у професора Алоїса Форера (Alois Forer) та теорії музики у професора Фредеріка Ноймана (Fredrick Neumann). 1971 року з відзнакою закінчив Віденську консерваторію за спеціальністю клавесин. У 1971 році посів п'яте місце на Міжнародному конкурсі клавесиністів Musica Antiqua у Брюгге, Бельгія; 1972 року як клавесиніст отримав четверту премію на

⁶⁵Народився 1947 року в Тяньцзіні. До початку китайської революції 1949 року зі своєю родиною емігрував до Гонконгу, де закінчив середню школу Пуї Чинг.

Міжнародному конкурсі Йоганна Себастьяна Баха в Лейпцигу.

Сун Юньпен був внесений до списку Оксфорда «Видатні особистості світового музичного мистецтва». Щороку регулярно проводить сольні концерти у великих містах Європи та США. TheNewYorkTimes так прокоментував виступ Сун Юньпена в Карнегі-холі: «... виконання ліричних уривків наповнене глибокими емоціями, надзвичайно тонкими звуковими градаціями, величезним динамічним діапазоном та контрастами, тембр яскравий, барвистий і водночас м'який» [177]. Сун Юньпен – перший виконавець на 9-футовому концертному роялі Blüthner "Model 1" у Німеччині та на подвійному ручному (двохмануальному) клавесині Джона Морлі «Kirkmann» в Англії.

1997 року Сун Юньпен дав клавесинний сольний концерт, який пройшов у Національному концертному залі Тайбея; 2019 року зіграв фортепіанний сольний концерт під назвою «Красуня і чудовисько», на якому виконав Вісім новелетт Шумана, ор. 21. Концерт відбувся у Національному концертному залі Тайбея. Сьогодні Сун Юньпен – викладач клавесину та фортепіано в Університетах Співдружності Вірджинії та Річмонда в США та в Університеті Дун-У (SoochowUniversity) на Тайвані. Він є деканом музичного факультету Університету Дун-У в Тайбеї, директором Асоціації музичної освіти Китайської Республіки та Музичного комітету з розвитку культури, головою Тайванської асоціації піаністів. Протягом багатьох років Сун Юньпен займається розвитком тайванського та китайського фортепіанного та клавесинного виконавського мистецтва. Як піаніст, клавесиніст і органіст він добре відомий у музичному світі завдяки своєму унікальному виконавському стилю та інтерпретації. Професор Сун Юньпен активно популяризує навчання гри на клавесині, а також регулярно проводить серії фортепіанних лекцій та майстер-класів по всьому Китаю, включаючи Гонконг та на Тайвані.

Чень Юйсю (陳郁秀, 1949) – відома тайванська піаністка, музикознавець, письменник, діяч культури та мистецтва⁶⁶. У 1965 році Чень Юйсю як

⁶⁶Народилася 22 квітня 1949 року у місті Тайчжун. Її батько Чень Хуейкунь - художник і

талановита студентка була відправлена Міністерством освіти Тайваню на навчання до Франції, де була прийнята до Вищої національної консерваторії музики та танцю в Парижі. Тут вона вивчала фортепіано, теорію музики, історію музики та камерний ансамбль. Викладачами Чень Юйсю з фортепіано були П'єр Санкан (PierreSancan) та Ж. Дуайєн (J. Douen), викладачі з камерної музики – П'єр Паск'є (PierrePasquier) та Жан Кальве (JeanCalvet) та інші.

У 1975 році вона отримала першу премію як найкращий виконавець Національної консерваторії музики та танцю у Парижі. З 1971 по 1975 викладала фортепіано в Районній комунальній консерваторії Пуассі (Conservatoire à rayonnement communal de Poissy). В 1974 Чень Юйсю вийшла заміж за політичного діяча Лу Сюї (卢修一). 1976 року повернулася на Тайвань і почала викладати на музичному факультеті Національного тайванського педагогічного університету. У 1993 році разом зі своїм чоловіком доктором Лу Сюї заснувала Культурно-освітній фонд «Біла чапля» з метою спільного розвитку в галузі дослідження тайванської музики, мистецтва та місцевої культури. Чень Юйсю досі є головою цього фонду. 1995 року вона організувала захід «100-річчя тайванської музики». У 1997 році прийняла посаду декана факультету мистецтв Тайванського національного педагогічного університету, сприяючи інтеграції вчителів та студентів у суспільство та інтеграції мистецтва в життя простих людей, а також заохочуючи викладачів музики подавати заявки на підвищення кваліфікації та звання за допомогою творчих робіт та дипломів про досягнення у професійній сфері. Спільно із Сюї Чанхуєм реформували закони про права інтелектуальної власності та законодавство про авторське право у галузі музичного мистецтва.

З 20 травня 2000 р. по 20 травня 2004 р. Чень Юйсю обіймала посаду

професор факультету образотворчих мистецтв Тайванського національного педагогічного університету, а мати Чень Чжуан Цзіньчжи - вчитель музики. Чень Юйсю почала навчатись грі на фортепіано у віці п'яти років, її вчитель – видатний педагог Чжан Цайсян (張彩湘). 1963 року стала переможцем на Юнацькому конкурсі піаністів Тайваню (нині Національний студентський музичний конкурс).

голови Виконавчого комітету з будівництва культури. За чотири роки з моменту вступу на посаду вона провела колосальні реформи та досягнення в галузі розвитку культури Тайваню: були прийняті та схвалені важливі закони та плани щодо розвитку культури та мистецтва, просування талантів, збереження та просування культурної спадщини, національних музеїв, парків та заповідників; було видано велику кількість літератури у сфері музики, образотворчого мистецтва, театру, історії, літератури, китайського традиційного мистецтва та ін. У травні 2004 року Чень Юйсю пішла у відставку. З 2004 року працювала радником із національної політики Тайваню (травень 2004-2006 рр.); була виконувачем обов'язків посла в Міністерстві закордонних справ (2004-2008 рр.). Є професором за сумісництвом на музичному факультеті Національного тайванського педагогічного університету; проводить лекції у Національному університеті Цзяотун, є консультантом Тайванського центру креативного дизайну міністерства економіки та організатором експертної комісії Культурного центру Чжунчжен. У 2005 році вона обійняла посаду генерального секретаря Національної культурної асоціації.

З 1 березня 2007 року обіймала посаду другого голови Ради директорів після реструктуризації адміністративної юридичної особи Національного культурного центру Чжунчжен (два департаменти). З 2007 до 2009 року була художнім керівником церемонії відкриття та закриття Всесвітніх ігор у Гаосюні 2009 року. У вересні 2016 року обійняла посаду голови Тайванської групи громадського радіомовлення та телебачення, а також була колишнім головою Виконавчого комітету з будівництва культури Китайської Республіки (Міністерство культури Тайваню)⁶⁷. Незважаючи на граничну зайнятість у сфері суспільної діяльності та педагогіки, Чень Юйсю протягом усього життя не переривала свою виконавську та музикознавчу творчість. Вона виконувала сольні концерти у найкращих концертних залах Бельгії, Франції, США, Японії, Китаю та Тайваню. У її репертуарі сольні, камерні твори та концерти з

⁶⁷Доньки Чень Юйсю – піаністка Лу Цзяхуей (盧佳慧) та скрипалька ЛуЦзяцзюнь (盧佳君) – досить затребувані виконавиці.

оркестром різних стилів та епох, від бароко до сучасності, включаючи Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Брамса, Равеля, Прокоф'єва, Бартока, Сяо Тайжання та ін. Чень Юйсю – автор понад 30 статей та монографій, серед яких більша частина – музикознавчі дослідження. Серед її робіт важливе місце займають «Фортепіанна творчість М.Равеля» (1982), «Музичний Тайвань» (1995), «Гуо Чжюань: червона троянда в пустелі» (2001), а також «Перший музикант сучасного Тайваню – Чжан Фусін» (2000) та робота, присвячена життю та музичній діяльності Чжан Цайсяна – педагога Чень Юйсю з фортепіано «Ясний день фортепіанного мистецтва: пам'яті 10-ї річниці від дня смерті професора фортепіано Чжан Цайсяна» (2001) [219].

3.3. Розширення міжнародних та міжконтинентальних контактів у фортепіанній діяльності тайванських музикантів, народжених у 1950-х–1970-х роках

Рольф-Петер Вілле (Вей Лефу, 魏樂富, 1954) – німецький піаніст, композитор, письменник та музичний критик⁶⁸. Понад тридцять років життя присвятив педагогічній діяльності на Тайвані. У 1978 році закінчив Державну Вищу школу музики Ганновера (Університет музики та театру Ганновера) і того ж року був запрошений викладати в університеті Дун-У на Тайвані. У 1984 році він вирушив до Сполучених Штатів вчитися в Манхеттенській консерваторії в Нью-Йорку, в 1987 році отримав ступінь доктора музичних мистецтв. Потім повернувся до Тайваню, де викладав у Національному інституті мистецтв (нині Національний університет мистецтв Тайбея) та продовжував там працювати до виходу на пенсію у 2020 році.

У 1979 році Рольф-Петер Вілле одружився на тайванській піаністці Є Люйна (葉綠娜), з якою вони часто разом виступають у фортепіанному дуеті. У 1990 році вони обидва отримали Національну премію в галузі культури та мистецтва. Ключові музичні твори та аранжування Рольфа-Петера Вілле: *Danse*

⁶⁸Народився у Брауншвейзі у 1954 році (Німеччина).

des Pagodes для двох фортепіано (1999), Cold Jokes on the Piano (1988), Taipei Salad (1992), мюзикли Little Red Riding Hood і Big Black Piano» (1994) та п'єсу для фортепіано з оркестром та читця (промови) «Crab in the dark» (2016) на ознаменування 70-річчя від дня трагічної події на Тайвані, яка відома як інцидент 28 лютого 1947 року. У 2018 році Вілле став громадянином Тайваню. Рольф-Петер Вілле прожив на Тайвані понад 30 років і вважає його своєю другою батьківщиною. Протягом усього свого творчого життя всіляко прагне сприяти розвитку міжнародного музичного статусу Тайваню, вносячи неоціненний внесок у мистецтво, культуру та фортепіанне навчання Тайваню [220].

Є Люйна (葉綠娜, 1955) – відома тайванська піаністка та педагог⁶⁹, дружина Рольфа-Петера Вілле. У 15 років завдяки гарній успішності та відмінному результату на вступних іспитах Є Люйна була зарахована до середньої школи Північного округу Тайбея. Незважаючи на свій яскравий талант та успіхи у музиці, Є Люйна спочатку не планувала пов'язувати своє майбутнє з професією піаністки. Але, на вимогу Роберта Шольца, вона в 1971 році поїхала вчитися в Зальцбургську консерваторію Моцартеум, і ці п'ять років навчання в Австрії стали вирішальним початком її блискучої музичної кар'єри. В 1975 році Є Люйна закінчила Моцартеум і отримала диплом піаніста-виконавця. Під час навчання в Австрії вона познайомилася зі своїм майбутнім чоловіком, німецьким піаністом Рольфом-Петером Вілле (Rolf-Peter Wille, 魏樂富). Ця випадкова зустріч стала доленосним початком їхнього довгого подружнього шляху та творчої спілки. Рольф-Петер Вілле та Є Люйна одружилися в Австрії у 1979 році. Після закінчення консерваторії в Зальцбурзі

⁶⁹Народилася 1955 року в окрузі Гаосюн. У віці шести років почала навчатись грі на фортепіано у Чень Цзіньшан (陳錦裳). У п'ятому класі початкової школи разом зі своєю родиною переїхала до Тайбею, де продовжила навчання у школі Сімень. Тут її викладачами фортепіано стали імениті піаністи Роберт Шольц (Robert Scholz) та його дружина У Імань (吳漪曼), а також У Цзічжа (吳季札).

Є Люйна в 1976 році вступила до Ганноверської Вищої школи музики в Німеччині, де продовжила вдосконалювати свою виконавську майстерність у класі професора Ганса Лейграфа (Hans Leygraf).

У 1978 році Є Люйна та Рольф-Петер Вілле прибули на Тайвань, де почали викладати на музичному факультеті Національного Тайванського педагогічного університету та виступати фортепіанним дуєтом та сольо. 1984 року Є Люйна знову поїхала вчитися за кордон, вступивши до Джульєрдської консерваторії в США. Крім педагогічної діяльності, Є Люйна вела насичене концертне життя, гастролюючи різними містами та країнами світу. Вона співпрацювала з багатьма провідними симфонічними оркестрами Тайваню і за кордоном, такими як Тайбейський симфонічний оркестр, Національний симфонічний оркестр Тайваню, Філармонічний оркестр Тайбея, Канадський філармонічний оркестр Калгарі, Симфонічний оркестр Маніли, Симфонічний оркестр Міжнародного літнього табору у Зальцбурзі та ін. Виступаючи в парі з чоловіком Рольфом-Петером Вілле у фортепіанному дуєті, їхній ансамбль вражав слухачів своєю досконалістю виконання та повним безсловесним порозумінням. Як фортепіанний дует вони гастролювали у США, Німеччині, Росії, Центральній та Південній Америці, Східній Європі, Фінляндії, Естонії, Австралії та Новій Зеландії; співпрацювали з такими знаменитими особами, як Михайло Плетньов та Карло Понті. У 1990 році Фортепіанний дует Рольфа-Петера Вілле та Є Люйна був удостоєний нагороди П'ятнадцятої Національної літературної премії.

Є Люйна як солістка та у дуєті з Рольфом-Петером Вілле постійно бере участь на фестивалях та концертах. У 2000 році фортепіанний дует Є Люйна і Рольфа-Петера Вілле здійснив гастрольне турне в Перу, Чилі, Бразилії, Аргентині та Парагваї; 2001 року разом із чоловіком виконали Фортепіанний концерт Сюй Чанхуея; виступали на «Євразійському міжнародному фестивалі фортепіанних дуєтів» у Єкатеринбурзі; у 2002 Є Люйна виступала на

авторському концерті Сяо Тайжаня; того ж року взяла участь у серії концертів «Відкриття Бетховена», де виконала Перший концерт Бетховена з Національним симфонічним оркестром Тайваню під керівництвом Цзян Веньбіня; 2004 року разом із чоловіком організували концерт «Вечір фортепіанного дуету», присвячений 25-річчю їхньої творчої спілки та присвячений її педагогові фортепіано У Цзічжа; у 2010 році на честь 30-річчя шлюбу записала у дуеті з Рольфом-Петером Вілле альбом «30 Од фортепіанному дуету», який був удостоєний нагороди за найкраще виконання в номінації «традиційна та художня музика» на 21-й церемонії нагороди ; того ж року записала альбом (2 компакт-диски) всіх сольних фортепіанних творів Сяо Тайжаня «Спогади про батьківщину», який отримав нагороду «Золота мелодія»; у 2013 році записала альбом сольних фортепіанних творів Гуо Чжиюаня «Дика червона троянда», який також був нагороджений премією на фестивалі «Золота мелодія»; 5 грудня 2021 року виступила у концерті на честь 100-річчя Гуо Чжиюаня, де виконала його Концертино з Національним симфонічним оркестром під керівництвом Чжен Лібіня (郑立彬).

Крім виконавства та педагогіки Є Люйна також займається науково-просвітницькою та творчою діяльністю. Вона публікує статті та коментарі у великих вітчизняних журналах, таких як «Performing Arts Magazine», «Liberty Times», «Minsheng Daily» та ін. «Пісня кохання», «Світові звичаї», «Ода Тайваню», «Музичні історії дядька Сунь» та ін., а також дитячі музичні сюїти-історії, такі як «Лускунчик і мишачий король», «Русалочка», «Карнавал тварин», «Танці та опера», «Карнавальна виставка» тощо. Є Люйна також перекладає на китайську мову літературні твори її чоловіка Вілле. Спільними зусиллями вони видали такі його роботи, як «Насмішка фортепіано», «Кого можна вважати піаністом», «Тайбейський салат», «Піаніст, прокидайся і мрій», «25-річчя фортепіанного дуету Вей-Лефу» Р.П.Віллі та Є Люйна», що стали популярними й серед тайванських читачів. Є Люйна також є членом оцінювального комітету Національного фонду мистецтв та членом оцінювального комітету Культурного

центру Чжунчжен. Починаючи з 1998 року, вона є ведучою програми Тайбейського філармонічного радіо «Чорно-білий дует», де популяризує академічне музичне мистецтво [221].

Чжу Дамін (DamingZhu, 諸大明, 1951) – відомий китайський піаніст⁷⁰. У 1978 році він вступив до Центральної музичної консерваторії в Пекіні, класу фортепіано професора Чжу Гун-І (朱工一). Навчаючись у Пекіні, ЧжуДамін досяг найвищого професійного рівня та блискучих результатів на багатьох фортепіанних конкурсах та прослуховуваннях, які проводились по всій країні.

У 1981 році Чжу Дамін поїхав до Сполучених Штатів і підкорив міжнародну музичну сцену, вигравши один із головних призів на 6-му Міжнародному конкурсі піаністів Вана Клайберна. Після цього він став володарем першої премії Міжнародного конкурсу стипендії імені Джини Бахауер у США, переможцем Джульєрдського конкурсу фортепіанних концертів, лауреатом Міжнародного конкурсу піаністів у Лідсі, Міжнародного конкурсу піаністів у Дубліні, Міжнародного конкурсу піаністів Пауло Монополі в Італії. Чжу Дамін успішно гастролює у країнах Азії, Європи та Північної Америки. Він виступає як сольний виконавець і як соліст з багатьма знаменитими оркестрами, включаючи Джульєрдський симфонічний оркестр, Гонконгський філармонічний оркестр, Німецький Державний оркестр Рейнської філармонії, Тайванський Національний симфонічний оркестр, Симфонічний оркестр у Тайвані, Симфонічний оркестр Сан-Хосе, Оркестр радіомовлення Шанхаю, Тайбейський симфонічний оркестр та Китайський філармонічний оркестр. Виступав з відомими диригентами, такими як Джерард Шварц (GerardSchwarz), Леон Флейшер (LeonFleisher), Джордж Местер (GeorgeMester), Джон Джордано (JohnGiordano), Генрі Мазер (HenryMazer), Марк Кіссоці (MarcKissoczy), Лі Делунь (李德倫), Чень Цюшен (陳秋盛), Чжан Дашен (張大勝), Люй Шаоцзя (呂紹嘉), Цзянь Веньбін (簡文彬), Юй Лун (余隆), Чжан

⁷⁰Народився в Шанхаї 1951 року в інтелігентній сім'ї, яка любить мистецтво. Почав навчатись грі на фортепіано у віці дев'яти років.

Цзіжень (張己任), Е Цун (葉聰), Чень Цзохуан (陳佐滄), Шао Ень (邵恩), Су Чженту (蘇正途), Лінь Юшен (林友聲), Лі Ін (李英) та ін.

Чжу Дамін отримав докторський ступінь у Джульєрдській консерваторії. Його творчими наставниками є Рудольф Фіркусний (Rudolf Firkusny), Вільям Масселос (William Masselos), Оксана Яблонська та Джозеф Блох (Josef Bloch). Чжу Дамін працював на фортепіанному факультеті Нью-Йоркського університету, викладав у Джульєрдській консерваторії та Лінкольн-центрі. Регулярно проводить майстер-класи у престижних навчальних закладах по всьому світу, серед яких Королівська музична академія у Лондоні, Джульєрдська консерваторія у Нью-Йорку, Центральна Консерваторія у Пекіні, а також на музичних фестивалях в Іспанії, Чехії, Канаді, Італії, США та ін. Чжу Даміна запрошено до складу Консультативного комітету президентських концертів Китайської Республіки. Член комітету з планування вищої освіти та Ради з акредитації Тайваню в галузі мистецтва. Член експертного комітету Національного фонду Міністерства культури і мистецтв, член мистецької ради Music Talent Bank при Міністерстві культури Тайваню, а також член консультативної ради Національного концертного залу та Національного театру. Музиканта також запрошували у журі міжнародних конкурсів піаністів Джини Бахауер у США, Пауло Монополі в Італії, міжнародні конкурси піаністів в Італії, Іспанії, 1-й Міжнародний конкурс піаністів у Тайбеї, Тайванський міжнародний конкурс піаністів у 2003 р. Андоррі, 2005 і т.і.

В даний час Чжу Дамін викладає на фортепіанному факультеті Університету Дун-У в Тайбеї та Національному Тайванському педагогічному університеті. Багато його студентів є лауреатами відомих міжнародних конкурсів піаністів, включаючи The Leeds Competition у Великобританії, Gina Bachauer Competition у США, World Piano Competition у Дубліні, та на Міжнародному конкурсі піаністів Пауло Монополі в Італії тощо [222].

Чень Бісянь (陳必先, 1950) – німецька піаністка тайванського

походження⁷¹. Завдяки видатним музичним здібностям у віці дев'яти років їй було дозволено вирушити вчитися за кордон. Чень Бісянь стала першою тайванською дитиною, яка з самого раннього дитинства поїхала вчитися за кордон. Вона вступила до Кельнської консерваторії музики, де її викладачем був Ганс Отто Шмідт-Нейгауз. Пізніше її наставниками стали Ханс Лейграф, Вільгельм Кемпф, Клаудіо Аррау, Геза Анда та Тетяна Ніколаєва.

У червні 1972 року Чень Бісянь здобула приз на конкурсі Королеви Єлизавети у Брюсселі (Бельгія), а у вересні того ж року стала лауреатом першої премії на Міжнародному конкурсі ARD у Мюнхені. У 1977 році вона отримала першу премію на Міжнародному конкурсі А. Шенберга у Роттердамі та першу премію на Міжнародному конкурсі Баха у Вашингтоні. З 1983 року була запрошена працювати професором фортепіано до консерваторії Кельна. З 2004 року вона іммігрувала до Німеччини, де викладає у Вищій школі музики у Фрайбурзі. Також Чень Бісянь є запрошеним професором Національного університету Цзяотун у Тайвані. Чень Бісянь виступала в Лондоні, Берліні, Мюнхені, Цюріху, Амстердамі, Токіо, Гонконгу, містах материкового Китаю та Тайваню та інших містах світу. Співпрацювала з всесвітньо відомими оркестрами, включаючи Королівський філармонічний оркестр, Лондонський симфонічний оркестр, Британський симфонічний оркестр радіомовлення BBC, Шотландський камерний оркестр, Симфонічний оркестр Амстердама, Камерний оркестр Цюріх.

Піаністка є визнаним майстром виконання творів Й.С.Баха. Також виявляє великий інтерес до сучасної музики. У її виконанні прозвучали багато творів Арнольда Шенберга, П'єра Булеза, Джона Кейджа, Олівера Месіана, Карлхайнца Штокхаузена, Жана Баррака, Дьордя Куртага, Елліота Картера та ін. інститутом досліджень та координації акустики та музики Помпиду (IRCAM).

⁷¹Народилася на Тайвані 1950 року. Почала навчатись грі на фортепіано у чотири роки, а у п'ять років уже дебютувала на сцені зі знаменитим скрипалем Ден Чанго (邓昌国). Молодший брат Чень Бісянь – відомий американський піаніст Чень Хункуань (陈宏宽).

Брала участь у підготовці до прем'єри Нотацій Булеза та виконанні «Подвійного концерту для клавесину, фортепіано та двох камерних оркестрів» Картера у документальному фільмі «Чорне та біле». За сприяння музею Chi-Mei Art Award у 2014 році ARTE випустило документальний фільм «Звуки музики на рисових полях», а також згадало про новаторську роль Чень Бісянь у музичному житті Тайваню.

Чень Бісянь неодноразово було запрошено на фестиваль у Донауешингені. У 2010 році виконала прем'єру "Limited approximation" Георга Фрідріха Хааса. Будучи чудовим виконавцем сучасної музики, Чень Бісянь робить вагомий внесок у розвиток та просування музичного мистецтва сучасних композиторів. Крім виконавчої діяльності Чень Бісянь викладає у вищих навчальних закладах Німеччини та Тайваню. З 1983 по 2004 р. була професором фортепіано у Німецькій національній музичній консерваторії в Кельні. З 2004 року перевелася працювати у Фрайбурзьку консерваторію. З 2003 року вона працює запрошеним професором в Інституті музики Університету Цзяотун.[204]

Чень Тайчен (陳泰成, 1951) – один із найкращих піаністів тайванського походження⁷². «Маючи високий ступінь музичності та яскравий індивідуальний стиль, його виконання принесло мені велику радість» [223],– так високо оцінив фортепіанну майстерність Чень Тайчена видатний німецький піаніст Вільгельм Кемпф. У віці п'ятнадцяти років Чень Тайчен вступив до Віденської національної консерваторії музики, і з відзнакою її закінчив, ще не досягнувши двадцятиріччя. Був одностайно схвалений усіма членами комісії на звання

⁷²Чень Тайчен народився в 1951 році в місті Гаосюнь (Тайвань). Почав навчатися гри на фортепіано у віці шести років і виявив неабиякий музичний талант. У віці дев'яти років він став лауреатом на міському конкурсі піаністів у Тайбеї, перемігши свого вісімнадцятирічного суперника; в одинадцять років отримав перемогу на Першому національному музичному конкурсі, організованому Ротарі-клубом; того ж року він виступив із Тайванським провінційним симфонічним оркестром, виконавши Концерт Моцарта в Тайбеї, Тайнані, Гаосюні та інших містах Тайваню. Виступи юного піаніста справили справжню сенсацію на Тайвані, де музичне життя 50-60-х років було ще дуже мізерним. З того часу Чень Тайчен почав постійно виступати на сценах різних концертних залів та телестудій Тайбея. У 13-річному віці був запрошений виступити на Філіппінах, зробивши свій перший крок на міжнародну арену.

«Видатного виконавця Віденської консерваторії» та був нагороджений сертифікатом від Міністерства освіти Австрії. Чень Тайчен своєю бездоганною майстерністю та вражаючою силою таланту підкорив Австрію - культурний центр Європи та колыску фортепіанного мистецтва. Він неодноразово здобував нагороди на міжнародних музичних фестивалях у Відні. Відомий австрійський піаніст, органіст і педагог Бруно Зайдльхофер (Bruno Seidlhofer) назвав Чень Тайчена «одним з найкращих його учнів» і так його охарактеризував: «Має великий талант, блискучі навички і відмінну музичність. Його зріла, яскрава гра переплітається з вишуканістю, тонкістю дотику, що робить його інтерпретацію глибоко проникливою; зокрема, його чудове почуття стилю дозволяє йому належним чином виявляти ці переваги». Віденська преса прокоментувала виконання Чень Тайчена як «свіжий, хвилюючий і живий виступ, слухову насолоду з першого звуку» [223]. Справді, для виконавця рівноцінно важливо володіти досконалими технічними навичками, музичністю та гостротою інтелекту. Чуйне сприйняття та розуміння стилю також є дуже цінними та необхідними якостями музиканта-виконавця.

У 1980 році Чень Тайчен вирушив до США і вступив до Джульярдської музичної консерваторії. У Нью-Йорку він переміг на конкурсі піаністів ім. Джини Бахауер і отримав повну стипендію від Джульярдської музичної консерваторії. Він виграв Конкурс фортепіанних концертів Джульярдської консерваторії та виступив із Джульярдським філармонічним оркестром у Лінкольн-центрі. Приблизно в цей час він з найвищим балом переміг на Міжнародному конкурсі виконавців у Нью-Йорку і блискуче зіграв сольний концерт у знаменитому Карнегі-холі. TheNewYorkTimes високо оцінила виступ Чень Тайчен: «Поєднання гнучкої техніки, сильної енергетики та переконливої інтерпретації робить його виконання захоплюючим!» [224].

Чень Тайчен перебував на навчанні в Європі та Сполучених Штатах понад 20 років. За ці роки він успадкував сутність німецько-австрійської та російської піаністичної школи. Його педагогами були найвідоміші піаністи-професори 20-го століття, такі як Йозеф Діхлер (Josef Dichler), Ілона Кабос (Ilona Kabos), Йозеф

Райєфф (JosefRaieff), Надя Райзенберг (NadiaReisenberg), Роберт Шольц (RobertZaidlhofer (BrunoSeidlhofer) та Дороти Таубман (DorothyTaubman). Він навчався на майстер-класах Дмитра Башкирова, Сіднея Фостера (SydneyFoster), Саші Городницького (SashaGorodnitzky), Вільгельма Кемпфа (WilhelmKempff), Ганса Лейграфа (HansLeygraf) та Адель Маркус (AdeleMarcus).

Після закінчення аспірантури повернувся на Тайвань і з 1987 року викладає в Тайбейському національному університеті мистецтв (колишня Національна академія мистецтв) та коледжі при Педагогічному університеті. Багато з його випускників стали лауреатами національних і міжнародних конкурсів піаністів, таких як Takamatsu, Hamamatsu, Italy Senigallia, Monopoly та SanJoseRussianMusic та ін., як концертмейстер, а також з найбільшими вітчизняними симфонічними оркестрами. Протягом усього життя ЧеньТайчен безперервно вдосконалює свою виконавську та педагогічну майстерність, все більше поглиблюючи пізнання та відкриваючи нові грані у своєму розумінні природи та технології фортепіанного виконавства. ЧеньТайчен говорив, що багато років тому він освоїв метод свого роду «ротаційної гри». Він заснований на фізичних властивостях піаністичних можливостей людини, за допомогою якого вдається зняти напругу апарату та уникнути «спортивних травм», спричинених грою на фортепіано. ЧеньТайчен відкрив для себе істину гри і відчув її на своєму виконавському досвіді: чим більше тіло виконавця фізично розслаблене, перебуває в розкутому стані, тим більше можливостей відкривається перед його духом і розумом, тим швидше розірвати фізичні пута і наблизитися до душі композитора. Чень Тайчен чує в музиці промову композитора, його емоції, його любов, ненависть та смуток; він намагається вийти за рамки стандартної інтерпретації та за межі традиційних методів гри. За словами Чень Тайчена, під час виконання твору всі національні традиції та культура, всі радості та прикрощі життя композитора, а також сама художня концепція, створена розумом та серцем виконавця, повністю розкриваються за допомогою фортепіанного звуку. І він сподівається розділити красу та радість сприйняття музики зі слухачами. Після виходу на пенсію ЧеньТайчен живе у

США в районі затоки Сан-Франциско. На даний час видано альбоми творів Моцарта та Шуберта у виконанні ЧеньТайчена.

Чень Хункуань (Chen Hung-Kuan, 陈宏宽, 1958) – американський піаніст та педагог, родом з Тайваню⁷³. Один із провідних піаністів китайського походження на міжнародній арені. Лауреат багатьох міжнародних конкурсів піаністів: імені Шопена, Гезе Анда в Монреалі та на Міжнародному конкурсі піаністів імені королеви Єлизавети; володар першої премії на Міжнародному конкурсі піаністів ім. Артура Рубінштейна та золотої медалі на конкурсі Ферруччо Бузоні; а також Кар'єрний грант Ейвері Фішера (1991 р.). Виступав із багатьма оркестрами світу: в США, Ізраїлі, Швейцарії, Канаді, а також з симфонічними оркестрами Тайбея, Гуанчжоу та ін. Співпрацював із визначними диригентами, серед яких Ханс Граф, Крістоф Ешенбах, Джордж Клів, Йозеф Сільверстайн, Ендрю Паррет та Уотер Баскет. Виступав в ансамблях з талановитими музикантами, такими як Лоуренс Лессер, Юю Ма, Лінь Чжаолян, Роман Тотенберг, Денес Зігмонді, Леслі Парнас, Чжан Юйтін, Ентоні Джільотті, Девід Шифрін. Також виконує фортепіанні дуети зі своєю дружиною, американською піаністкою Темою Блекстоун, та зі своєю старшою сестрою Чень Бісянь [212].

У 1973 р. вступив до Вищої школи музики та театру в Ганновері, 1973 – 1975 роки навчався фортепіано у Ганса Лейграфа та у своєї сестри ЧеньБісянь; 1975-1977 рр. – у Альфонса Контарського у Кельнській консерваторії. У 1977 році Чень Хункуань отримав грант на навчання в університеті Бостона в США, де 1977 – 1981 роки навчався фортепіано у Бели Бесермен'ї-Надь; в 1977 став стипендіатом на музичному фестивалі Штокхаузена в Екс-ан-Провансі. З 1986 по 1988 роки навчався у Рассела Шермана в Музичній консерваторії Нової Англії (США), де отримав диплом виконавця.

⁷³Народився 1.04.1958 у Тайбеї, виріс у Німеччині. Має 5 сестер, старша сестра ЧеньБісянь - відома німецька піаністка.

Чень Хункуань виступав з сольними концертами у найпрестижніших концертних залах світу, таких як Карнегі-хол (Нью-Йорк), Кеннеді-центр (Вашингтон), Тонхалле (Цюрих), DaviesSymphonyHall (Сан-Франциско), Herkulesaal (Мюнхен), Концертний зал Верді (Мілан), Suntoryhall (Токіо), а також у найкращих концертних залах Тайваню та материкового Китаю. Виконавчий репертуар Чень Хункуаня дуже великий та різноманітний – у програмах його концертів твори композиторів різних епох та стилів. У виконанні Чень Хункуаня BMG опублікував альбом «24 прелюдії» Шопена, який отримав широке визнання слухачів. У 1989 році ЧеньХункуань з успіхом виконав усі 32 сонати Бетховена, викликавши захоплення публіки та високу оцінку знаменитої американської піаністки Рут Ларедо (RuthLaredo), яка відзначила його талановиту та переконливу інтерпретацію.

З 1992 по 1998 роки у зв'язку із серйозною травмою правої руки Чень Хункуань змушений був зробити перерву у своїй виконавській кар'єрі. Лікарі давали невтішні прогнози щодо його майбутнього як піаніста, що концертує. Але, доклавши неймовірних зусиль, за шість років ЧеньХункуань зумів відновити всі необхідні піаністичні функції своєї руки, і 1998 року знову вийшов на сцену. Його перший після тривалої перерви сольний концерт був гаряче зустрінутий бурхливими оваціями захопленої публіки. З 1998 року до сьогодні ЧеньХункуань не перериває своєї концертної діяльності.

Крім насиченого концертного життя, Чень Хункуань веде активну педагогічну діяльність. З 1984 по 1999 працював в Університеті Бостона; з 1993 по 1999 викладав у Середній спеціальній школі при Музичній консерваторії Нової Англії у США; 2000-2002 рр. – професор Університету Calgary у Канаді; був удостоєний звання «Найвидатніший артист Музичної консерваторії Mount-RoyalUniversity». З вересня 2005 року був на посаді декана фортепіанної кафедри та директора Міжнародного центру фортепіанного мистецтва Шанхайської консерваторії. На даний час є професором Джульєрдської консерваторії, регулярно проводить лекції та майстер-класи у різних містах материкового Китаю (консерваторії та університети в Пекіні,

Шанхаї, Ухань, Гуанчжоу, Сичуань, Чжецзяні, Чанчуні та ін.), на Тайвані (Національний університет мистецтв та ін.), а також в Америці (університети Бостона, Мічигана) та Канаді (Калгарі, Монреаль). Є членом журі багатьох престижних міжнародних конкурсів та фестивалів [212].

Лінь Цюцзи (Chiu-shih Lin, 林秋孜) – тайванська піаністка та клавесиністка міжнародного рівня⁷⁴, На даний час працює на музичному факультеті та науково-дослідній кафедрі Сучжоуського університету Дун-У на Тайвані, а також є доцентом музичного факультету та дослідницького інституту Тайванського університету мистецтв по класу фортепіано та клавесину. Лінь Цюцзи протягом багатьох років вивчала орган, клавесин та фортепіанне мистецтво в Німеччині та Австрії і є одним із міжнародних авторитетів у галузі фортепіанної музики.

«Музика – мова духовної гармонії, що передається з покоління в покоління – найпрекрасніша у світі», – вважає Лінь Цюцзи [197]. З 1978 по 1992 рік піаністка навчалася в Австрії та Німеччині. Отримала диплом виконавця у Віденському університеті музики та виконавського мистецтва та диплом магістра з двох спеціальностей у Музичній консерваторії Інсбрука у Тіролі, Австрія. Її викладачами за класом фортепіано були австрійський піаніст Ноель Флорес (Noel Flores) та франко-німецький піаніст Клод-Франс Журнес (Claude-France Journès), які успадкували піаністичні школи Жака Феврія та Хуго Штойрера. Також Лінь Цюцзи вивчала клавесин під керівництвом австрійського клавесиніста та органіста Міхаеля Йода (Michael Jaud), та композицію у класі австрійського композитора Еріха Урбаннера (Erich Urbanner).

За час свого перебування в Австрії Лінь Цюцзи неодноразово брала участь у майстер-класах Зальцбургської міжнародної музичної літньої академії, де займалася у класі знаменитого американського піаніста та диригента Леона Флейшера. З 1995 року брала уроки у професорів Московської консерваторії

⁷⁴Лінь Цюцзи народилася у Тайбеї. З дитинства почала навчатися музиці, її перший педагог фортепіано – професор СюйЦінхуа (徐欽華). У 15 років успішно виконала свій перший сольний фортепіанний концерт у Тайбеї.

Лева Наумова та Наталії Труль. З 2013 року займалася у видатного австрійського майстра Пауля Бадура-Шкода.

Лінь Цюцзи володіє китайською, німецькою, англійською, французькою та російською мовами. Європейська освіта дала їй можливість досягнути справжню гуманістичну спадщину Віденської школи класичної музики. У її інтерпретаціях проявляється широта та глибина німецької, австрійської, французької та російської піаністичних шкіл. Лін Цюцзи веде насичену концертну діяльність у країнах Європи та Азії. У її репертуарі твори композиторів усіх епох та стилів – від бароко до сучасності. Виступає як піаністка та клавесиністка соло, а також у різних складах камерних ансамблів, з симфонічними та камерними оркестрами. Активно популяризує клавесинне мистецтво, західну старовинну музику та твори сучасних китайських композиторів, виступаючи з концертами та тематичними лекціями у Тайвані та Китаї.

Піаністка співпрацювала з багатьма відомими диригентами, такими як Чжан Венсянь (張文賢), Едгар Зайпенбуш (Edgar Seipenbush, Марк Грейвсон (Mark Graveson), Хайме Ларедо (Jaime Laredo), Су Чженту (蘇正途), Ляо Нянфу (廖年賦), а також зі знаменитими музикантами: Лін Чжаолян (林昭亮, скрипка), Лі Сяоган (李小剛, янцинь), Лін Цайхуа (林采華, вокал), Ма Йо-Йо (馬友友, віолончель), Ван Пен (王鵬, гуцинь), Йованка Баняц (Jovanka Banjac, піаністка і композиторка) та ін. Лінь Цюцзи виступала з Інсбруцьким Симфонічним і камерним оркестром, Національним симфонічним оркестром Тайваню, Симфонічним оркестром Тайбея, Камерним філармонічним оркестром Тайбея, Тайбейським камерним оркестром, Симфонічним оркестром Сормстром Хуа. Неодноразово проводила концерти та лекції у Концертному залі Urania у Відні, Віденській садибі Клімта, Віденській філармонії, Національному концертному залі Тайбея, Національному палаці-музеї у Тайвані, Бах – Холлі у Тайбеї, Концертному залі Університету Суконжо, Концертному залі Пекінської

Центральної Музичної Консерваторії та Концертному залі Пекінського університету, Великому театрі Міннань у Сямені, Концертному залі Шанхаю, Концертному залі Тяньцзіня та ін.

У 1993 році Лінь Цюцзи стала організатором та художнім керівником фестивалю фортепіанної та камерної музики «Музичний сезон Даксі». У 1995 році Лінь Цюцзи була удостоєна премії Steinway&Sons у Німеччині та включена до міжнародного списку артистів Steinway. У 2005 році була запрошена до Гамбурга для участі в концерті, присвяченому 125-й річниці створення Steinway&Sons. З 2012 року член журі на Міжнародному конкурсі піаністів Steinway. У 2008 році Лінь Цюцзи організувала Перший міжнародний музичний табір GermanMasters 2008, який пройшов у Національному Тайванському університеті. Вона виступала як художній керівник і німецько-китайський перекладач-коментатор на відкритих лекціях і майстер-класах німецьких професорів. За ініціативою Лінь Цюцзи, для участі у музичному таборі на Тайвань приїхали видатні музиканти: піаніст та президент Мюнхенського університету музики доктор Зігфрід Маузер; франко-німецька піаністка, професор Клод-Франс Журнес (Claude-France Journès) та вокалістка Інгрід Кремлінг (Ingrid Kremling).

В даний час Лінь Цюцзи працює на музичному факультеті та науково-дослідній кафедрі Університету Сучжоу (Університет Дун-У), а також є доцентом музичного факультету та науково-дослідної кафедри Тайванського університету мистецтв, викладає клас фортепіано та клавесину. З 2004 до 2008 року працювала куратором піаністичного співтовариства Тайванського національного університету. Лін Цюцзи своєю педагогічною та творчою діяльністю сприяє розвитку фортепіанного виконавства на Тайвані. Протягом багатьох років роботи викладачем вона всіляко прагне підняти рівень молодих піаністів до міжнародних стандартів. Талановиті учні Лінь Цюцзи перемагають на конкурсах, виступають у різних країнах світу та продовжують свою музичну освіту у престижних вишах за кордоном. Лінь Цюцзи регулярно бере участь на різних міжнародних музичних конференціях, проводить лекції та майстер-класи

у Тайвані та Китаї.

У 1994 році Лін Цюцзи з метою просування та розвитку молодих талантів заснувала концертну організацію «琴吟雅韵» («QinYinYaYun») «CantabilePiano». Вона стала художнім керівником щорічних концертних заходів та майстер-класів «Цинь Ін Я Юнь», на які запрошує відомих музикантів, бере участь сама та своїм прикладом надихає молодих піаністів. Крім виконавської та педагогічної діяльності, Лін Цюцзи протягом багатьох років займається вивченням творчості Й.С. Баха як у виконавській практиці, так і в галузі академічного дослідження, тим самим утвердивши свою авторитетну позицію у сфері інтерпретації музики Баха. Лін Цюцзи є членом Асоціації Баха у Лейпцигу. У 2001 році вона опублікувала наукову працю «Дослідження та інтерпретація шести клавірних сюїт Баха», яка є першою книгою китайською мовою в цій дослідній категорії. Робота Лін Цюцзи має міжнародну академічну цінність та доступна у багатьох бібліотеках світового рівня, включаючи Бібліотеку Конгресу, Національні бібліотеки Британії, Німеччини, Австрії, Австралії, Центральну музичну бібліотеку Пекіна, Музичну бібліотеку Шанхайської консерваторії тощо. У 2003 році Лін Цюцзи опублікувала три книги: «Пишність барокової клавірної музики», «Натхнення музичного сприйняття» та «Пізнання гуманістичного духу в музиці», в яких зібрала воедино і підсумувала свій багаторічний виконавський та педагогічний досвід [197].

Чень Гуаньюй (Eric Chen, 陈冠宇, 1965) – відомий тайванський піаніст⁷⁵, який виконує як академічну, так і естрадну музику і заслужив серед своїх численних шанувальників ім'я «Принц фортепіано». Закінчивши з відзнакою Музичний коледж Національного Тайванського педагогічного університету, він поступив до Манхеттенської консерваторії у Нью-Йорку. Навчався у відомих

⁷⁵ Народився 9.02.1965 у місті Тайнань. Почав навчатися гри на фортепіано у віці восьми років. Його викладачами в Тайвані були Ван Цзюхуей (王久惠), Чжан Лінлінь (张临麟), ГаоЦзінхуа (高锦花), ЧеньЮйсю (陈郁秀), Рольф-Петер Вілле і Чжан Сесе (张瑟瑟).

піаністів-професорів Аркадія Аронова та Оксани Яблонської. Здобув ступінь магістра за спеціальністю фортепіано як виконавець та кваліфікований педагог фортепіано. Далі закінчив виконавську аспірантуру та отримав ступінь доктора музичних мистецтв на музичному факультеті Нью-Йоркського міського університету в США, де його педагогами були всесвітньо відомі піаністи Еббі Саймон (AbbeySimon) та Пітер Баскін (Peter Basquin). У 1991 році Чень Гуаньюй брав участь у серії концертів Haihua Art Season, організованої Асоціацією з розвитку культури, в ансамблі з вокалісткою ЛюЛіншу (刘玲淑) здійснив гастрольні поїздки по Мадриду, Парижу, Нью-Йорку, Нью-Йорку.

Чень Гуаньюй – лауреат міжнародних конкурсів. Зайняв третє місце на Міжнародному конкурсі піаністів Джоанни Ходжес у США, переміг на фестивалі Five Towns Music and Arts Foundation та Конкурсі молодих виконавців ArtistsInternational у Нью-Йорку та ін. У 1985 році став лауреатом першої премії конкурсу ім. Річарда Клайдермана. У 1992 році він взяв участь у 1-му Міжнародному конкурсі піаністів імені Естер Хоненс у Калгарі (Канада). У 1993 році брав участь у прослуховуванні «молодих талентів», організованому відомою нью-йоркською брокерською компанією (ArtistsInternational, Inc.), та виграв можливість проведення сольного концерту в одному з найкращих концертних залів світу – Карнегі-хол у Нью-Йорку.

Піаніст виступав у найкращих концертних залах світу: із сольними концертами у Weill Recital Hall у Карнегі-Холл (США, 1994); 1995 року – у залі Alice Tully Hall у Лінкольн-Центрі в Нью-Йорку, де отримав високу оцінку музичних критиків газети New York Time; у Віденському концертному залі Bosendorfer; Концертному залі Токійського культурного центру; Концертному залі Осаки Мацумура та ін. Чень Гуаньюй регулярно виступає із концертами на Тайвані. 1994 року успішно провів серію з десяти сольних концертів популярної музики. У 1997 році він був запрошений виступати в Національному концертному залі Тайбея із Симфонічним оркестром Цинциннаті під керівництвом відомого диригента Еріха Кунцеля, де виконав «Ріпсодію в стилі блюз» Гершвіна. У 1998 році Чень Гуаньюй виконав Концерт для фортепіано з

оркестром «Хуанхе» з китайським експериментальним оркестром, здійснивши чотири концертні поїздки Тайванем. У квітні 1998 року відбулася серія із восьми сольних концертів Чень Гуаньюйя «Музичні вечори Ліста» на Тайвані. У 1999 році було проведено гастрольний тур Тайванем, що складається з семи концертів з тематичною програмою «Живопис в російському стилі». Піаніст виконав «Рапсодію у стилі блюз» для фортепіано з оркестром Дж.Гершвіна у Національному концертному залі з Камерним філармонічним оркестром Тайбея під керуванням відомого диригента Генрі Мейзера. У 2000 році під керівництвом професора Цзян Цзінбо (江靖波) та Муніципального експериментального симфонічного оркестру Гаосюна було проведено концерт «Мобілізація молоді» в Культурному центрі Чжунчжен і Детан міста Гаосюн, де ще раз прозвучала «Блакитна рапсодія» Гершвіна у виконанні Чень Гуаньюйя. У жовтні 2000 року відбулося концертне турне Чень Гуаньюйя Тайванем із серією концертів «Музичні вечори Бетховена»; було проведено вісім виступів. 2001 року Чень Гуаньюйя запрошений для проведення трьох благодійних концертів «Вальс кохання» зі скрипалем Ляо Цзяхуном. Також він заснував камерний оркестр, з яким у квітні 2001 року дав п'ять концертів під назвою «Фарбові звуки».

Чень Гуаньюйя є одним з провідних артистів компаній Steinway&Sons та Hongyu International Art Co., Ltd. На сьогоднішній день Чень Гуаньюйя – один із найактивніших піаністів Тайваню, що концертують. Його репертуар охоплює всі категорії класичної та поп-музики. Він виступав із такими всесвітньо відомими музикантами, як Чарлі Сім, Поль Мейєр, Джудіт Менденхолл, Анда Пенбо. Крім виконавської діяльності, Чень Гуаньюйя викладає фортепіано у Музичному коледжі Тайбейського міського університету та Національного Тайванського педагогічного університету. Його неодноразово було запрошено до журі міжнародних конкурсів та фестивалів [211].

Чень Жуейбін (Rueibin Chen, 陳瑞斌, 1968) – австрійський піаніст

тайванського походження⁷⁶. Виступи цього піаніста отримують високу оцінку навіть від найдосвідченіших слухачів. Маестро Фішер Діскау відзначав майстерність та віртуозність гри ЧеньЖуейбіня; іспанська піаністка Алісія Ла Роха охарактеризувала його виконання як чудове, блискуче і сповнене переконливої сили. Музичні критики BostonGlobe, NewZurich, Austrian Express (Kurier), ViennaDaily та SalzburgNews також високо відгукувалися про його гру. Нью-Йоркський музичний критик Гарольд С. Шенберг оцінив чудову інтерпретацію ЧеньЖуейбіня після прослуховування його виконання Сонати №2 Рахманінова. Швейцарський письменник Брандл також описав музичне виконання китайського піаніста у своїй книзі «Житель Відня».

У шістнадцять років Чень Жуейбінь став лауреатом Міжнародного конкурсу піаністів імені Рахманінова в Італії. Після цього він неодноразово перемагав на серйозних міжнародних конкурсах піаністів, зокрема Артура Рубінштейна (Ізраїль), Фредеріка Шопена (Польща), Джини Бахауер (США), Марії Каллас (Греція) на конкурсі у Відні (Австрія). Здобув премію імені Бетховена в Манресі (Іспанія), а також нагороди на міжнародних конкурсах в Італії: Рахманінова в Римі та Белліні у Стрезі та ін.

Чень Жуейбінь підписав контракт з Міністерством культури Румунії як головний соліст Національного філармонічного оркестру Молдови Яси та Тиргу-Муреш. Він співпрацював з оркестрами Польського Національне радіо, Будапештским оркестром, Філармонічним оркестром Лос-Анджелеса, Тихоокеанським симфонічним оркестром штату Юта (США), Московським Національним і Російським Національним симфонічними оркестрами, Німецьким Геттінгенским, Празьким, Чеським симфоническим оркестром Брно, Афінським національним оркестром, Філармонічними оркестрами Японії, Сінгапуру, Шанхаю, Лондонським камерним оркестром та ін. Після свого першого виступу у концертному залі Відня Чень Жуейбіня часто запрошували

⁷⁶Народився у 1968 році на Тайвані. Є єдиним азіатським учнем покійного російського піаніста Лазаря Бермана. Виконавська майстерність Чень Жуейбіня, його тонка музичність, природність, щира виразність виконання та пристрасна сценічна чарівність заслужили визнання та любов публіки.

виступати на відомих міжнародних музичних фестивалях, таких як Зальцбурзький фестиваль мистецтв, Музичний фестиваль Шлезвіг-Гольштейн у Північній Німеччині, Віденський весняний фестиваль, Гонконзький музичний фестиваль та Чеський фестиваль мистецтв імені Яначека, найбільші фестивалі мистецтв Румунії, Музичний фестиваль у Тайбеї, Фестиваль мистецтв у Тайбеї, Міжнародний фестиваль піаністів у Новій Зеландії в Окленді тощо.

Чень Жуейбінь надають підтримку різні культурні установи, одна з яких, – Міжнародна музична асоціація імені Ф. Шопена. Він є постійним артистом теле- та радіостанцій Гонконгу. На честь ювілею двохсотліття Шопена у 2010 році Чень Жуейбінь провів серію концертів, присвячених творчості Шопена. Протягом трьох років, з 2008 по 2010 рік, він виступав із творами Шопена у великих містах Північної та Південної Америки, Європи та Азіатсько-Тихоокеанського регіону, виконавши сольні твори Шопена та концерти з оркестром. У день 75-річчя заснування Туреччини Чень Жуейбінь був запрошений здійснити концертну поїздку країною як соліст з Турецьким національним симфонічним оркестром. Також він виступав соло і як соліст з оркестром на заключному концерті святкування річниці повернення Макао.

Чень Жуейбінь гастролював із тайванськими та західними симфонічними оркестрами у Китаї, США, Австралії та інших країнах. Одного разу йому довелося за один тиждень двічі виконати всі фортепіанні Концерти та «Рапсодію на тему Паганіні» Рахманінова, продемонструвавши феноменальні здібності та неперевершену силу піанізму світового класу. Протягом багатьох років Чень Жуейбінь виступає у найкращих концертних залах Азії, Європи, Америки та Африки, таких як Карнегі-хол та Лінкольн-центр у Нью-Йорку, Центр мистецтв Кеннеді у Вашингтоні, Концертний зал Діснею у Лос-Анджелесі, Симфонічний концертний зал Девіса у Сан-Франциско, Голлівудський театр Кодак, Віденський Золотий зал, Великі концертні зали Відня та Москви, Гевандхаус у Лейпцигу, Великий концертний зал Амстердама, Оперний театр Монте-Карло, Варшавський концертний зал, Великий концертний зал Ф. Манна у Тель-Авіві, Великий концертний зал TokyoSuntory,

Симфонічний зал Осаки, Культурний центр Гонконгу, Пекінський Національний великий театр, Пекінський концертний зал, Культурний центр Тайбея Чжунчжен, Шанхайський центр східного мистецтва та Оперний театр Сюелі; працював з диригентами світового рівня, такими як С.Комісіона, Дж.Сільверстайн, А. Лігеті, А. Віт, П. Коган та ін.

Останнім часом, окрім виступів із класичними програмами, Чень Жуейбінь присвятив себе презентації нещодавно створених сольних творів та фортепіанних концертів сучасних тайванських та західних композиторів. Фортепіанний концерт Юй Лянхуей (虞亮辉) «Love River Concerto» відображає любов до прекрасних річок Тайваню. Ще один нещодавно створений фортепіанний концерт Лі Цзюньпіна (黎俊平) «Cold Night Trilogy» містить цікаві історії та теми, пов'язані з елементами традиційної культури *хакка*. Чень Жуейбінь став солістом на прем'єрах цих творів і представив нові твори у міжнародних концертних залах, таких як Центр мистецтв Лінкольна у Нью-Йорку, Оперний театр Шерлі та Культурний центр Гонконгу.

У 2012 році він співпрацював з низкою відомих симфонічних оркестрів у США, виконуючи репертуар від класики до модерну, включаючи Рапсодію на тему Паганіні Рахманінова, яка була обрана як саундтрек до фільму «Somewhere in Time». На його виступ у Лос-Анджелесі прийшла головна героїня фільму, актриса Джейн Сеймур. Чень Жуейбінь також був запрошений виступити на єдиному меморіальному концерті в Каліфорнії пам'яті американського композитора Марвіна Хамліша, котрий написав багато популярних пісень для Барбари Стрейзанд. На додаток до свого щільного концертного графіку Чень Жуейбінь також знаходить час для проведення майстер-класів по всьому світу, у тому числі, в Музичній консерваторії Нової Англії в Бостоні, на факультеті музики Каліфорнійського Державного університету, в Міжнародній музичній консерваторії Лугано в Швейцарії, Музичному центрі Steinway в Шерлі (Австралія). Чень Жуейбінь був запрошений членом журі Швейцарського міжнародного конкурсу піаністів, головою багатьох музичних фестивалів, у

тому числі художнім керівником Державного музичного фестивалю Тайваню, а також як музичний посол міста Гаосюнь.

Піаністичну майстерність Чень Жуейбіня оцінили всесвітньо відомими студії звукозапису. Його запрошували записувати альбоми для UniversalInternational, Naxos / Marco Polo, ККМ RecordsKovarik (Австрія), Ginger та ін. У репертуарі піаніста багато творів китайських композиторів та різних фортепіанних транскрипцій. Чень Жуейбінь є лауреатом премій «Найкращий альбом року» та «Найкраще виконання» на церемонії вручення нагороди Golden Melody Awards у Тайвані. Також він був запрошений для запису альбомів із відомими співаками Цай Цін (蔡琴) та Лі Кецінь (李克勤). За минулі роки Чень Жуейбінь отримав безліч спеціальних нагород, серед яких австрійська премія Безендорфера, спеціальна премія Чеського міжнародного товариства Шопена, премія Міжнародного фестивалю «Кращий музичний внесок» у Зальцбурзі, премія Альберта Русселя в Парижі, премія Тайваню «За досягнення у виконавському мистецтві видатних молодих людей Тайваню», «Десять найперспективніших людей Тайваню» і т.і. Його професійні досягнення були визнані не тільки індустрією класичної музики, а й високо оцінені на державному рівні урядами багатьох країн: Чень Жуейбінь був запрошений виступити на офіційному концерті в залі Цзешоу в Тайбеї та отримав високу оцінку трьох тайванських верховних міністрів; У Тель-Авіві пані Рубінштейн особисто вручала йому нагороду; у Польщі він зустрівся з колишнім прем'єр-міністром Войцехом Ярузельським та отримав нагороду з його рук; в Ізраїлі його також особисто нагороджував колишній прем'єр-міністр Іцхак Рабін.

У 2007 році Чень Жуейбінь також отримав подяку від губернатора округу Лос-Анджелеса. Він став першим піаністом тайванського походження, який виконав знаменитий китайський Концерт для фортепіано з оркестром «Жовта ріка» у Гонконгу та материковому Китаї. Чень Жуейбінь був запрошений виступити соло на церемонії відкриття Шанхайської всесвітньої виставки 2010

року. Під час підготовки трансляції китайського новорічного гала-концерту представники китайських телеканалів спеціально приїхали на Тайвань, щоб зняти виступ Чень Жуейбіня на одній сцені з трьома юними піаністами. У 2014 році його запросили співпрацювати з Філармонічним оркестром Лос-Анджелеса для виконання Фортепіанного концерту «Жовта ріка», і він прозвучав на 20 000-місцевому стадіоні Hollywood – найбільшій відкритій площадці Сполучених Штатів Америки. З 2013 по 2014 рік Чень Жуейбінь гастролював із програмами з творів Рахманінова, присвячених 140-річчю від дня народження композитора. У цій серії концертів він був першим азіатським піаністом, який публічно виконав три «Ноктюрни» Рахманінова в Каліфорнії. Його сольні концерти з програмою «Total Rachmaninoff» прозвучали у всесвітньо відомих концертних залах, у тому числі в знаменитому концертному залі Renée & Henry Segerstrom в Південній Каліфорнії і Центрі виконавських мистецтв Уолліс Анненберг, що нещодавно відкрився, в Беверлі-Хіллз. Чень Жуейбінь був першим сольним піаністом у відкритті сезону Центру виконавських мистецтв Уолліса та презентував відкриття нового роялю у Steinway Center. Також він став єдиним солістом, запрошеним виступити на відкритті Пекінського міжнародного кінофестивалю 2014 року [192].

Сінь Сінчунь (Hsing-Chwen Giselle Hsin, 辛幸純) – тайванська піаністка⁷⁷, професор музичного факультету та декан Інституту музичних досліджень у Національному університеті Цзяотун. Артистка Steinway & Sons. У 1987 році вступила до Королівської академії музики до Англії, стала володарем найвищої нагороди «Золота медаль Чаппелла» (Chappell Gold Medal). Закінчила магістратуру Каліфорнійського університету (філія у Лос-Анджелесі) та виконавську аспірантуру у Державному університеті Нью-Йорка у Стоуні-Брук. Повернувшись до Тайваню, викладає фортепіано у Національному університеті Цзяотун, а також за сумісництвом працює у Тайванському Національному

⁷⁷ Народилася в місті Тайнань і виросла в сім'ї, яка любить музику. Після навчання у педагога Чжан Цзінцзін (張晶晶) вона переїхала до Тайбю. Тут її викладачем за фахом став піаніст Ян Сяопей (楊小佩). У тринадцять років Сінь Сінчунь вступила до знаменитої музичної школи Єгудія Менухіна, а в сімнадцять років зіграла дуетом із самим маестро Менухіним.

педагогічному університеті. В останні роки вона була запрошена викладачем та виступала у відомих школах, таких як Музичний коледж Ян Сютао Сінгапурського університету, Північний Королівський музичний коледж та Музична школа Менухіна. З 2017 року була запрошена виступати на Всесвітній зустрічі піаністів у Коїмбрі у Португалії та на майстер-класі Німецького музичного фестивалю SRIMF 2018.

Сінь Сінчунь регулярно приймає участь на майстер-класах багатьох майстрів Європи та Америки, таких як Кендал Тейлор, Луї Кентнер, Владо Перлемутер, Обидві Церко, Андрас Шифф, Гілберт Каліш та Леон Флейшер. На основі отриманої школи, а також особистого виконавського досвіду та стилю гри, Сінь Сінчунь вважає, що фортепіанне виконання має бути, насамперед, природним, вільним та бездоганим, і наголошує, що багатий досвід камерної музики є важливою частиною розвитку повноцінного музиканта. Піаністка здобула безліч нагород на міжнародних конкурсах піаністів, у тому числі срібну медаль на Міжнародному конкурсі піаністів на честь двохсотліття Моцарта в Азії у 1991 році та на Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена у Нью-Йорку. Сінь Сінчунь виступає на сценах престижних концертних залів, таких як лондонський Вігмор-хол, зала Королеви Єлизавети, 92 вул. Y у Нью-Йорку. Вона співпрацювала з Гонконзьким філармонічним оркестром у Культурному центрі Гонконгу та її виконання транслювали по всій Азії; виконала вісім класичних та сучасних програм на Музичному Фестивалі Tanglewood у США. Також була відзначена спеціальними нагородами як камерна піаністка.

Сінь Сінчунь брала участь у 12-му концерті в залі Цзешоу Президентського палацу, виступала з Камерним оркестром Тайбейської філармонії, Симфонічним оркестром Національної філармонії, Симфонічним оркестром Тайбея, Тайванським муніципальним симфонічним оркестром. В 1999 році виконала прем'єру Фортепіанного концерту Ян Цунсяня (楊聰賢) з Тайбейським камерним оркестром. Піаністку неодноразово запрошували з концертами до США, Австралії, Гонконгу та Китаю. Вона виступала як солістка із Симфонічним оркестром Санта-Барбари в США, Струнним оркестром Мерії

Великобританії, Симфонічними оркестрами Гуанчжоу та провінції Хунань. Відомі музиканти, з якими співпрацювала Сінь Сінчунь протягом багатьох років – Лінь Чжаолян (林昭亮), Ху Найюань (胡乃元), Цянь Чжоу (錢舟), Су Сянда (蘇顯達), Хуан Сіньюнь (黃心芸), Гері Хофф), Антоніо Лісі (Antonio Lysy), Цзянь Біцін (簡碧青) та Чень Бісянь (陳必先). Останнім часом Сінь Сінчунь як камерна піаністка співпрацювала з провідними виконавцями найкращих симфонічних оркестрів США, а також з керівником Національного молодіжного оркестру Тайваню, скрипалем Лінь Чжаоляном (林昭亮). З 2005 року піаністка проводить Збори камерної музики Національного університету Цзяо Тун для популяризації творів сучасної та класичної камерної музики. У 2007 році Сінь Сінчунь провела сольний тур, в якому представила повне зібрання творів знаменитих «Мальовничих краєвидів Гойї». У 2010 та 2011 роках зіграла фортепіанні сольні концерти на честь двохсотліття Шумана, Шопена та Ліста. У 2013 році гастролювала Великобританією та Австралією, виступала з концертами, а також була запрошена виконати фортепіанний Концерт Равеля з Молодіжним симфонічним оркестром Цюріха в різних містах Тайваню.

У 2014 році Сінь Сінчунь двома програмами фортепіанного репертуару представила аудіовізуальний зв'язок із живим процесом написання картин художником Чень Цзянь Дамін (陳建大明). У 2015 році виконала інтерактивну роботу Ханса Хмарка для фортепіано соло та електронного звуку в реальному часі на WOSMAT. Для участі у фортепіанних сольних концертах Сінь Сінчунь у 2016-2017 роках було запрошено художника-технолога, професора Се Цимін (謝啟民), який створював інсталяцію образів, втілених у музиці «Нічного Гаспара» Равеля. Наприкінці 2018 року Сінь Сінчунь виконала перший та другий зошит циклів Дебюссі «Образи». У 2019 році брала участь на лекціях професора Ма Шуйлонга на тему «Орієнтальність у музиці Дебюссі», граючи твори Дебюссі. Перший сольний альбом Сінь Сінчунь «Моцарт, Равель, Шопен» був випущений у 1996 році і був відзначений журналом MusicTimes «Вибір редакції»; наступні два альбоми «Від Баха, Моцарта до Шопена» та перформанс

в інтерпретації автора, були опубліковані у 2006 році та стали «Вибором № 1» вітчизняних та зарубіжних експертів. У 2014 та 2018 роках RTHK Radio 4 транслювало чотири програми сольних концертів Сінь Сінчунь, включаючи повний цикл «Пейзажів Гойї» та твори Баха, Моцарта, Скребіна, Лі Цзишена та Ма Шуйлонга. У 2022 році випустила альбом «Ескізи Тайваню» 《素描·台湾》马水龙钢琴独奏作品全集, в якому представлені всі фортепіанні твори Ма Шуй-Лонга [203].

Чень Юйсян (Gwyneth Chen, 陳毓襄, 1971) – видатна американська піаністка тайванського походження⁷⁸. Чень Юйсян отримала ступінь бакалавра та магістра музики у Джульєрдській музичній консерваторії. Під час навчання у Нью-Йорку її професорами були Мартін Канін (Martin Canin), Байрон Яніс (Byron Janis) та Іннь Ченцзун (殷承宗). У віці 12 років ЧеньЮйсян виграла першу премію на Юнацькому конкурсі піаністів 50 штатів Америки, організованому Національною асоціацією викладачів музики США. Через три роки вона знову перемогла на Національному молодіжному конкурсі США, встановивши рекорд як людина, яка виграла чемпіонати і молодших, і старших класів. Потім вона продовжила брати участь у змаганнях коледжу як учениця старших класів та виграла головний приз на міжнародному on-line конкурсі піаністів. У 19 років ЧеньЮйсян стала фіналісткою Міжнародного конкурсу піаністів імені П.І.Чайковського в Москві в 1990 році і була удостоєна премії "Краща жінка-піаністка" як перша жінка з Азії, що пройшла у фінал конкурсу.

У 1991 році Чень Юйсян виграла чемпіонат Міжнародного конкурсу піаністів Томаса Ріхнера у Нью-Йорку. У 1993 році вона виграла найвищий грошовий приз 100 000 доларів в історії фортепіанного конкурсу. Їй було лише 23 роки, і вона стала наймолодшою учасницею Міжнародного конкурсу піаністів імені Іво Погореліча. Після вручення нагороди Іво Погореліч особисто

⁷⁸Чень Юйсян народилася 1971 року в місті Сіньчжу на Тайвані. У 5 років почала навчатися грі на фортепіано. У 1980 році зі своєю сім'єю іммігрувала до Сполучених Штатів і продовжила навчатися у музичній школі. Її однокласниками були Едуардо Дельгадо (EduardoDelgado), Роберт Тернер (RobertTurner) та Обе Церко (AubeTzerko).

сказав про піаністку: «Вона неймовірна!» Цей коментар означав, що Чень Юйсян, безперечно, стала найкращою, переможницею. CNN трансливав новини про перемогу тайванської піаністки своєю глобальною телевізійною мережею. Останні роки Чень Юйсян виступала на одній сцені з Іво Погорелічем у Швейцарії та на Тайвані. У 1992 році вона стала бронзовою призеркою Міжнародного конкурсу піаністів імені Прокоф'єва в Санкт-Петербурзі, Росія.

У 1994 році Чень Юйсян виступила в залі Herkulesaal Мюнхенського палацу в Німеччині, після чого відбулися сольні виступи в Хорватії та Іспанії. Того ж року вона виконала Третій фортепіанний концерт Рахманінова з Російським Державним симфонічним оркестром під керуванням Михайла Плетньова у фойє Московської консерваторії та виступила на концерті відкриття сезону. В 1999 році вона дебютувала в Нью-Йорку в залі Еліс Таллі в Лінкольн-центрі, отримала головний приз на міжнародному онлайн-конкурсі-прослуховуванні у Нью-Йорку. У тому ж році закінчила середню школу та знову виграла головний приз Всеамериканського конкурсу молодих піаністів. Як особистість, що представляє китайську музичну індустрію, Чень Юйсян була включена до списку «100 видатних китайців» у 1995 році і була запрошена виступити у Президентському палаці на Національному телевізійному концерті, який відвідав колишній лідер Тайваню Лі Денхуей.

У 2002 році, коли перша леді Тайваню У Шучжен відправилася до Сполучених Штатів до «Мирної подорожі», Чень Юйсян також була запрошена виступити у Вашингтоні (штат Колумбія). У 2008 році її було запрошено виступити на церемонії інавгурації новообраного лідера Тайваню Ма Інцзю. У 2008 році Чень Юйсян у супроводі Муніципального симфонічного оркестру Тайбея під керівництвом Лу Шаоцзя виступила, представляючи Тайвань («Світло Тайваню») від імені країни на церемонії відкриття Олімпійських ігор у Великому національному театрі «Сталеве яйце». Альбом пані Чень на компакт-диску студії звукозапису Chi Mei Records було випущено в ознаменування 200-річчя від дня народження Шопена The Cherished Chopin, який отримав нагороду «Найкраще виконання» на церемонії вручення нагороди Golden Melody Awards

2011 року.

Чень Юйсян виступала як солістка з багатьма відомими оркестрами світу, включаючи Філармонічний оркестр Лос-Анджелеса, Гонконгський філармонічний оркестр, Симфонічний оркестр Московського радіо, Симфонічний оркестр Грінвілля, Бергенський філармонічний оркестр, Московський державний філармонічний оркестр, Симфонічний оркестр Пасадени, Тихоокеанський симфонічний оркестр, Симфонічний оркестр Аспенського фестивалю, Симфонічний оркестр Тайбея, Симфонічний оркестр Форт-Уерта, Симфонічний оркестр Фернесс. Чень Юйсян працювала із Симфонічним оркестром Майамі шість сезонів поспіль, також співпрацювала з Девідом Атертоном та Гонконзьким філармонічним оркестром, гастролуючи США та Канадою; з Володимиром Федосєєвим гастролувала Північною Америкою та Мексикою з Симфонічним оркестром Московського радіо і завершила тур Тайванем з Російським філармонічним оркестром під керівництвом Володимира Понькіна. Під час розкішного дебюту Симфонічного оркестру Нью-Колорадо вона була обрана першою солісткою, яка зіграла фортепіанний Концерт №1 Чайковського перед 15 000 глядачами на стадіоні Мак Ніколс.

Чень Юйсян – популярна та затребувана постать на міжнародних музичних фестивалях. Вона бере активну участь на музичних фестивалях в Аспені, Монреальському музичному фестивалі, фестивалі Іво Погореліча, фестивалі Боудойна, фестивалі Шопена на Майорці, фестивалі Шопена в Польщі, Ганноверському фестивалі музики Шопена, Віденському музичному фестивалі Шопена, на Музичному фестивалі. У 2010 році вона виконала всі ноктюрни Шопена на Музичному фестивалі Шопена на Тайвані на честь 200-річчя від дня народження Шопена. 2011 року вона зіграла 12 «Трансцендентних етюдів» Ліста на святкуванні 200-річчя від дня народження Ліста. Блискучі виступи Чень Юйсян у Центрі Кеннеді, Концертному залі Девіса Сан-Франциско, Музичному центрі Лос-Анджелеса, Королівському театрі у Ванкувері, Театрі Орфей у Вікторії, Національному концертному залі в Тайвані,

в залі TheNationalBellas Академії мистецтв , Концертному залі Чайковського в Москві та Дебюссі-хол у Каннах викликали захоплення публіки та бурхливі оплески. Також вона виступила із сольним концертним туром на Музичному фестивалі Едварда Тубіна в Естонії.

Чень Юйсян активно займається благодійними заходами. Вона працювала з буддійською організацією Цзи Чі Північної Каліфорнії та провела успішний благодійний концерт для японської операції з надання допомоги у стихійних лихах у 2011 році. Вона також виступала з благодійними концертами для проекту Американського онкологічного товариства у Північній Каліфорнії, для Міста десяти тисяч Будд та філій Буддійської асоціації Царства Дхарми. Чень Юйсян була членом журі Тайванського конкурсу піаністів імені Шопена у 2005 та 1999 роках, Першого Тайванського міжнародного конкурсу піаністів у 2003 році, Шостого міжнародного конкурсу піаністів Монополі в Азії у 2003 році та Міжнародного конкурсу молодих діячів⁹. У 2010 році Чень Юйсян давала майстер-класи на Музичному фестивалі у Перуджі в Італії. У 2013 році на знак визнання цінного внеску в об'єднання мистецтва та духовності Чень Юйсян здобула першу гуманітарну премію від Тайванського фонду культури та освіти Сюаньхуа.

У 2014 році Тайванська асоціація синівського благочестя номінувала та вручила їй Щорічну нагороду за найвищі зразкові успіхи у просуванні традиційної культури. Чень Юйсян також є артисткою найвідомішої компанії-виробника музичних інструментів, однієї з найкращих у світі фортепіанних фабрик Steinway&Sons. Нещодавно фабрика випустила нове високоякісне автоматичне фортепіано Spirio та зняла глобальний рекламний фільм, і Чень Юйсян була запрошена виступити як провідна виконавиця. Чень Юйсян протягом 30 років є вегетаріанкою та з 1993 року інтегрувала буддійську духовність у свою музичну практику [202].

Ян Нань (NamYeung, 杨楠) – американський піаніст тайванського походження, лауреат міжнародних конкурсів. Здобув ступінь доктора

музичного мистецтва в Університеті штату Луїзіана та ступінь магістра фортепіанного виконавства в музичному коледжі Пібоді при Університеті Джона Хопкінса, також має диплом вищого рівня Гонконгської Академії виконавчих мистецтв LRSM (ліценціат Королівської школи музики). Під час навчання за кордоном у Сполучених Штатах Америки Ян Нань брав участь у різних музичних конкурсах та неодноразово досягав відмінних результатів та перемог. На Конкурсі молодих виконавців фортепіанних концертів, організованого Симфонічним оркестром Монро, Ян Нань був запрошений виконати з оркестром фортепіанний Концерт №3 Рахманінова. Також Ян Нань отримав друге місце на Конкурсі піаністів в Канзасі; друге місце на міжнародному конкурсі KAWAI у Гонконгу та друге місце на Конкурсі фортепіанних концертів симфонічного оркестру Джексона у США; переможець штату Меріленд на конкурсі піаністів Національної музичної асоціації освітян США.

Ян Нань зараз є штатним професором фортепіано на музичному факультеті Тайнанського технологічного університету (Тайвань), а також запрошеним професором Університету Хансей у Південній Кореї. Він є головою Тайнанської асоціації викладачів музики на Тайвані, був неодноразово запрошений виступати з концертами та майстер-класами у престижних вищих навчальних закладах та на міжнародних музичних фестивалях у різних країнах світу, у тому числі на Міжнародному музичному фестивалі Монтесіто у США, Міжнародному музичному фестивалі Кремона в Італії, Азіатській міжнародній фортепіанній академії, фестивалі у Південній Кореї, Літньому таборі виконавського мистецтва у Гонконгу, Міжнародній академії Валенсія та Фестивалі перформансу в Іспанії. Ян Нань дає численні концерти як сольного виконавця, соліста з оркестром та камерного піаніста у багатьох містах та країнах Азії, Європи та Америки. Виступав у таких країнах як Сінгапур, Таїланд, Китай та Тайвань, Південна Корея, Індонезія, Італія, Іспанія та США. Його визначні виступи транслювалися по телебаченню та по радіо, включаючи Гонконзьке радіо 4, Національний телеканал Південної Кореї, Тайванський

громадський телеканал та Класична радіостанція Батон-Руж. Крім сольної кар'єри, Ян Нань регулярно виступає у фортепіанному дуеті зі своїм партнером Тіною Шао (Шао Тінвень, 邵婷雯), просуваючи фортепіанні ансамблі сучасних композиторів. Їхній компакт-диск «Фестиваль урожаю тайванських індігенів» був обраний Тайванським відділенням мистецтв для презентації на Всесвітній виставці компакт-дисків у Каннах, Франція. Альбом «Від Моцарта до Гершвіна» прозвучав в американському фільмі «Водяне колесо – Історія РендіЧанга», випущеному Mimoso Ministry. Ян Нань є переможцем різних конкурсів та фестивалів, включаючи Американський конкурс піаністів MTNA, Конкурс молодих виконавців Монро, Конкурс симфонічного оркестру Джексона, Міжнародний конкурс Kawai у Гонконгу, Конкурс піаністів Музичного клубу Меріленду та ін.[225].

Шао Тінвень (Tina Shao, 邵婷雯) – відома тайванська піаністка, стипендіат Музичного інституту Пібоді Університету Джонса Хопкінса в Балтіморі та Державного університету Луїзіани. Вона здобула ступінь бакалавра, магістра та доктора музики, була нагороджена премією Національного музичного товариства Пі Каппа Лямбда. Виступає у фортепіанному дуеті з Ян Нанем (楊楠).

Шао Тінвень – лауреат багатьох міжнародних конкурсів: друге місце на конкурсі піаністів Національної асоціації викладачів музики у Луїзіані; третє місце на конкурсі піаністів штату Арканзас; отримала приз найкращого концертмейстера на Конкурсі фортепіанних концертів Університету штату Луїзіана; переможець конкурсу молодих виконавців симфонічного оркестру Монро. Шао Тінвень виконала серію концертів у музеї Балтімор Ватт. Американське радіо класичної музики WRKF 89.3 багато разів транслювало записи її виступів. Досягнення та внесок у розвиток музичного мистецтва ШаоТінвень були відзначені та нагороджені Міською радою Х'юстона.

Піаністка виступала у концертних залах США, Канади, Росії, Італії, Південної Кореї, Сінгапуру, Таїланду, Тайваню, Китаю та Гонконгу. В останні

роки її запрошували давати концерти у Сеульському національному центрі мистецтв у Південній Кореї, Німецькому культурному центрі у Бангкоку (Таїланд), Художньому коледжі Lasalle у Сінгапурі та Музичній школі Коппена у Лос-Анджелесі, США. Вона проводила лекції та майстер-класи в Сичуаньській консерваторії, у Чжухайській філії Пекінського університету, Національному університеті Малайзії, Університеті LaSierra у Каліфорнії та Університеті штату Теннессі в США.

Крім сольних фортепіанних виступів, Шао Тінвень бере активну участь у концертах камерної музики і виступає у фортепіанному ансамблі з відомим піаністом Ян Нанем (杨楠). Крім того, Шао Тінвень є чудовим виконавцем старовинної західної музики. Вона – клавесиніст оркестру у стилі бароко та постійний органіст англіканської церкви. Досліджуючи різноманітні форми виконавського мистецтва, Шао Тінвень бере активну участь у сучасних проектах, метою яких є інтеграція візуального та слухового мистецтва. Виконала «Зображення з виставки» Мусоргського на художній виставці; разом із артистами балету опублікувала фортепіанне перекладення Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта»; була запрошена на кінофестиваль у Гаосюні, щоб записати живу музику до німецького німого кіно 1927 року «Метрополіс». В даний час працює над аудіовізуальним записом альбому романсів сучасних композиторів. Окрім того, найближчим часом буде опублікована нова дослідницька робота Шао Тінвень «Дослідження програмної інтерпретації фортепіанних сонат Бетховена на прикладах Сонати №17, №23, №26». В даний час Шао Тінвень є штатним доцентом музичного факультету та науково-дослідного інституту Тайнанського університету прикладних наук; регулярно виступає та проводить майстер-класи на Південнокорейському Азіатському міжнародному музичному фестивалі та Міжнародному музичному фестивалі Монтесіто у Лос-Анджелесі, США [139].

Лу Цзяхуей (Chia-HuiLu, 盧佳慧, 1976) – молода тайванська піаністка⁷⁹, дочка Чень Юйсю та Лу Сюї. Відвідувала музичний клас середньої школи при Національному тайванському педагогічному університеті та була рекомендована для вступу до Тайбейського університету мистецтв. Восени 1994 року Лу Цзяхуей вирушила до Нью-Йорка навчатися в Манхеттенській музичній консерваторії, де її педагогами були Соломон Міковський та Оксана Яблонська. У 1997 році закінчила консерваторію та продовжила навчання у магістратурі. Лу Цзяхуей була удостоєна нагороди Artist International's Young Artists Award, Artist International's Anniversary Outstanding Alumn Winners Award та ін., а також була запрошена виступити з сольними концертами в залі Weil в Карнегі-холі в Нью-Йорку та Еліс Таллі-хол в Лінкольн центр. Крім навчання в консерваторії, Лу Цзяхуей займалася у піаніста Мікеле Кампанелла в Accademia Musicale Chigiana у 1996 році. Вона брала участь на багатьох фестивалях та майстер-класах відомих зарубіжних музикантів. Брала участь на музичному фестивалі Васто, де займалася у Марчелло Круделі у 1997 році; виступала на музичному фестивалі в Аспені 1998 року; на першому міжнародному фестивалі Дакромет на Тайвані Dalcroze Eurhythmics у 1998. У 2000 році навчалася на міжнародних майстер-класах у Jesus Angael Riodriguez, Cecilio Tiele, Ramzi Yasa, а також у всесвітньо відомих піаністів Lev Natochenny та Sergio Perticaroli. Піаністка виступала з Державним симфонічним оркестром, Національним симфонічним оркестром Тайваню, Симфонічним оркестром Тайбея, Симфонічним оркестром Хунані, Оркестром LeXingZhiShi, Симфонічним оркестром Taibeі Shiji, Молодіжним філармонічним оркестром.

Лу Цзяхуей – лауреат багатьох фортепіанних конкурсів: у 1987 році отримала першу премію в номінації «піаніст-соліст» на музичному конкурсі 76-го навчального року в Тайбеї; у 1990 році посіла третє місце в номінації «піаніст-соліст» на музичному конкурсі 78-го навчального року в музичному

⁷⁹Народилася 1976 року в містечку Саньчжи, округ Тайбей. Навчалася грі на фортепіано у своєї матері, професора Чень Юйсю (陳郁秀) та у відомого китайського піаніста Чжу Даміна (諸大明).

конкурсі Південного округу міста Тайбей; у 1991 році отримала друге місце Юнацької групи Конкурсу піаністів Південного округу Тайбея 80-го навчального року; 2000 рік – стала переможцем щорічної премії молодих виконавців Artist International; 2002 рік – лауреат премії імені видатних випускників журналу Artist International, що присуджується до 30-річного ювілею.

Лу Цзяхуей активно пропагує музику сучасних тайванських композиторів. Вона виконала Концерт № 1 для фортепіано з оркестром Цзінь Сівеня (金希文, Gordon Chin) з диригентом Гюнтером Хербігом та Національним симфонічним оркестром, а пізніше виконала всі три його фортепіанних Концерта з Національною Зіграла Концерт для фортепіано з оркестром «Даньшуй» Чень Цзяньтая (陳建台) у супроводі Тайванського національного симфонічного оркестру; фортепіанний Концерт №1 Ян Лань-Інь (楊嵐茵, Winnie Yang); виконала фортепіанне тріо «Весняні води» Лай Де-Хе (賴德和) та Фортепіанний квінтет Ма Шуйлонга «Надія білої чаплі». 2015 року вона відповідала за музичне оформлення сучасної мультимедійної програми Road.

У 2016 році на концерті Amore, присвяченому мультимедійній, абстрактній музиці та тривимірній анімації, вона представила візуальну репродукцію 60 картин художника Цзян Сянера (蔣顯二). У тому ж році вона випустила аранжування Tango та своєї нової роботи Butterfly Orchid, які увійшли до альбомів Enchanted і Amore. У 2017 році вона провела фортепіанний концерт «Water on Fire» разом із поетом Лань Ліцзюань. Піаністка також записала два сольних альбоми: "舞.魅.琴" («Танець. Чарівність. Фортепіано») і "夢鍵愛琴" («Клавіатура мрії, фортепіано кохання»), випущених студією звукозапису Gunshi.

В даний час Лу Цзяхуей викладає фортепіано на музичному факультеті Тайванського національного університету мистецтв, у музичному класі середньої школи при Національному педагогічному тайванському університеті, а також є генеральним директором Egret Foundation. Крім сольної виконавської

діяльності, Лу Цзяхуей також бере участь у створенні різних музичних перформансів, пише музично-критичні статті та музичні огляди, організовує інтерв'ю з всесвітньо відомими музикантами, публікує власні роботи. Останнім часом Лу Цзяхуей присвятила себе творчості. Пройшовши шлях від виконавця до творця, вона стала музичним дизайнером та продюсером [226].

3.4. Виконавська діяльність молодих тайванських піаністів кінця XX – початку XXI століття (народжені після 1980-х років)

Чжен Цзе (郑杰, 1980) – молода тайванська піаністка⁸⁰, доцент фортепіанної кафедри Пекінської Центральної музичної консерваторії. Народилася в Тайбеї, навчалася у Німеччині. З 2008 року і досі викладає в Пекінській Центральній музичній консерваторії. До цього працювала куратором фортепіанної кафедри Уханьської консерваторії та магістратури. Також Чжен Цзе є мистецьким керівником Міжнародного музичного фестивалю Уханьської музичної консерваторії. З 1998 по 2003 рік Чжен Цзе навчалася в EssenFolkwangHochschule у Німеччині, здобула диплом музичного виконавця (DiplomMusikerin) та диплом вищої сольної виконавської майстерності (Konzertexamen). Цей диплом у Німеччині визнається еквівалентом докторського ступеня. Чжен Цзе перша з китайських студентів, яка у 23 роки отримала в Німеччині диплом найвищого ступеня як музикант-виконавець. Під час свого перебування у Німеччині Чжен Цзе навчалася у багатьох великих майстрів. Її викладачами були послідовники німецько-австрійської ортодоксальної (класичної) фортепіанної школи, визначні учні Кемпфа та

⁸⁰Почала навчатися грі на фортепіано у 4 роки. У 1989 р. перемогла на конкурсі піаністів серед дітей та юнаків Північного округу Тайваню. У 1998 році закінчила Тайванський національний коледж мистецтв (нині Національний Тайванський університет мистецтв), посівши перше місце у групі клавішних інструментів. Її педагогами були ЛюЦюншу (刘琼淑) та У Цзічжа (吳季札). Під час навчання ЧженЦзе брала активну участь у заходах камерної музики. Була запрошена мером округу Тайбея Ю Цин виступити із симфонічним оркестром у серії концертів "Ода Бетховену". Чжен Цзе стала лауреатом конкурсу концертів, неодноразово співпрацювала та виступала із симфонічним оркестром Національного Тайванського університету мистецтв.

Бренделя. Викладачами Чжен Цзе були учень видатного піаніста А. Бренделя – професор Т. Енгель (T. Engel), який є заступником декана Музичної консерваторії Ессен Фолькванг, та учень знаменитого піаніста та композитора В. Кемпфа – професор Д. Краус (D. Kraus). Також музичними наставниками ЧженЦзе були відомий представник російської фортепіанної школи з Московської консерваторії – професор В.Мержанов, знаменитий німецький піаніст та педагог – професор К.Х. Камерлінг, а в Берлінському університеті мистецтв – професор Клаус Хельвіг (Klaus Hellwig) та ін. Чжен Цзе виступала на сценах концертних залів Essen Folkwang Hochschule Neue Aula, Essen RAG Saal, Düsseldorf Kathorische Pfarrsaal, концертному залі Берлінського університету мистецтв (Konzertsaalinder UdK), Боннському камерному залі (Bonn Kammermusiksaal) та ін. Регулярно виступає соло і як солістка з оркестром. У репертуарі піаністки фортепіанні концерти з оркестром Моцарта, Бетховена, Шопена, Ліста, Брамса та Рахманінова. Оркестри, з якими співпрацювала: Симфонічний оркестр Національного Тайванського університету мистецтв, Філармонічний оркестр Вупперталя, Симфонічний оркестр Бергіше.

Повернувшись на Тайвань у 2003 році, Чжен Цзе викладала у Національному Тайванському університеті мистецтв. З 2004 до 2008 року вона працювала запрошеним доцентом в Уханьській консерваторії музики. За час викладання в Уханьській консерваторії студенти Чжен Цзе мали чудові результати на національних та міжнародних конкурсах. Наприклад, фірма YAMAHA надала стипендію (для молодих студентів віком від 15 до 20 років) двом студентам провінції Хубей, і вони обоє були студентами Чжен Цзе. Знаменитий піаніст Ден Тайшань на Китайському міжнародному конкурсі піаністів схвалив її учня та прийняв його до свого класу. Дев'ять учнів Чжен Цзе із середнім віком 20 років чудово виступили у фортепіанному тріо на Мюнхенському міжнародному музичному конкурсі в Німеччині та були високо оцінені журі. Вперше на міжнародному конкурсі Китай представляло фортепіанне тріо. На даний час Чжен Цзе є доцентом фортепіанної кафедри

Пекінської Центральної музичної консерваторії. Чжен Цзе була членом журі двох конкурсів на стипендію YAMANA, конкурсу піаністів на Фестивалі фортепіанного мистецтва в Цзянсі, а також здобула премію за визначний внесок в освіту на Конкурсі піаністів імені Болдуїна. Піаністка веде активну концертну діяльність. Виступала у Німеччині, Польщі, Італії, Китаї, регулярно проводить лекції та майстер-класи у таких містах, як Пекін, Шанхай, Ухань, Чженчжоу, Наньчан та Сюйчжоу у Китаї. Надалі також планує продовжувати виступати з концертами та лекціями у Тайвані, материковому Китаї та за кордоном[200].

Лу Ічжи (Yi-Chih Lu, 卢易之, 1982) – один із найкращих молодих піаністів Тайваню⁸¹, композитор, автор фортепіанних обробок тайванських народних пісень. Лу Ічжи став лауреатом багатьох міжнародних та регіональних конкурсів: третє місце на конкурсі піаністів Yamaha (1997, Тайвань); Перше місце на конкурсі піаністів ім. Сато-Діхлера (2002, Відень); Друге місце на конкурсі піаністів імені Ромбро Степанова (Відень, 2003); Перше місце на GradusadParnassum (2006, Австрія); Друге місце на конкурсі Артура Шнабеля (2008 Німеччина; 1 місце відсутня); Перше місце на II Міжнародному конкурсі піаністів у Братиславі (2001, Словаччина); Третє місце на 9-му Міжнародному юнацькому конкурсі піаністів у Тайбеї (2002, Тайвань); Друге місце на 9-му Міжнародному конкурсі піаністів у Сан-Себастьяні (2003, Іспанія); Друге місце на 50-му Міжнародному конкурсі піаністів Maria Canals (2004, Іспанія); Друге місце на 4-му Віденському міжнародному конкурсі піаністів (2004, Австрія); Друге місце на V Міжнародному конкурсі піаністів ім. Хуммеля (2005, Словаччина); Друге місце на III Міжнародному музичному конкурсі у Сендаї (2007, Японія); Друге місце на I Міжнародному конкурсі піаністів ім. Бетховена (2007, Румунія); П'яте місце на 13-му Міжнародному конкурсі піаністів ім.

⁸¹Народився 1982 року в Тайбеї. У 5 років почав навчатися грі на фортепіано у викладача Ван Мейфень (王美芬). Закінчив Тайнанський університет мистецтв. У 2007 році отримав ступінь магістра Віденського університету музики та виконавських мистецтв, а також ступінь Konzertexamen та диплом вищої виконавської майстерності в аспірантурі Берлінського університету мистецтв (2009-2011, клас професора Клауса Хельвіга).

Бетховена (2009, Австрія). В 2006 році Лу Ічжи отримав «Премію імені Дьордя Циффри», присуджену Віденським фондом Циффри на знак визнання його досягнень у мистецтві фортепіанної виконавської майстерності.

2012 року Лу Ічжи записав свій перший альбом під назвою «Мій Шопен; Мій Брамс», за який у Тайвані був удостоєний премії «Золота мелодія» – Приз за найкраще виконання. Піаніст також записав велику кількість фортепіанних творів Брамса, Шопена, тайванських композиторів Хун Ціляна, Чень Сичжи, а також альбом творів німецького композитора Адольфа Курта Бьома, який отримав високу оцінку від FrankenPost у Німеччині та Bayern 4 Klassik. Лу Ічжи виступав у Золотій залі Відня, у залі Берлінської філармонії та кращих концертних залах Тайваню, Японії, Нідерландів, Словаччини, Румунії, Італії, США та ін. Виконання молодого піаніста були оцінені як надвіртуозні та глибоко музичні, багаті своєю виразністю, до того ж мають високий рівень стильової грамотності, відрізняються бездоганним смаком і професіоналізмом.

Лу Ічжи концертує з відомими симфонічними оркестрами Європи та Азії, такими як Симфонічний оркестр Австрійського національного радіо, Віденський Тихоокеанський камерний оркестр, Берлінський класичний оркестр, Арадський філармонічний оркестр Румунії, Сендайський філармонічний оркестр TheCentury, Симфонічний оркестр Тайбея, Тайбейський муніципальний симфонічний оркестр та Симфонічний оркестр Evergreen. Крім сольних виступів, Лу Ічжи активно займається виконанням творів сучасних композиторів, камерної музики і виступає як концертмейстер. З 2013 року і досі маестро Лу Ічжи працює куратором на фортепіанній кафедрі музичних коледжів у Тайванському Національному університеті мистецтв, Університеті культури та Національному університеті Цзяї[227].

Ху Цзін-Юнь (Ching-Yun Hu, 胡瀨云, 1982) – відома молода тайванська піаністка⁸², переможниця Міжнародного конкурсу піаністів Артура

⁸²Ху Цзін-Юнь народилася 1.02.1982 р. у Тайбеї. Дебютувала з концертом у віці 13 років із Камерним оркестром Польської Капели Краковієнсіс. У 1996 році вона вступила на підготовче відділення Джульєрдської музичної консерваторії та у віці 14 років поїхала

Рубінштейна 2008 року в Ізраїлі, засновник та художній керівник Міжнародного музичного фестивалю Юнь-Сян у Тайбеї. В 1998 році Ху Цзін-Юнь виграла Срібну медаль на Міжнародному конкурсі піаністів у Тайбеї. Піаністка брала участь на музичному фестивалі в Аспені та отримала перемогу у конкурсі фортепіанних концертів, виконавши Концерт Прокоф'єва №3 із Аспенським симфонічним оркестром. У тому ж сезоні вона стала лауреатом конкурсу Philadelphia Orchestra Greenfield Competition у Філадельфії, в результаті чого була запрошена виступити з Філадельфійським симфонічним оркестром, де виконала Концерт для фортепіано з оркестром Е.Гріга. В 1999 році Ху Цзін-Юнь дебютувала в Європі на Міжнародному музичному фестивалі імені Шопена в Душниках-Здруй, Польща.

У 2000 році піаністка дала сольний концерт у KleineZaalofConcertgebouw в Амстердамі. У 2007 та 2009 рр. виступала із сольними концертами в AliceTullyHall у Лінкольн-центрі. У 2008 році Ху Цзін-Юнь стала переможницею 12-го Міжнародного конкурсу піаністів імені Рубінштейна у Тель-Авіві, граючи з Ізраїльським філармонічним оркестром у півфіналі та фіналі. Також вона була удостоєна Призу глядацьких симпатій. Через тиждень після завершення конкурсу вона замінила Елен Грімо у Концерті Бетховена №1 з Ізраїльським філармонічним оркестром. Через два сезони після перемоги у конкурсі Рубінштейна вона концертувала у Вігмор-холі у Лондоні, на фестивалі Клавір-Рур, в Herkulesaal у Мюнхені, в Оперному театрі Тель-Авіва, у Концертному залі Корто у Парижі, Концертному залі Рубінштейну у Лодзі (Польща), та у Великій залі Академії Ліста у Будапешті на запрошення диригента та піаніста Тамаша Вазарі.

Ху Цзін-Юнь виступала як солістка з Ізраїльським симфонічним

навчатися до Сполучених Штатів. Закінчила Джульєрдську консерваторію та здобула ступеня бакалавра та магістра. Викладачами Ху Цзін-Юнь за класом фортепіано були відомі професори Герберт Стессін (Herbert Stessin) та Оксана Яблонська. Пізніше вона навчалася у видатних піаністів Сергія Бабаяна в Клівлендському інституті музики та у Карла-Хайнца Каммерлінга (Karl Heinz Kämmerling) у Hochschule für Musik, Theaterund Medien у Ганновері, Німеччина.

оркестром, Йоганнесбурзьким філармонічним оркестром, Національним симфонічним оркестром Тайваню. Після перемоги на конкурсі Рубінштейна Ху Цзін-Юнь виграла Міжнародний конкурс Гільдії концертних виконавців 2009 року у Нью-Йорку та підписала контракт із CAG ArtistManagement. У наступні сезони вона виступила в багатьох престижних серіях концертів у Сполучених Штатах та за кордоном: виступ у концертному залі Weill's у Карнегі-холі, дебют з оркестром у Сан-Паулу, гастролі по всій Європі, концерт у Бріджуотер-холі в Манчестері (Великобританія) та в Gasteig у Мюнхені, а також серія з 10 концертів у ПАР.

Протягом усієї кар'єри Ху Цзін-Юнь отримує підтримку від фонду Puffin у США, фонду Чи-Мей на Тайвані, Шолті в Бельгії, Хатторі в Лондоні, а також від комітетів з освіти та культури на Тайвані. Ху Цзін-Юнь випустила свій дебютний альбом «Ху Цзін-Юнь виконує Шопена» на тайванському лейблі ArchiMusic у квітні 2011 року. Її альбом у 2012 році був номінований на премію «Золота мелодія» за двома номінаціями: «Найкраще виконання» та «Найкращий класичний альбом року», і отримав премію «Золота мелодія» у номінації «Найкращий класичний альбом року». З ентузіазмом просуваючи тайванську музику та музикантів, допомагаючи молодим артистам своєї батьківщини, у 2011 році Ху Цзін-Юнь заснувала Міжнародний музичний фестиваль та Фонд Юнь-Сян (云想國際音樂節). Перший фестиваль пройшов у Тайбеї у листопаді 2012 року. Фестиваль включає 16 майстер-класів, конкурс концертів з оркестром Yun-Hsiang, чотири концерти, що складаються з сольних програм і концертів з оркестром у Національному театрі та концертному залі Тайбея. Мета фестивалю – популяризація класичної музики на Тайвані та встановлення зв'язків між музикантами світового класу та молодими талантами Тайваню, даючи молодим артистам можливість навчатися та виступати разом із великими майстрами. До списку артистів фестивалю 2012 входять піаніст Сергій Бабаян, скрипалі Гжегож Котов, Даніель Шієн-Та Су, віолончелісти Адріан Брендель, ОуянЛін, диригент Уханьського філармонічного оркестру Джеймс П. Лю та симфонічний оркестр.

На сьогоднішній день Ху Цзін-Юнь веде активне концертне життя. У липні 2021 року була членом журі Дев'ятого фестивалю РУРА PhiladelphiaInternationalPianoCompetition 2021. Восени 2021 року Ху Цзін-Юнь як артистка Steinway успішно гастролювала та дала серію майстер-класів у десяти великих містах материкового Китаю, виступаючи з концертами музики Шопена, Ліста, Прокоф'єва та ін. [228].

Янь Цзюньцзе (Chun-Chieh Yen, 嚴俊傑, 1983) – молодий тайванський піаніст та педагог⁸³. З того часу, як у 13 років Янь Цзюньцзе був відзначений третьою премією на Третньому Міжнародному юнацькому музичному конкурсі ім. П.І. Чайковського, він активно веде концертне життя на батьківщині та за кордоном. Піаніст працював із багатьма відомими диригентами, такими як Михайло Плетньов, Лу Шаоцзя, Генрі Мазер, Урі Мейер, Гюнтер Хербіг, Гернот Шмальфус; зі знаменитими симфонічними оркестрами: Державним оркестром Рейнської філармонії, Національним симфонічним оркестром Тайваню, Муніципальним симфонічним оркестром Тайбея, Тайванським державним симфонічним оркестром, Національними симфонічними оркестрами Китаю, Перу, Панами, з Румунським філармонійним оркестром тощо.

Як соліст Янь Цзюньцзе був запрошений з концертами в багато країн світу, виконав широкий спектр програм. У його репертуарі повний цикл з 27 етюдів Шопена, з якими він виступив на Фестивалі Шопена. Янь Цзюньцзе представив на Тайвані прем'єру Концерту №2 для фортепіано з оркестром П. Чайковського. Його виступи проходили на сценах таких концертних залів, як Лінкольн-центр у Нью-Йорку, Санкт-Петербурзька філармонія та ін.

Янь Цзюньцзе приймає участь у концертах різних типів та жанрів, часто

⁸³Народився 29.09.1983 р. у Тайбеї. Його першими викладачами фортепіано були професори Чень Мейфу (陳美富) та Rolf-Peter Wille. Із п'ятнадцяти років він навчався у відомого піаніста, лауреата конкурсу ім. Чайковського, професора Володимира Крайнєва в Ганноверській консерваторії у Німеччині. У 2007 році отримав грант та стипендію від консерваторії Кольберна у Лос-Анджелесі, де його викладачем був відомий американський піаніст та педагог Джон Перрі. Янь Цзюньцзе зараз викладає в Національному Тайванському педагогічному університеті, де виховав багатьох видатних студентів, які досягли відмінних результатів на міжнародних змаганнях.

виступає у концертах камерної музики. У 2015 році виконав усі три скрипкові Сонати Брамса; виступав із відомою тайванською актрисою та режисером Чжан Айцзя (張艾嘉) на Шанхайській Всесвітній виставці; записав фортепіанний концерт Чень Ці-Гана (陳其鋼) «Erhuang» з Національним симфонічним оркестром Тайваню (NSO) у NAXOS. Також піаніст займається благодійною діяльністю. В 2008 році він провів благодійний концерт у Панамі з метою збору коштів для дітей-інвалідів, в 2010 р. взяв участь у благодійному музичному фестивалі Ванхай на честь 99-річчя Китайської Республіки.

Янь Цзюньцзе отримав багато міжнародних нагород. Він став переможцем 4-го Міжнародного конкурсу фортепіанної Академії Хамамацу в Японії у 1999 році, коли йому було лише п'ятнадцять років. Японська газета назвала його гордістю Тайваню. На початку 2004 року переміг на Міжнародному конкурсі піаністів імені Прокоф'єва у Санкт-Петербурзі. Двічі поспіль виграв премію Chi Mei Culture and Art Award у 2004 та 2005 роках. 2008 року записав свій перший сольний альбом, випущений Universal Music. Янь Цзюньцзе отримав премію на 19-му фестивалі «Золота мелодія» у номінації «Найкраще класичне виконання»[213].

У **І-Ін** (Yi-Ying Wu, 吳易穎, 1985) – відомий молодий тайванський піаніст⁸⁴. Здобув докторський ступінь як піаніст – виконавець у Сполучених Штатах Америки. Маючи глибокі музикознавчі знання і багатий виконавський досвід, він створив свій унікальний жанр лекційних концертів. У І-Ін провів багато сольних фортепіанних концертів у США та материковому Китаї, і заслужив високу оцінку та визнання слухачів. Він навчався у відомого

⁸⁴У І-Ін народився 25.04.1985 р. у Тайвані. Почав навчатися грі на фортепіано у віці трьох з половиною років, а з 6 років почав займатися скрипкою. З дитинства він виявляв неабиякий талант і був незмінним переможцем тайванських музичних конкурсів та фестивалів. У 2007 році У І-Ін закінчив Музичний коледж Тайванського педагогічного університету. У 2011 році отримав грант та стипендію на навчання в Університеті Північної Кароліни у США, де здобув ступінь магістра фортепіанного виконавства. У 2013 році вступив до Державного університету штату Мічиган, у 2015 році отримав докторський ступінь за спеціальністю «піаніст-виконавець».

китайського піаніста, клавесиніста та органіста, «хрещеного батька фортепіанної школи на Тайвані», професора Сун Юньпена (宋允鹏). У І-Ін успадкував від свого педагога оригінальну піаністичну методику гри і має чудові віртуозні навички. Під керівництвом професора Сун Юньпена У І-Ін опанував техніку гри на клавесині та органі, що, безумовно, вплинуло і на його піаністичний стиль, зокрема, на його інтерпретацію творів композиторів епохи бароко та класицизму.

У І-Ін бере активну участь на конкурсах та фестивалях у Тайвані, Японії, США, Польщі, Іспанії тощо. Він є переможцем багатьох міжнародних та національних конкурсів піаністів, у тому числі Міжнародного конкурсу піаністів у Сіетлі та конкурсу імені Розена-Шаффеля, друге місце у конкурсі піаністів YAMANA, третє місце на Весняному фестивалі у конкурсі піаністів (перше та друге місця не було присуджено) та перше місце на конкурсі піаністів Японської асоціації обміну. Неодноразово був переможцем на тайванських музичних конкурсах. Починаючи з 2018 року, під керівництвом організації Shanghai Maimai Culture У І-Ін щорічно проводить концерти та лекції «Стратегія прориву в класичній музиці» в Шанхаї, Чунцині, Ченду, Шеньчжені, провінціях Цзянсу, Чжецзянь, Хунань, Шаньсі та інших містах Китаю. В останній час У І-Ін був запрошеним викладачем музичного коледжу в Хунаньському педагогічному університеті (провінція Хунань, м. Чанша), в Хунаньському університеті науки та технологій (пров.Хунань, м. Сянтань). Успішно гастролює багатьма великими містами Китаю, і його докладні та цікаві лекції, майстер-класи та талановиті виконання здобули широку популярність у шанувальників музики по всій країні [196].

Лінь Гуаньтін (Kuang-Ting Lin, 林冠廷, 1992) – молодий тайванський піаніст⁸⁵, яскрава зірка класичної естради. Його виконання повною мірою

⁸⁵Народився 1992 року в Тайбеї. Музичний талант Лінь Гуаньтіна проявився в ранньому віці, коли він ще навчався в початковій школі в Тайбеї, і швидко завоював увагу російської публіки після того, як у віці 14 років Лінь Гуаньтін приїхав до Росії, щоб продовжити свою музичну освіту в Московській консерваторії ім.П. Чайковського у класі професора

демонструють віртуозність і глибину інтерпретації російської музичної школи, його репертуар охоплює всі музичні стилі, від бароко до нового часу. Лінь Гуаньтін став лауреатом премії «Молоді зірки Тайванського Національного центру виконавських мистецтв» у 2014 році. Здобув нагороду на знак визнання його творчого внеску на Міжнародній літній академії Моцартеум у 2014 році у Зальцбурзі, Австрія, а також нагороджений стипендією Міністерства освіти на навчання за кордоном. Лінь Гуаньтін був учасником 14-го Міжнародного конкурсу піаністів Ван Кліберна у США у 2013 році. Крім того, тайбейське представництво Координаційної комісії з економічного та культурного співробітництва між Москвою та Тайбеєм нагородило його почесною грамотою «Кращий посол доброї волі в музиці» як символ культурного обміну між Тайванем та Росією.

Лінь Гуаньтін – лауреат численних конкурсів на Тайвані та за кордоном: став фіналістом Міжнародного конкурсу піаністів Ференца Ліста (Угорщина, 2016); 3 місце на Міжнародному конкурсі піаністів імені Карла Філча (Румунія, 2015 р.); II премія Міжнародного конкурсу піаністів імені Альберта Русселя (Болгарія, 2014); II премія (I премія не присуджена) на Міжнародному конкурсі молодих піаністів "Крок до майстерності" (Санкт-Петербург, 2011); II премія Міжнародного конкурсу імені Володимира Віардо (Україна, 2009); I премія Міжнародного конкурсу піаністів Kawai в юнацькій групі (Тайвань, 2004 р.). У 2017 році Лінь Гуаньтін випустив свій дебютний сольний альбом, до якого увійшли «12 трансцендентних етюдів» Ф. Ліста. Лінь Гуаньтін зарекомендував себе як успішний соліст-виконавець та камерний музикант. Він виступав по всій Європі та Азії на таких сценах, як Великий концертний зал та Зал Шолті Музичної академії ім. Ференца Ліста в Угорщині; Великий концертний зал Музичної консерваторії Хошимін у В'єтнамі;

Ю. Слесарева. Володіючи тонким художнім чуттям, глибоким знанням музики та високим ступенем майстерності, Лінь Гуаньтін з відзнакою закінчив усі курси консерваторії. У 2019 році отримав диплом про вищу освіту та подвійний докторський ступінь за спеціальністю «фортепіанне виконавство» та «камерний ансамбль» у Московській державній консерваторії ім. П.І. Чайковського.

BassPerformanceHall у Форт-Уерті, штат Техас; Великий зал Моцартеум у Зальцбурзі, Австрія; Зал Вятської філармонії у Росії; Малий зал та Рахманіновський зал Московської консерваторії ім. П.І. Чайковського; Великий зал Російської академії музики імені Гнесіних; Національний театр та концертний зал на Тайвані; Центр виконавських мистецтв Pingdung на Тайвані; Зал Аула Магна та Зала Нотарі в Італії; Великий зал Санкт-Петербурзької академічної філармонії імені Д.Шостаковича. Лінь Гуаньтін також виступав із престижними оркестрами, включаючи Симфонічний оркестр Угорського радіо, Санкт-Петербурзький філармонічний оркестр, Симфонічний оркестр Національної академії музики Болгарії, Російський камерний оркестр, Філармонічний оркестр ім. Кірова та Симфонічний оркестр Парларті в Італії. Часто виступає у фортепіанному ансамблі зі своєю молодшою сестрою Лінь Піньцзюнь (林品君), яка також є чудовою піаністкою [229].

Лінь Піньцзюнь (Pin-Chun Lin, 林品君, 1995) зарекомендувала себе як «геніальна дитина – піаністка»⁸⁶. У 2002 році Лінь Піньцзюнь вступила до музичного класу молодшої школи Гутін у Тайбеї, отримавши вищий бал на вступних іспитах. У 2006 році, у віці 11 років, переїхала з сім'єю до Росії, де продовжила свою музичну освіту в Центральній спеціальній музичній школі імені Гнесіних у Москві, в 2018 році закінчила магістратуру Державної

⁸⁶Народилася 1995 р. в Тайбеї. Почала навчатися грі на фортепіано у чотири роки, а у п'ятирічному віці вже брала участь на Тайванському конкурсі юних піаністів, де здобула перше місце, ставши найкращою зі 186 учасників. Після цього Лінь Піньцзюнь здобула перемогу на багатьох республіканських та міжнародних конкурсах, серед яких: конкурс піаністів Kawai (Тайвань, 2000); музичний конкурс Steinbach (Тайвань, 2001); третє місце на юнацькому конкурсі піаністів «Відень» (Тайвань, 2001); перше місце на музичному конкурсі "Барокко" (Тайвань, 2002 р.); перше місце на музичному конкурсі Kaohsiung Culture Cup (Тайвань, 2002); друге місце на музичному конкурсі Taipei Culture Cup (Тайвань, 2003); перше місце на міжнародному конкурсі "Срібний камертон" (Санкт-Петербург, 2009 р.); друге місце на міжнародному конкурсі "Мистецтво 21 століття" (Україна, 2010 р.); півфіналістка Міжнародного юнацького конкурсу ім. П.І.Чайковського (Швейцарія, 2012); спеціальний диплом за вищу професійну майстерність як концертмейстера на Міжнародному конкурсі-фестивалі "Зірки великих міст" (Москва, 2013); третю премію на Міжнародному конкурсі піаністів ім. В. Мержанова (Болгарія, 2014); володар премії фонду Е.Гілельса (2014); спеціальний приз журі на Міжнародному конкурсі піаністів ім. Володимира Віардо (Хорватія, 2014).

музичної консерваторії ім. П.І.Чайковського та продовжила навчання в асистентурі. Окрім навчання та підготовки до фортепіанних конкурсів, Лінь Піньцзюнь активно бере участь у багатьох майстер-класах та музичних фестивалях, як солістка, камерна піаністка та у супроводі симфонічних оркестрів концертує по різних містах Росії, Тайваню та за кордоном. У репертуарі Лінь Піньцзюнь твори західних, російських та тайванських композиторів. Виступаючи в ансамблі зі своїм старшим братом Лінь Гуаньтіном, вони пропагують музику тайванських та китайських композиторів на сценах Росії. Наприклад, 3 березня 2018 року Лінь Піньцзюнь та Лінь Гуаньтін виконали на сцені Московської консерваторії ім. П.І.Чайковського твори «Чекаючи на весняний бриз» Ден Юйсяня (鄧雨賢), «Спогад про батьківщину», «Янгол з Формози» та «Вальс-фантазію» ор.38 СяоТайжаня (蕭泰然), п'єси з циклу «Картини Тайваню» Чень Сичжи (陈泗治) та фортепіанний Концерт «Жовта ріка» [208].

Чжун Юй-Інь (April Chung, 鍾育茵) – тайванська піаністка⁸⁷, яка успішно виступає по всій території Сполучених Штатів Америки із сольними та камерними концертами. Чжун Юй-Інь завжди була надзвичайно серйозною і суворою по відношенню до своїх виконань, висуває високі вимоги до музики і прагне досконалості. Крім вишуканості виконання та тонкого почуття стилю, її гра має дивовижну здатність залишати незабутнє враження, її виступи завжди чудові. Чжун Юй-Інь була запрошена на кілька міжнародних музичних фестивалів як солістка і камерний музикант. Наприклад, вона двічі брала участь на Музичному фестивалі у Перуджі – найбільшому молодіжному музичному

⁸⁷Чжун Юй-Інь народилася у Тайбеї. Вона з дитинства любила музику та навчалася грі на фортепіано. У 2003 році виступила на сцені найкращого концертного залу Тайваню. У 2014 році була прийнята в один із престижних навчальних закладів США – Південний університет Каліфорнії за спеціальністю фортепіано. Деніель Поллак, відомий професор фортепіано, лауреат конкурсу Чайковського, прослухавши виступ Чжун Юй-Інь на прийомних іспитах вирішив взяти її до себе в клас. Чжун Юй-Інь також має ступінь бакалавра зі спеціальності фортепіано у Бостонській консерваторії, клас професора Чжуан Яфей (莊雅斐).

фестивалі в Італії, де виконувала концерти Моцарта та Бетховена. Піаністка Ілана Веред високо оцінила виконання та сміливий стиль інтерпретації Чжун Юй-Інь. Цей музичний фестиваль приніс Чжун Юй-Інь величезну користь – з'явилася можливість гастролювати та займатись у найвідоміших представників кращих фортепіанних шкіл з усього світу. Її наставниками були піаністи Ілана Веред, Майкл Левін, Енріке Граф, Олександр Корсантія, Едуардо Дельгадо та ін. Чжун Юй-Інь також виступала як солістка на музичному фестивалі Моцартеум у Зальцбурзі та як камерна виконавиця на музичному фестивалі Віанден у Люксембурзі. Скрипаль Джеймс Басвелл на той час похвалив її інтерпретацію Секстета Ф.Пуленка за майстерне володіння розшаруванням фактури, дивовижне багатство та різноманітність тембрових фарб. Чжун Юй-Інь виступає із сольними концертами в Бостоні, Лос-Анджелесі та Тайбеї, часто кидаючи виклик найскладнішим програмам. Її гра була високо оцінена володарем Греммі Майклом Левіном.

Крім активної концертної діяльності Чжун Юй-Інь також займається педагогічною роботою. Вона вважає, що для студентів, окрім міцної базової основи, надзвичайно важливим є розвиток творчих здібностей та уяви. Корисно частіше виступати на сцені, брати участь у відкритих уроках. Майстер-класи та конкурси – це чудовий спосіб розвитку концертної витримки та нарощування виконавського досвіду. Спільно з тайванською художницею Чень Лілін Чжун Юй-Інь видала серію дитячих музичних збірок з метою стимуляції дитячої уяви та інтересу до музики, а також для підготовки необхідних елементів та базової основи для майбутнього музичного шляху учнів[205].

У Сіюнь (Hsi-YunWu, 巫熹芸, 2001) – молода талановита тайванська піаністка,⁸⁸ що має незрівнянну працездатність, ентузіазм до навчання, і з

⁸⁸Народилася 2001 року на Тайвані в місті Гаосюн. З 4-х років почала навчатися гри на фортепіано, а з шести років уже почала концертувати. Її першими викладачами з фортепіано були Сюй Шухуей (徐淑慧), У Мейцзін (吳美靜) і Хун Шуфен (洪淑芬). У 2013 році з відзнакою закінчила початкову музичну школу Сінї у місті Гаосюн, посівши перше місце серед учнів своєї вікової категорії. З найвищим балом була прийнята до середньої спеціальної музичної школи Сіньсін. У 2015 році У Сіюнь отримала грант на навчання в США та у віці 14

дитинства виявляє видатний музичний талант. Вона багато разів проявляла себе на різноманітних фортепіанних конкурсах. У свої 16 років У Сіюнь зіграла понад 30 сольних концертів на батьківщині та за кордоном, виступала з багатьма відомими симфонічними оркестрами. Була запрошена виступати як почесний гість на церемонії нагородження переможців конкурсу. У липні 2014 року, коли їй було 13 років, була запрошена виконати «Імператорський» Концерт №5 для фортепіано з оркестром Бетховена з Філармонічним оркестром Wuling. Публіка була у захваті від виступу У Сіюнь. Її високо оцінив американський піаніст-композитор китайського походження Сунь Цян (孙以强): «Вона у своєму виконанні абсолютно поглинена музикою.

Неймовірно, наскільки глибоко було передано всі драматичні та ліричні елементи музики. Думаю, що вона має безмежне майбутнє у виконавській кар'єрі. Я сподіваюся, що вона продовжуватиме свій шлях у тому ж руслі» [189]. У серпні 2015 року У Сіюнь брала участь у Літньому музичному таборі РУРА та виступала у Концертному залі Консерваторії Кертіса у Філадельфії. Її гра була удостоєна високої оцінки Ідіт Цві, художнього керівника асоціації Артура Рубінштейна та арт-директора Міжнародного конкурсу піаністів імені Рубінштейна в Ізраїлі, яка висловилася про молоду виконавицю: «Це – неймовірний талант!». У травні 2015 року У Сіюнь виграла золоту медаль у юнацькій групі «3-го Міжнародного конкурсу піаністів ВЕТТОНА» в Італії. У липні 2016 року стала лауреатом у юнацькій групі Міжнародного конкурсу піаністів «4th EuregioPianoAward 2016» у Німеччині. У травні 2017 року виграла премію імені Джека Кента Кука 2017 року «Молодий артист» у США. У Сіюнь неодноразово гастролювала у США, Німеччині, Тайвані, Гонконгу та майже у всіх провінціях Китаю. Вона виступала з Оркестром Японської асоціації класичної музики, Тайванським філармонічним оркестром Улін, Міським

років вступила на другий курс коледжу при Джульєрдській музичній консерваторії. Її викладач за спеціальністю – відомий американський піаніст тайванського походження, професор Чень Хункуань (陈宏宽).

Гаосюньським муніципальним симфонічним оркестром та Молодіжним симфонічним оркестром міста Гаосюнь. У Сіюнь є наймолодшою тайванською солісткою, яка зіграла з Берлінським симфонічним оркестром[189].

Висновки до Розділу 3

Самобутність тайванського фортепіанного виконавського мистецтва склалася під впливом кращих традицій багатьох представників країн західної та східної Європи, Японії, США, Канади, Китаю. Безпосередньо на розвиток піанізму на Тайвані мали вплив основні історичні етапи становлення тайванського фортепіанного мистецтва. Безумовно, першими носіями європейської культури на Тайвані стали християнські місіонери, саме завдяки їхнім діям у цьому регіоні було закладено «перші паростки» фортепіанного мистецтва. Професіоналізація фортепіанного виконавства відбувалася на базі Пресвітеріанських шкіл для дівчаток на Тайвані, де викладали з кінця XIX століття піаністки Марія Монтгомері, Маргарет МеллісГолд, Сабін Макінтош.

Завдяки впливу Японії тайванські музиканти отримали подальшу нагоду долучатися до системи західної класичної музичної освіти. Перші професійні піаністи Гао Цимей, Гао Цзінхуа, Чжан Цайсян – представники великої плеяди педагогів «першого покоління» – отримали освіту в Токійському музичному коледжі та інших закладах Японії у викладачів, що здобули освіту в різних країнах Європи. Гао Цимей, Гао Цзінхуа, Чень Сінчжень розбудовували на острові систему початкової фортепіанної освіти, організовували музичні товариства та благодійні концерти.

Гао Цзінхуа виявилася яскравою піаністкою та громадським діячем, втіливши свою виконавську майстерність у численних благодійних заходах. Таким чином вона не тільки знайомила тайванських слухачів з піаністичним репертуаром, а й фінансово допомагала людям своєї країни. Піаністка також сприяла розвитку мистецьких організацій та подальшій професіоналізації фортепіанного виконавства на острові. За часів японської окупації на Тайвані

функціонували музичні факультети у Педагогічній школі Тайчжун, Педагогічному університеті Сінчжу, Тайванському Національному педагогічному університеті. Чжан Цайсян був одним із провідних представників першого покоління тайванських музикантів, які вивчилися в Японії і повернулися на батьківщину піднімати рівень музичного мистецтва острова. Цей піаніст вважається «Батьком фортепіанної музичної освіти на Тайвані», оскільки він заснував у 1942 році Тайбейську спеціалізовану фортепіанну школу, учні якої отримували академічну школу фортепіанної гри, що успадкувала класичні традиції німецької піаністичної школи.

Таким чином, музиканти «першого покоління» заклали основи фортепіанного виконавського професіоналізму, освіти, концертної культури, заснували велику кількість музичних організацій (спілки, асоціації тощо), які сприяли пропагуванню фортепіанного мистецтва на острові, та фортепіанних міжнародних конкурсів. Діяльність піаністів Чень Сінчжень та Чжан Цайсяна стала своєрідною «поєднуючою ланкою» між періодом японської та західної колонізації та наступним періодом розвитку професіоналізації фортепіанного виконавства, оскільки їх життя і творчість припали на обидва періоди. Піаністи У Цзічжа, У Імань отримали музичну освіту в Європі та США. Діяльність цих музикантів можна вважати внеском традицій європейського і світового піанізму на Тайвань. Визначальна роль у підготовці професійних фортепіанних кадрів належить національній музичній освіті. Піаністка Лі Фумей, що отримала освіту в Японії, з 1958 року протягом сорока років викладала фортепіано в Національному Тайванському педагогічному університеті.

У 1946 році був заснований факультет музики Національного педагогічного університету Тайваню – найпрестижніший інститут музичної освіти на острові. Пропонуючи програму навчання, яка збалансовує музичну науку та продуктивність, він займає визначне місце як частина великого міського дослідницького університету і сьогодні. Зробили значний внесок і закордонні музиканти – представники інших країн, що працювали на Тайвані:

Роберт Шольц (американець австрійського походження), Рольф-Петер Вілле (німецький піаніст, композитор, письменник та музичний критик).

Нове покоління піаністів, що почало працювати після колоніального періоду, складалося з національних кадрів. Чень Мейлуань отримала професійну освіту на Тайвані, продовжила та вдосконалила свої навички в США. Її плідна педагогічна, виконавська та дослідницька діяльність є цінним внеском у національне фортепіанне мистецтво. В піанізмі представників періоду формування національної свідомості – Є Люйна, Чень Юйсю – поєднуються різні напрями традицій світового фортепіанного мистецтва, закладається міцний фундамент виконавської, педагогічної, науково-методичної школи.

У другій половині ХХ століття виконавська діяльність тайванських піаністів пов'язана з тісними контактами зі світом. Піаністи Сун Юньпен, Чжу Дамін, китаїці за походженням, – демонструють нерозривний зв'язок з материком, що розпочався з 1987 року. Активні музичні контакти Тайваню з Китаєм та іншими країнами сприяють подальшому розвитку фортепіанно-виконавського мистецтва острова. Неймовірно активізувалась виконавська діяльність тайванських піаністів, представлена широка міжнародна діяльність піаністів Чень Бісянь, Чень Тайчен, Чень Хункуань, Лін Цюцзи, Чень Гуаньюй, Чень Жуейбін, Сін Сінчунь, Чень Юйсян, Ян Нань, Шао Тінвень, Чжен Цзе, Лу Цзяхуей, Лу Ічжі, Ху Цзін-Юнь, Янь Цзюньцзе, У І-Ін, Лін Гуаньтін, Лін Піньцзюнь, Чжун Юй-Інь, У Сіюнь.

Таким чином, тайванське фортепіанне мистецтво посідає дедалі помітніші позиції у світовій піаністичній культурі.

ВИСНОВКИ

Найважливіші події у суспільному, політичному та культурному житті Тайваню опосередковано позначилися на загальному розвитку як національної музичної культури. Загальна періодизація розвитку музичної культури Тайваню має нерозривний зв'язок з політичною «біографією» острова.

Власне фортепіанна складова пройшла шлях від впровадження фортепіанної музики в колективну свідомість тайванців, самого інструменту та форм її викладання та композиторського освоєння. Істотну роль у впливі культурно-цивілізаційних процесів на фортепіанне мистецтво відіграли англійські та канадські місіонери, японські колонізатори, місцева адміністрація. Значний вплив на розвиток фортепіанного мистецтва також мала мовна політика влади, що, своєю чергою, відобразилося на музичній освіті.

Перші фортепіано з'явилися на Тайвані в кінці XIX століття, з цього часу розпочалося їхнє поступове впровадження в побут тайванців. Цей процес сприяв подальшому розвитку фортепіанної педагогіки та концертної практики на острові. В англійській пресвітеріанській місії, викладачами музики були Девід Сміт, Сабін Макінтош, Марія Монтгомері та Леслі Сінглетон. Тому не дивно, що до початку періоду японської окупації, з 1859 до 1895 року, навчання західної музики все ще надавався здебільшого релігійний аспект, особливо для співів Євангелії та псалмів. У канадській пресвітеріанській місії, найбільший внесок у освіту музики було зроблено зусиллями пастора Жоржа Леслі Маккея, Ханни Коннел, Маргарет Голд та Ізабель Тейлор.

У дисертації приділено увагу магістральній темі колоніального панування Японії – *асиміляції*, впровадженню західної культури до острівної, акцентуючи на цивілізаційних процесах, що здійснювалися метрополією, у тому числі – музичної культури. Такий вибір був обумовлений не стільки тим, що територія Тайваню була окупована японцями, як тим, що метрополія була єдиною країною в Азії, де західна музика виконувалась і викладалася на найвищому рівні. На початку XX століття на Тайвані стали з'являтися перші музичні

колективи, які розпочали концертну діяльність, а також – перші композитори – Цзян Веньє, Чень Сичжи, Сюй Чанхуей, Гуо Чжиюань та інші, які володіли композиторським письмом для різних інструментів, сольного та хорового співу. Періодизація композиторських поколінь побудована за критеріями історичної місії певних генерацій та спадкоємності традиції в контексті цілісної культури Тайваню:

- тайванські композитори першого покоління – фундатори (Цзян Веньє, Чень Сичжи, Гуо Чжиюань) – *перший період* становлення композиторської творчості (1930-1940 рр.);

- композитори другого покоління – класики (Чень Мао-Шуень, Сяо Тайжань, Ма Шуй-Лонг) – *другий період* кристалізації національних рис в композиторській творчості (1950-1970 рр.);

- композитори третього покоління – новатори (Су Фаньлін, Чень Шихуей) – *третій період* активних композиторських пошуків (1980-2010 рр.).

В дисертації розроблено періодизацію, яка окреслює етапи становлення фортепіанної композиторської практики на Тайвані. При цьому загальна картина композиторської творчості ґрунтується на відкриттях та досягненнях кожного покоління, маючи на увазі спрямованість становлення національної композиторської традиції на шляху взаємодії фольклорної, релігійно-церемоніальної (гімни, піснеспіви) із європейською класикою та сучасними західними техніками композиції. Результатом композиторської діяльності як сукупності явищ, спрямованих на створення національної традиції професійної музики, стало коло композиторів, які досягли у творчості якості художньої індивідуальності. Професійне становлення перших тайванських композиторів було так чи інакше пов'язане з Японією.

Один з піонерів тайванської музики – Цзян Веньє, починаючи з періоду японського колоніального правління, завоював кілька призів в Японії і Європі. Загальне уявлення про творчість Цзяна Веньє, його ранні фортепіанні твори, розкривають його внесок у тайванське фортепіанне мистецтво. Художнє рішення трьох танців розкриває, з одного боку, неоднозначність національних

джерел композиторського стилю Цзяна Веньє, з іншого – намір автора органічно поєднати народні традиції із сучасними європейськими музичними ідеями. Так, в області висотності, Цзян Веньє спирається як на японський лад *міакобуші* так і на тайванську пентатоніку. Разом з тим, композитор ускладнює звукоряд, що реально виникає, проходять хроматичними тонами, що призводить до невласливої пентатоніки мало секундової інтонаційності, зближуючи висотне положення національного ладу з європейською розширеною тональністю на діатонічній основі. Західний вплив простежується й у гармонії, де Цзян Веньє широко використовує секундово-квартові вертикалі, відсилаючи до аналогічних дослідів Б. Бартока. Наведені стилістичні деталі свідчать про приналежність композиторської стратегії Цзяна Веньє до неофольклоризму. Одночасно прийом «розкидання» ступенів акорду по різних регістрах фортепіано, що використовується ним, надає звучанню яскраву колористичність, нагадуючи про стилістику К. Дебюссі. Цзян Веньє прагне охопити всі жанри музичного мистецтва. Композитор дотримується класичних норм, особливо у сонатині. Він використовує такі способи розвитку матеріалу як варіаційність та комбінування.

Заслуга композиторів, Чень Сичжи та Гуо Чжиюань полягає у напрацюванні досвіду у сфері фортепіанних жанрів в період становлення фортепіанної композиторської творчості на Тайвані. Суттєвим надбанням Гуо Чжиюаня є створення першого масштабної фортепіанної Сонати C-dur. Засадничим надбанням тайванської музичної культури в період японської колонізації стало формування основ композиторського і фортепіанно-виконавського професіоналізму.

Після евакуації на острів чанкашистів на Тайвані (особливо на півдні острова) почалося більше використання північного діалекту китайської мови (*путунхуа* або мандарин). Порівняно з попередньою японською адміністрацією, нова китайська не настільки активно брала участь у розвитку музичної культури острову. Зростає кількість жанрів фортепіанної музики, в тому числі, поліфонічної. З кінця 1940-х років естетико-художні властивості тайванської фортепіанної музики як продукту творчості композиторів – вихідців з острова –

ґрунтувалися на поєднанні традиційного (фольклорного), західного (сучасного), східного (японського академічного та китайського традиційного). Цей період характеризується яскравим сплеском у сфері композиторської творчості Сюй Чанхуея, Сяо Тайжання, Ма Шуй-Лонга та ін., про що свідчать успіхи багатьох композиторів на міжнародній арені, перемоги на міжнародних конкурсах музичних творів. Присвятивши багато років педагогічній роботі у вищих музичних закладах Тайваню, Чень Мао-Шуен розробив струнку систему навчальних матеріалів: від рівня музичної початкової школи до середньої ланки, приділяючи особливу увагу практиці сольфеджіо та фундаментальним фаховим дисциплінам. Композитор віддавав значну частину своєї уваги сонатному жанру – сонатинам і сонатам. У цьому плані його можна порівняти із західноєвропейським «патріархом фортепіано» М.Клементі, який вибудував струнку систему поступового оволодіння піаністичною майстерністю.

Покоління композиторів, що очолило рух модернізації тайванської музики після 1970-х років, зробило суттєвий внесок у розвиток тайванської культурної самобутності в музиці, яка гуртувалася шляхом залучення до академічного мистецтва народних пісень та музичних ідіом на основі західних композиційних технік та форм. У композиторській творчості фольклорне пристосовувалося до «чужого»-темперованого, «штучного» – на противагу голосу-інструменту, що відображається й у виборі жанрів, що прийшли із Заходу. Водночас шукалися шляхи вписання національних явищ у прості форми класичної музики на іншому рівні пошуків – у сонатну форму та рондо. Паралельно з цим освоюються фактурні, зокрема поліфонічні та гомофонні методи організації музичної матерії на вищому рівні. Найбільш суттєвий внесок в цей напрям належить композиторській діяльності Сяо Тайжання і Ма Шуй-Лонга. Виявлення стилістичних властивостей їх музики свідчать про кристалізацію у творчості цих композиторів національної стилістики, що сприймається як найвища точка розвитку фортепіанної музики тайванських авторів.

Після 1987 року молоді композитори отримали можливість експериментів та музичного аналізу, що дозволило значно оновити композиторські підходи до створення фортепіанної музики. Митці шукають не шляхи зближення різного – свого і «чужого», а точки їхнього дотику свого – у «чужому»: тут виявляються зустрічні рухи національного та західного у його сучасному модусі, коли функціональна гармонія змінюється розширеною тональністю, серійною організацією, архаїчними видами висотності, що дає можливість перетрансформації поняття національного в його етнографічному розумінні в національне як спосіб збагачення, у тому числі, західної музики. Яскравим прикладом виступає творчість жінок-композиторок Су Фаньлін та Чень Шихуей, що створили програмні твори. Незвичайність цієї програми пов'язана із суто національними принципами: релігійно-церемоніальним і специфічним побутовим характером, з національними уявленнями, життєвими циклами та різного роду повір'ями, але не з повсякденним побутом як таким. В їх фортепіанних п'єсах добре відомі апробовані композиторською практикою прийоми та явища отримують, по суті, символічне втілення, виступаючи носіями прикмет і ширше – смислового поля – іншої, не західної культури, хіба що конвертується на інший спектр явищ.

Досягнення тайванських піаністів свідчать про їх активну роль у національній та світовій музичній культурі та професійному фортепіанному мистецтві. Численні виступи тайванських артистів останніх років у знаменитих концертних залах, викладання в найпрестижніших університетах світу свідчать про високий професійний рівень цих музикантів. Не оминають вони увагою і свій рідний острів, постійно проводячи там концертну діяльність і виховуючи національні кадри наступних поколінь. На теперішній час на Тайвані функціонують Національний педагогічний університет Тайваню, Університети мистецтв в Тайбеї, Тайнані та ін. Сьогодні фортепіанне мистецтво Тайваню є найважливішою частиною не лише національної, а й світової музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collectivemonograph*. Riga: Izdevnieciba Baltija Publishing, 2020. P.1-20.
2. Батанов В. Європейські традиції фортепіанної музики у творчості китайських композиторів ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2020. № 1, С.61-69. DOI: [https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196567\(2020\)](https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196567(2020)).
3. Безбородько, О. Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. Issue 3. P. 3–10.
4. Довжинець І.Г. Музичне середовище: особливості і проблеми дослідження. *Fine Art and Culture Studies*, 2022. № 2. С. 65–73.
5. Горюхіна Н. А. Узагальнення як елемент художнього мислення. Музичне мислення. Сутність, категорії, аспекти дослідження / [уклад. Л. Дис]. Київ, 1989. С.47-54.
6. Горюхіна Н. А. Нариси з питань музичного стилю та форми. Київ: Муз. Україна, 1985. 112 с.
7. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2013. Вип. 29. С. 111-118.
8. Копелюк О. Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наук. статей. Вип. 55. Харків : ХНУМ, 2019. С. 7-21.
9. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. 2017. Вип. 55. С. 70-81.
10. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С.44–51.

11. Лю І. Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальної музики китайських композиторів ХХ століття): дисертація кандидата мистецтвознавства. Харків, 2018. 246 с.
12. ЛюКетін. Сучасна фортепіанна школа Тайваня в аналогіях до європейського мистецтва ХХ століття: дисертація кандидата мистецтвознавства. Одеська національна музична академія музики імені А.В.Нежданової, Одеса, 2017. 179 с.
13. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2018. 19 с.
14. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 19 с.
15. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра, 1988. Вип. 1 С.8793.
16. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ: Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
17. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С.180198.
18. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, Факт, 2020. 576 с.
19. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. Дрогобич : Коло, 2004. 236 с.
20. Очеретовська Н., Цицалюк Г. Поліфонія. навч. посіб. для студентів. Харків, Джі-Ем-Пі, 2017. 164 с.

21. Поліщук А. Поняття «поетика» у контексті музикознавства. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 105. С.154–165.
22. Пен Чен. Китайська традиційна ладова система та її застосування у ХХ столітті. МПГУ, 2006.
23. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. № 1 (2) С. 21-25.
24. Пан Вэй. Особенности претворения программности в сонатно-циклических произведениях китайских композиторов. Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. № 11, 2007. С. 50–56.
25. Соколов О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 272 с.
26. Сун Н. Вплив японської музичної освіти на становлення тайванських композиторів. Science and education: problems, prospects and innovations. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference. CPN Publishing Group. Kyoto, Japan. 2021. P. 422-426. [URL:https://sci-conf.com.ua/x-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-science-and-education-problems-prospects-and-innovations-23-25-iyunya-2021-goda-kioto-yaponiya-arhiv/](https://sci-conf.com.ua/x-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-science-and-education-problems-prospects-and-innovations-23-25-iyunya-2021-goda-kioto-yaponiya-arhiv/).
27. Сун Н. Генеза тайванського фортепіанного мистецтва: історико-культурний контекст. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 63: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2022. С.52-74. DOI 10.34064/khnum1-6303 https://intermusic.kh.ua/vypusk63/problem_63_3_sun.pdf
28. Сун Н.Ю. Сольні фортепіанні твори Сяо Тайжання в аспекті виконавської проблематики. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 57: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2020. С.165-177. DOI

- 10.34064/khnum1-5710https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_10_sun.pdf
29. Сун Н. Сонатини для фортепіано в контексті композиторської та педагогічної діяльності Мао-Шуен Чена. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. ХІХ: Харків. нац. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: ХНУМ, 2020. С.247-267. DOI10.34064/khnum2-1914https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp_19_20_14_sun.pdf
30. Сухленко І. Ю. Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. Аспекти історичного музикознавства: збірник наук. ст./ ХНУМ імені І.П.Котляревського, 2017.Вип. X. С. 169-180.
31. Сюй Бо. Феномен фортепіанного виконавства в Китаї на межі ХХ – ХХІ століть:автореф. дис. ... канд. мистецтвознав., 2011. 28 с.
32. Тан Ке. Внесок китайських піаністів у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки: Магістерська робота. Харківський державний університет мистецтв ім. І.П.Котляревського, Харків, 2007. 73 с.
33. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
34. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту. Т. 1. Первісне багатоголосся, доба органуму, поліфонія середньовіччя. Київ: Муз. Україна, 1975. 573 с.
35. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики у Китаї : дис. ... канд. мистецтвознавець. : 17.00.03 . Харків, 2009. 245 с.
36. Чернявська М. Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І.П. Котляревського. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 57: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2020. С. 297-308.
37. Чернявська М.С., Тимофєєва К.В. Вектори оновлення фортепіанного

- репертуару сучасного виконавця. Аспекти історичного музикознавства, Вип. 29, 2022. С. 43-67.
38. ЧеЧао. Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування: дисертація ... доктора філософії. Національна музична академія України імені І.П.Чайковського, Київ, 2021. 178 с.
 39. Чжан Єнь. Фортепіанне мистецтво Тайваню: історія, теорія, практика. (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Харків, 2010. 71 с.
 40. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2010. Вип.29. С.549-565.
 41. Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. статей. Вип. 46. Харків, Харк. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського, 2017. С.289-300.
 42. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыковедение. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Вип.29.
 43. Шаповалова Л.В. Духовная реальность музыкального произведения и методы ее познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Вип.40: Когнітивне музикознавство. Харків : вид-во «С.А.М», 2014. С.11-32.
 44. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы музыкального произведения в исторической эволюции музыкальной жанровости. Киев : Киевская гос. консерватория, 1987. 24 с.
 45. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
 46. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 16. С.154–177.

47. Шукайло В. Педалізація у професійній підготовці піаніста. Харків : Факт, 2004. 158 с.
48. Шукайло В. Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запоріз. нац.ун-т, 2017. 206 с.
49. Ярко М. Жанр у музиці як семіотичний об'єкт: еталонні індикації. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: збірник наук. праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич–Кельце–Каунас–Алмаати–Банська Бистриця : Посвіт, 2020. Вип. 6. С. 69-74.*
50. Chao, Hui-Hsuan. Musical taiwan under japanese colonial rule: A historical and ethnomusicological interpretation: : PhD. diss. (Music: Musicology) in The University of Michigan. 2009. 378 p.
51. Chang Hsun-Yin. A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century. (D.M.A. Diss.). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado, 2016. 146 p.
52. Chang Shu-Min. Memories of home: Taiwanese solo piano music of the 20th century. (A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts degree in Music). College of The University of Iowa, 2021. 61 p.
53. Chen Jui-Wen Ginger. Selected Contemporary Taiwanese Composers and Their Piano Works: D.M.A. diss. Northwestern University. [USA], 1995. 143 p.
54. Chen Mao-shuen from Wikipedia, the free encyclopedia. Retrieved June 3, 2020, from https://en.wikipedia.org/wiki/Chen_Mao-shuen
55. Chen Shih-Hui. Shepherd School of Music – SHIH-HUI CHEN. Shepherd School of Music, Rice University 1-4. <http://www.mfrice.edu/~musi/facultybios/chen.html> (access from China)
56. Chen Yu-Fang. Tyzen Hsiao's Piano Compositions. Romanticism with Deep Affection: Selected Articles about the Music of Hsiao Tyzen, edited by Hengzhe Lin (Taipei: Wang Chun Feng Wen Hua Fa Xing, 1999), 312-324.
57. Chen, Zi-Li. The Study of Mao-Shuen Chen's Music Works and the Music

- Education. M.M. Thesis, National Taiwan Normal University, Taipei, 1997.
58. Chernyavska M., Ivanova I., Timofeyeva K., Syriatska T., Mits O. Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. LXVIII, Special Issue 2, 2023. P.166-179. DOI: [10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10](https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10)
 59. Chuikuan Lu and Yu-Hsiu Lu. Han Chinese Traditional Music. *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Volume 21, ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, 2001.
 60. Fan Hoi Ching. "The Dragon and Lion Dance". Buddhist Ho Nam Kam College 1-19 <http://www.bhnkc.edu.hk>
 61. Gao, Yuan. 'Amit, wake up': indigenization, gender and Taiwanese pop star Chang Hui-mei's music. *Continuum* 34(4), 2020. P. 543-555.
 62. Gi-Chuan Sun. A Study of the Music Education in the Teacher Colleges During the Colonial Period. Master's Thesis, National Taiwan Normal University, 1997. 157 p.
 63. Guy Nancy (ed.). *Resounding Taiwan: Musical Reverberations Across a Vibrant Island*. London: Routledge, 2021. 254 p.
 64. Han Kuo-Huang. Taiwan: Western Art Music. in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, 2001. P. 910.
 65. Han Kuo-Huang. Taiwan: Western Art Music. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan, 2001. P. 910.
 66. Ho Lu-Ting. On Chinese Scales and National Modes. *Asian Music* 20, no. 1, 1982. P. 133-135.
 67. Howe, Sondra Wieland and Lai, Mei-Ling and Lou, Lin-Yu. Isawa Shuji, nineteenth-century administrator and music educator in Japan and Taiwan. *Australian Journal of Music Education*, 2014. 2: 93-105.
 68. Hsieh Yuan-Mei. The Status of Music Teaching and Learning in Taiwan, *Visions of Research in Music Education: Vol. 16, Article 39*, 2021.

<https://opencommons.uconn.edu/vrme/vol16/iss1/39>.

69. Hsu Tsang-Houei, Cheng Shui-Cheng. *Musique de Taiwan*. Paris: Edition Guy Tredaniel, 1992. 314 p.
70. Hsu, Tsang-Houei. *Essays on the History of Music II*. Taipei: Chuan Yin Music Publishers Co., 1994, 110.
71. Hsu Tsang-Houei. *Music History Discussion 2: Supplementary Articles to the History of Taiwanese Music*. Taipei: Quan Yue Pu Fa Xing, 1996.
72. Hsu Tsang-Houei. *History of Taiwanese Music*. Taipei: Quan Yin Yue Pu Fa Xing, 1991.
73. Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O.. Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. 9(3).P.257–266. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>
74. Kostka S. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*/ Kostka S. - Englewood Cliffs: Prentice Hall, Inc., 1990. – 286 p.
75. Kuo Tzong-Kai. *Chiang Wen-Ye: The Style of his Selected Piano Works and A Study of Music Modernization in Japan and China* : D.M.A. diss. The Ohio State University [USA], 1987. 110 p.
76. Liang Yongsheng. *Westem Influence of Chinese Music in the Early Twentieth Century*: D.M.A. diss. Stanford University. [USA], 1994. 125 p.
77. Liao, L.-N. *Taiwanese Women Composers of Mixed Music with Their Cultural Heritage*. *Contemporary Music Review* 37(1-2), 2018. P. 161-173.
78. Lin Lan-Fang. *The Study of Hsiao Tyzen’s Piano Music With an Analysis of Piano Concerto in C Minor Op.53 Music*. (D.M. theses). Florida State University, 2002. 142p.
79. Lin He-Yi. *Taiwan Ketsaihsi [Taiwan Opera]*. Taipei: Government Information Office, 2000. 95 p.
80. Lin Tzu-Nung. *Taiwanese Composer Tyzen Hsiao: Pedagogical Aspects of Selected Piano Solo Works: Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports*. Morgantown, West Virginia, 2017. 107 p.

81. Lu Yuxiu. *A History of Music in Taiwan*. Taipei: Wu Nan, 2003.
82. Marianna Chernyavska, Song Meixuan, Peng Rui. Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of chinese piano art: AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. 2023. Volume: 13 Issue: 2 Pages: 207-211. Special Issue: XXXV. <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>.
https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf
83. Marianna Chernyavska, Iryna Ivanova, Kira Timofeyeva, Tetiana Syriatska, Oksana Mits. Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Volume 68 (LXVIII), 2023 Special Issue no. 2. P.165-179. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10
84. Mei-Ling, Lai Kou. Development of Music Education in Taiwan (1895-1995). *Journal of Historical Research in Music Education* Vol. 22, No. 2, SPECIAL ISSUE: Papers from the Allen P. Britton Symposium University of Maryland, College Park March 6, 2000 (April 2001): P. 177-190.
85. Mittler Barbara. Taiwan. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition. Mittler Barbara. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001. 261 p.
86. Ni Pi-Lin. The significance of Shui-Long Ma's composition in the evolution of Taiwanese piano music: D.M. theses. The Florida State University. [Tallahassee], 2006. 41 p.
87. National Taiwan Normal University. Department of Music: <https://en.ntnu.edu.tw/p-DeptMusic.php>
88. Olha Ohanezova-Hryhorenko, Liudmyla Zyma, Jin Wang, Tszuni Van, Jiayuan Yin. The field of professional skill as a prerequisite for the general disposition of the professional training of a musician-performer. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research* (13/01-XXXIV), 2023 P. 145-148.
89. Pisano Luca. Taiwanese Composers and Piano Works in the XX Century: Traditional Culture and the Taiwan Xin Yinyu. *Kervan – Rivista internazionale di studii afroasiatici* [Kervan – International Journal of Afro-Asiatic Studies],

- 2005: 1, P. 49-71. http://www.kervan.unito.it/contents/documents/k1_pisa.pdf
90. Romanticism with Deep Affection: Selected Articles About the Music of Hsiao Tyzen / edited by Hengzhe Lin. Taipei: Wang Chun Feng Wen Hua Fa Xing, 1999. 427 p.
 91. Serhaniuk, L.; Shapovalova, L.; Shehda, L.; Kazymyryv, K.; Kolubayev, O. Portraits and Self-Portraits of Composers at the Musical Work. AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research. 2021. Vol. 11. Issue 1. P. 111-115.
 92. Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina. N., Nikolaievskaya Y. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and Performance. Ad Alta-Journal of Interdisciplinary Research. Magnanimitas, 2021. Vol. 11 Issue 02. Special Issue XX. p. 136–140.
 93. Shih-Yong Young. The Missionaries in Southern Taiwan. J Centennial History of the Presbyterian Church of Formosa 1865-1965, ed. Committee on History the Presbyterian Church of Formosa. Taipei: Presbyterian Church of Formosa Centenary Publication Committee, 1965. P. 185-186.
 94. Shuan-Chen Yang. Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music : D.M.A. diss. Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati [USA], 2008. 92 p.
 95. Svitlana Sytnik, Nataliia Deshko, Iryna Sukhlenko, Marianna Chernyavska, Tetiana Zaika, Tetiana Yelchaninova. Interpersonal level of manifestation of innovative qualities of personality: AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. 2022. Volume: 12 Issue: 1 Pages: 160-162. Special Issue: XXVI. http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/120126/papers/A_28.pdf
 96. Sun Gi-Chuan. A Study of the Music Education in Taiwan in the Teacher Colleges During the Colonial Period. (Master's Thesis). Taipei: National Taiwan Normal University, 1997. 157 p.
 97. Sun Shu-Wen. A Study of Tyzen Hsiao's Piano Compositions: Compositional Background, Techniques, and Styles. Taipei, 2006. 154 p.
 98. Tobita, Yujen Chen. Historical background and pedagogical analysis of piano works by selected Taiwanese women: D.M.A. diss. Texas Tech University,

2004. 157 p.
99. Tsai, Eva; Ho, Tung-Hung; Jian, Miaoju. Introduction: Problematizing and contextualizing taiwanese popular music. *Made in Taiwan: Studies in Popular Music*. London: Routledge, 2-19. P. 1-19.
 100. Tsai Ming-Yun. *World-Class Taiwanese Musician: Tyzen Hsiao*. Taipei, Yu shan she chu ban, 2006. 98 p.
 101. Tsai Yi-Chuan. *Taiwanese Traditional Musical Idioms Meet Western Music Composition: An Analytical and Pedagogical Approach to Solo Piano Works by Tyzen Hsiao*. (D.M.A. diss.). University of Southern Mississippi, 2017. 88 p.
 102. Tzeng Chen-Li. *The Development of Piano Pedagogy in Taiwan, with Portraits of Eight Important Teachers* : D.M.A. diss. ; University of Maryland, College Park. [USA], 1994. 110 p.
 103. Wai-Chung Ho, Wing-Wah Law. Music education in Taiwan: the dynamics and dilemmas of globalization, localization and sinophilia. October 2002. *Curriculum Journal* 13(3):339-360. DOI: 10.1080/0958517022000014709
 104. Wai-Chung H. National identity in the Taiwanese system of music education. *Patriotism and Nationalism in Music Education*. London: Routledge, 2012. P. 59-77.
 105. Wang Li-Qian. *The Logic Statement – The Study of Mao-Shuen Chen’s Sonata*. Taipei: National Taiwan Normal University, 2011.
 106. Wang Ying-Fen. IFMC, Masu Genjiro, Kurosawa Takatomo, and Their Recordings of Taiwanese Music. *Yearbook for Traditional Music*, 50, 2018. P. 71-90.
 107. Wang Ying-Fen. Taiwan: Music of the Taiwan Aborigines. *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia: China, Japan, and Korea*, ed. Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben. New York: Routledge, 2002. 562 p.
 108. Wei-Chen Lu. *The Influences of Christianity to Music Education in Taiwan*. Master's Thesis, National Taiwan Nonnal University, 2019. 96 p.
 109. Wiles Michael Ashleya; Kokotsaki Dimitra. *A phenomenographic approach to*

- understanding some Taiwanese music teachers' experiences of creativity in the classroom. *Musicae Scientiae* 25(1), 2021. P. 111-139.
110. Wing-Wah Law and Wai-Chung Ho. Culture, Music Education and the State in Hong Kong and Taiwan in a Global Age. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, No. 169 (Summer, 2006), P. 63-77.
 111. Witzleben J. Lawrence. Reviewed Work: *Musique de Taiwan* by Hsu Tsang-Houei, Cheng Shui-Cheng. *Ethnomusicology* Vol. 42, No. 1 (Winter, 1998), P. 162-165. <https://doi.org/10.2307/852836> <https://www.jstor.org/stable/852836>
 112. Yang Shuan-Chen. *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music*: D.M.A. diss. University of Cincinnati, College-Conservatory of Music, 2008. 94 p.
 113. Yang Tzi Ming. *Selected Solo Piano Works of Taiwanese Composers*: D.M.A. diss. University of Maryland College Park [USA], 2002. 103 p.
 114. Yeh Yi-Lien. An investigation of Taiwanese piano teachers' reflection on teaching challenges and pupils' learning difficulties. *Music Education Research*, 20 (1), 2018. P. 32-43.
 115. Yen Huarong. *Hsiao Tyzen: the Romantic Taiwanese*. Taipei, Shi bao jing xiao, 2002. 109 p.
 116. Yin-Ying Hsiao. *Tyzen Hsiao's Piano Works of Memories of Home Op. 49, Toccata op. 57, Etude op. 55 Discussion*. Master's thesis, Taipei National University of the Arts, 2011.
 117. You Su-Huang. *A Survey of the Development of Taiwanese Contemporary Music 1945-1975*. Taipei: Yue-Yun Publishing Co., 2000.
 118. Yujen Chen Tobita. *Historical background and pedagogical analysis of piano works by selected Taiwanese women*: D.M.A. diss.; Texas Tech University. [USA], 2004. 157p.
 119. Zhang Ji-ren. *Contemporary Music in Taiwan, 1945-1995. Hundred Years of Musical Development in Taiwan: A Collection of Treatises*, edited by Yu-xiu Chen, Taipei: Bai Lu Si Foundation of Culture and Education, 1997. P. 88-400.
 120. 白六喜。文化教育基礎。台北：關穎，1997。423羽 (Бай Лю Си. ОСНОВИ

- культури та освіти. Тайбей: Куанїн, 1997. 423 с.)
121. 卞萌。中国钢琴文化之形成与发展。北京：华乐，399。(Бянь Мен. Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї. Пекін : ХуаЮе, 1996. 399 с.)
 122. 王安国。现代和声与中国音乐作品评论。- 北京：文联，1989年。-190页 (Ван Ангуо. Огляд сучасної гармонії та китайських музичних творів. - Пекін: Вен Лянь, 1989. 190 с.)
 123. 王維真。〈認識我們的作曲家(1)：扎根於傳統的創新：許常惠〉。《音樂與音響》No.152 (二月號，1986)72-78。(Ван Вейчжень. Зустріч з нашими композиторами (1): інновації, вкорінені в традиції: СюйЧанхуей. «Музика і звук» № 152 (лютий 1986): С. 72-78.)
 124. 王维真。中国人和同时代人：马水龙。音乐和录音。第153期 - 台北：志力，1984年。-第80-86页。(Ван Вейчжень. Китайці та сучасники: МаШуй-Лонг. Музика та звукозапис. - № 153. - Тайбей: Жі Лі, 1984. - С. 80-86.)
 125. 王颖《陈茂萱钢琴奏鸣曲分析》(第一号、第二号)(Ван Ін "Аналіз сонат для фортепіано Чень Мао-Шуеня" (№ 1, № 2))
 126. “中国音乐美学”。国际研讨会文献与论文集。- 香港：信星，1995年。-144页。(Документи та роботи Міжнародного семінару "Естетика китайської музики". Гонконг: Синь Сін, 1995. 144 с.)
 127. 王沛淪。《協奏曲主題》。臺北：全音樂譜出版社，1969。
(Ван Пейлун. «Тема концерту». Тайбей: видавництво WholeMusicScorePress, 1969.)
 128. 王次昭。《音樂美學新論》。臺北：萬象圖書出版社，1997。
(Ван Цзічжен. «Нова дискусія про музичну естетику». Тайбей: Видавництво WanxiangBooks, 1997. 312 с.)
 129. 《福建南音》-王耀华主编，王耀华等编著王耀华等编著。
人民音乐出版社. 2002. (Ван Яохуа. Фуцзянь Наньин. під ред. Ван Яохуа та

- інших. Народне музичне видавництво, 2002.)
130. 台湾音乐史补编. 音乐史文章(下). -台北：冠英，1996年。 -第7-15页.
(Доповнення до історії музики на Тайвані. Статті про історію музики (ч. II). - Тайбей: Куан Ін, 1996. С. 7 – 15.)
 131. 台北县市文化中心出版的《江文也手稿作品集》与《陈泗治纪念专辑、作品集》和 2012 年《卢炎钢琴曲集》«Збірка рукописів ЦзянаВеньє», «Меморіальний альбом та збірка творів ЧеньСичжи» та «Збірка фортепіанних п'єс Луяна», опубліковані Культурним центром округу Тайбей, 2012
 132. 中国新音乐的历史。刘青主编论文集。- 香港：新星，1986 年。-226页.
(Історія нової музики Китаю 3б. Стат. під. ред. Лю Цін. - Гонконг: Синь Сін, 1986. 226 с.)
 133. 中国新音乐的历史。 1885-1985年期间评述.
刘青主编论文集。香港：新星，1992年.219页. (Історія нової музики Китаю Критичний огляд 1885–1985. 3б. Стат. під. ред. Лю Цін. Гонконг: Синь Сін, 1992. 219 с.)
 134. 1946-1976年中国新音乐的历史。刘青主编论文集。香港：新星，1990年。235页 (Історія нової музики Китаю 1946–1976. 3б. Стат. під. ред. Лю Цін. Гонконг: Синь Сін, 1990. 235 с.)
 135. 中国现代音乐史。 -台北：乐勇，1992年。-245页. (Історія сучасної китайської музики. - Тайбей: Юе Юн, 1992. 245 с.)
 136. 藍雪菲《閩台閩南語民歌研究》福州：福建人民出版社，2003 (Лань Сюефей. Дослідження народних пісень Міннань у Фуцзяні та Тайвані. Фучжоу: народне видавництво Фуцзянь, 2003. 125с.)
 137. 蓝充盈.1960年后台湾作曲家钢琴作品选曲之探讨与演奏诠释[J].台北: 辅仁大学,2013:22页(Лань Чун-Ин. Обговорення та інтерпретація вибраних фортепіанних творів тайванських композиторів після 1960. Тайбей: Університет Фужень, 2013. 22 с.)

138. 梁茂春. (2001). 百年音乐之声. 北京: 中国经济, 39. (Ліан Маочунь. Музичні звуки століття. Пекін : Китайська економіка, 2001. 39 с.)
139. 林映钊 (2018). 闽台传统音乐题材钢琴作品的研究现状与展望(Лінь Інчуань. Поточний стан та перспективи досліджень фортепіанних творів на тему традиційної музики Фуцзянь та Тайваню. Журнал Міннанського педагогічного університету: видання філософії та соціальних наук. Випуск 3, 2018)
140. 李世云。中西当代音乐的对话.音乐文化。张钟孝和陈永华主编论文集。 - 北京：人民出版社，2000年。第75-89页。(Лі Ши Юнь. Діалог між китайською та західною сучасною музикою. Музична культура. Зб. Стат. за ред. ЧжанЧжунСяо та Юн ХуаЧень. Пекін: Жень Мін, 2000. - С.75 - 89.)
141. 吕宝文，赵欢.闽西钢琴曲<采茶扑蝶>音乐风格及演绎方法研究.(ЛуБаовен, ЧжаоХуань. Методологічне дослідження музичного стилю та інтерпретації Фуцзяньської фортепіанної п'єси «Чайний метелик»)
142. 呂鈺秀。台湾音乐史。 -台北：吴楠，2003年。 224页 (ЛюйЮй-Сю. Музична історія Тайваню. Тайбей: У Нань, 2003. 224 с.)
143. 劉智濬。〈從啟蒙觀點看六〇年代民歌採集運動〉。《中臺學報（人文社會卷）》 No. 14(五月號, 2003) : 279-295。(ЛюЧжицзюнь. Погляд на рух збирання народної пісні 1960-х років з точки зору Просвітництва. «Журнал Китайсько-Тайванського університету (Том гуманітарних наук і суспільства)» № 14 (травневий номер, 2003): С. 279-295.)
144. 劉玉璽。台灣音樂史。台北：吳楠，2003.224页 (ЛюЮйсі. Музична історія Тайваню. Тайбей: ВуНань, 2003. 224 с.)
145. 廖珮如。〈民歌採集運動再研究〉。《臺灣音樂研究》 No.1 (九月號, 2005) : 47-98。(ЛяоПейжу. Повторне дослідження руху збирання народних пісень. Тайваньське музичне дослідження № 1 (вересень, 2005): 47-98.)
146. 孟蓉華。〈兩岸攜手傳承民族音樂寶庫-

- 許常惠教授談兩岸音樂教育〉。《交流》試刊號(十一月號，1981)：41-43。(Мен Жунхуа. Обидві сторони Тайванської протоки об'єднують руки, щоб успадкувати скарбницю національної музики, – професор СюйЧанхуей розповідає про музичну освіту через протоку. Пробний випуск «Зв'язку» (листопад 1981): С. 41-43.)
147. 謝佩君.蕭泰然鋼琴作品之結構素材與演奏詮釋:
以“家園的回憶”與“兒童鋼琴小品集”選曲為, 2012 (СєПейцзюнь. Конструктивный материал и исполнительская интерпретация фортепианных произведений СяоТайжаня: на примере отрывков из «Воспоминания о доме» и «Детские фортепианные пьесы», 2012.)
148. 民族音乐学的文章。 -台北：乐勇，1987年。 -254页 (Статті про етномузикознавство. - Тайбей: Юе Юн, 1987. 254 с.)
149. 许常惠。音乐史的文章（上）。 -台北：冠英，1985年。 117页。(СюйЧанхуей. Статті про історію музики (ч. I). - Тайбей: Куан Ін, 1985. 117 с.)
150. 許常惠。〈走向現代中國音樂的大路：兼容並蓄「國粹派」與國際派「」〉。《文星雜誌》№.7-3 (一月號，1961)：26-27。СюйЧанхуей. Шлях до сучасної китайської музики: включно з «квінтесенцією Китаю» та міжнародною школою. «Веньсін Журнал» № 7-3 (січень 1961): С. 26-27.
151. 徐麗紗。〈自西徂東：淺探許常惠教授在民族音樂學的成就〉。《臺中師院學報》№.11(六月號，1997)：611-637。(Сю Ліша. «Від Заходу до Сходу: короткий огляд досягнень професора СюйЧанхуея в етномузикології». «Журнал Тайчжунського педагогічного університету»№ 11 (червень 1997): С. 611-637.)
152. 夏衍洲. 中国当代音乐史. 西安：陕北音乐, 346。(Ся Яньчжоу. Історія китайської сучасної музики. Сіань：Північна музика, 2004. 346 с.)
153. 台湾音乐中心.台湾作曲家乐谱专辑-陈泗治嬉游曲钢琴三重奏.台北:台湾传统艺术总处筹备处,2011:4页.

- (Тайванський музичний центр. Музичний альбом фортепіанного "Тріо-дивертисменту" тайванського композитора ЧеньСичжи. Тайбей: Головне підготовче бюро Тайванського традиційного мистецтва, 2011: 4 с.)
154. 童道锦. 钢琴艺术研究文集 (下册). 下册载. 中国钢琴曲. 国外钢琴作品. 北京: 人民音乐, 280. (Тун Даоцинь. Дослідження з питань фортепіанного мистецтва. Т. 2. Китайські фортепіанні твори. Закордонні фортепіанні твори. Пекін: Нар. музика, 2001. 380 с.)
155. 吴玲宜. 郭芝苑钢琴作品分析[M]. 台北: 大吕出版社, 2008: 234页. (У Лінї. Аналіз фортепіанних творів ГуоЧжіюань [М]. Тайбей: видавництво Так Люй, 2008. 234 с.)
156. 吳玲宜。〈許常惠鋼琴獨奏曲《五首插曲》之復古傾向與浪漫風格〉。《藝術學報》No.77 (十月號, 2005): 137-153。 (У Лінї. «Ретро-спрямованість і романтичний стиль фортепіанного соло СюйЧанхуея «П'ять інтермедій»». «Артологія» №77 (жовтень 2005): С.137-153.)
157. 吳美瑩。论台湾作曲家音乐创作中的传统文化洗礼。//学术论文集。 - 台北: 国立艺术大学, 1999 年。 -第80 - 97 页。 (У Мей-Ін. Вплив традиційної культури на музичні методики тайванських композиторів // Збірник наукових статей. - Тайбей: Національний університет мистецтв, 1999. - С. 80 - 97.)
158. 吳美瑩。〈論台灣作曲家音樂創作中的傳統文化洗禮—以郭芝苑、許常惠、馬水龍。國立藝術學院碩士論文, 1998。 (У Мей-Ін. Про перетин традиційної культури в музичній творчості тайванських композиторів - Го Чжіюань, СюйЧанхуей, Ма Шуй-Лонг. Магістерська робота, Національна академія мистецтв, 1998.)
159. 何多利安.
马水龙钢琴独奏曲: 演奏者指南: 哲学博士论文/国立台湾师范大学, 1989 年。 -212 页。 (Хе Доріан. Сольна фортепіанна музика Ма Шуй-Лонга: Путівник виконавця: дис. докт. філ. / Національний тайванський

- педагогічний університет, 1989. 212 с.)
160. 何慧芳. 我所认识的音乐家. - 台北：大吕，1992年. -106 页. (ХеХуей-Фан. Музиканти, яких я знаю. - Тайбей: ДаЛюй, 1992. 106 с.)
161. 黄伟德. 台湾当代作曲家钢琴独奏与室内乐 : 音乐博士论文 / 国立台湾师范大学, 2001年. -202 页. (Хуан Вей Де. Сольна фортепіанна та камерна музика сучасних тайванських композиторів : дис. докт муз. / Національний тайванський педагогічний університет, 2001. 202 с.)
162. 黄伊清. 钢琴音乐在台湾的发展与作品研究 // 学术会议论文摘要集. - 台北：国立台湾师范大学，1992年. - 第57- 59页. (Хуан І-Цин. Фортепіанна музика на Тайвані та вивчення обраних робіт // Тези наукової конференції. - Тайбей: Національний тайванський педагогічний університет, 1992. С. 57-59.)
163. 邱秀年。〈許常惠與民俗音樂〉。《拾穗》№.480 (四月號，1991)：92-94。(Цю Сюнянь. Сюй Чанхуей і народна музика. "The Gleaner" №480 (квітень 1991). С. 92-94).
164. 錢麗安。〈開啟臺灣音樂發展之門—兼融現代與傳統的許常惠〉。
《表演藝術》№.34 (八月號，1995)：31-35。(Цянь Ліань. «Відкриваємо двері для розвитку тайванської музики – Сюй Чанхуей, який поєднує сучасність і традиції». Виконавські мистецтва № 34 (серпень 1995): С. 31-35.)
165. 张志仁。台湾现代音乐1945-1995. 台湾音乐发展半个世纪
。陈郁秀主编学术论文集。 -台北：国立艺术大学，1996年。 -第288-297页. (ЧжанЧжижень. Сучасна музика на Тайвані 1945-1995. Півстоліття музичного розвитку на Тайвані. Зб. наук. праць під. ред. ЧеньЮйсю. Тайбей: Національний інститут мистецтв, 1996. С. 288-297.)
166. 張己任。〈許常惠—思想起，民族音樂尋根之路〉
。《音樂月刊·唱片音響評鑑》№.71(四月號，1988)：37-41。(Чжан Цжижень. «Сюй Чанхуей – шлях від думок до витоків національної

- музики». «MusicMonthly: RecordAudioReview» № 71 (квітень, 1988): С. 37-41.)
167. 赵庆华.钢琴作曲技法的民族化研究[J].黄河之声(科教创新), (#19) 河南理工大学音乐学院,河南. 2017. (Чжао Цинхуа. Дослідження націоналізації технік композиції для фортепіано [J]. Голос Хуанхе (інновації в галузі науки та освіти), (№19) Музична школа, Хенанський технологічний університет, Хенань, 2017.)
168. 趙慶華。〈民族音樂「傳承」不息—看楊蔭瀏與許常惠的大師風采〉。《新觀念》No.137 (三月號, 2000): 70-71。(Чжао Цинхуа. Наслідування національної музики продовжується – подивіться на майстрів Ян Інлю та Сюй Чанхуея. «Нові концепції» № 137 (березень 2000): С. 70-71.)
169. 赵书峰 《20 世纪 80 年代以来大陆学者有关台湾传统音乐文化研究述评》(ЧжаоШуфен «Музикознавці 1980-х років з материкового Китаю про традиційну музику Тайваню. Огляд дослідження музичної культури»)
170. 甄圣雷。台湾音乐的生活。 -台北：志力，1988年。 -134页。(Чжень Шенжень. Життя тайванської музики. - Тайбей: Жі Лі, 1988. 134 с.)
171. 卓甫見.《台灣音樂哲人陳泗治》(附CD與全套鋼琴作品解說)望春風, 2001. (Чжо Фуцзянь. Тайванський музичний філософ Чень Сичжи (з компакт-диском і повним набором коментарів до фортепіанних творів). Весняний вітерець надії, 2001. 176 с.)
172. 莊文達. 臺灣作曲家「鋼琴協奏曲」之統整與分析(ЧжуанВенда. Узагальнення та аналіз Фортепіанних концертів тайванських композиторів. Магістерська робота. Національний педагогічний університет Тайваню, Тайбей. 2021. 62 с.)
173. 陳玉秀。遲允國：沙漠中的紅玫瑰。台北：文學出版社，2001.140羽 (Чень Юйсю. ГуоЧжиюань: Червона троянда в пустелі. Тайбей:

- Літературне видавництво, 2001. 140 с.)
174. 陳碧娟。有一天夜在李娜家—
許常惠鋼琴作品研究〉。《人文藝術學報》№4：2005：211-243。(Чень Біцзюань. Одна ніч у будинку Лі На — Вивчення фортепіанних творів Сюй Чанхуея>. «Журнал гуманітарних наук і мистецтв» №4: 2005. С. 211-243.)
175. 陈耕.《闽台民间戏曲的传承与变迁》人民出版社第1版. 2013 页数:198
(Чень Ген. «Спадок і зміни народних опер Фуцзянь і Тайвань», Народне видавництво, 1-е вид., 2013. 198 с.)
176. 陈习《20世纪上半叶中国小提琴音乐与钢琴音乐创作发展的初步比较》(Чень Сі. Попереднє порівняння розвитку музики для скрипки та фортепіано у Китаї у першій половині 20-го століття. Магістерська робота. Фуцзянський педагогічний університет, 2003.)
177. 陳雪峰。〈訪許常惠教授談「民間劇場」與民俗曲藝的保存〉。《民俗曲藝》№32 (十一月號, 1984): 53-56。(Чень Сюефен. Інтерв'ю з професором Сюй Чанхуеєм на тему «Народний театр» і збереження народного мистецтва». «Фольклор та народне мистецтво» №32 (листопад 1984 р.): С. 53-56.)
178. 陈方静。马水龙。 -台北：阅读时间，2001年。 45页。(Чень Фан-Цзін. Ма Шуй-Лонг. - Тайбей: Час читання, 2001. 45 с.)
179. 陳振均。〈盲的啟示〔由許常惠作「盲」曲談起—上〕〉。《音樂與音響》№131(五月號, 1984): 103-105。(ЧеньЧженьцзюнь. «Просвітлення сліпоти» (Розмова про «Сліпоту» Сюй Чанхуея — частина 1). «Музика і звук» №131 (травень, 1984): С. 103-105.)
180. 〈盲的啟示〔由許常惠作「盲」曲談起—中〕〉。《音樂與音響》№132 (六月號, 1984): 94-96 (ЧеньЧженьцзюнь. Просвітлення сліпоти. (Розмова про «Сліпоту» СюйЧанхуея — частина 2). «Музика і звук» №132

- (червень, 1984): С. 94-96.)
181. 〈盲的啟示〔由許常惠作「盲」曲談起一下〕〉。《音樂與音響》№133 (七月號, 1984): 87-89。(ЧеньЧженьцзюнь. Просвітлення сліпоти. (Розмова про «Сліпоту» Сюй Чанхуея — частина 2). «Музика і звук» №133 (липень, 1984): С. 87-89).
182. 周暢. (2003). 中国现当代音乐家与作品. 北京: 人民音乐, 297. (Чжоу Чан. Сучасні китайські композитори та їх музичні твори. Пекін: Нац. музика, 2003. 297 с.)
183. 卓甫见.台湾前辈作曲家陈泗治作品研究[M].台北: 大陆书店,2003:165页. (ЧжоФуЦзянь. Дослідження творів тайванського композитора минулого покоління Чень Сичжі [М]. Тайбей: книгарня материка, 2003: 165 с.)
184. 居其宏. 当代中国音乐. 青岛: 青岛, 235. (Цзюй Цихун. Сучасна китайська музика. Цинь Дао, 1997. 235 с.)
185. 于素欢。 1945-1975年期间台湾当代音乐发展概况。 - 台北: 乐勇, 2000年。 -244页. (Юй Су-Хуань. Огляд розвитку тайванської сучасної музики 1945–1975. - Тайбей: Юе Юн, 2000. 244 с.)
186. 杨丽霞《闽台北管研究》厦门大学出版社第1版 2015 页数:400 (Ян Ліся. Исследование бэйгуан Тайваня и провинции Фуцзянь. Видавництво університету Сямень. Перше видання, 2015. 400 с.)
187. 钢琴奏鸣曲[乐谱] 1冊 Chen Mao Shuen Piano Sonatinas Volume I陳茂萱鋼琴小奏鳴曲第1冊No. 1–No. 10 出版社: 致凡音樂商品編號: 1993,116页.
188. 钢琴奏鸣曲[乐谱]: No.1-No.34合訂本 Chen Mao Shuen Piano Sonatinas: Volume I-III 陳茂萱作版次 初版; 出版項 臺北市: 致凡音樂, 2018.01 稽核項 319面樂譜.

Интернет-джерела

189. 柏林交響樂團巡演 16歲天才少女巫熹芸受邀鋼琴協奏 (16-річну У Сіюнь оцінила Ідіт Цві, художній керівник Міжнародного конкурсу піаністів

- імені Рубінштейна, яка високо оцінила її «неймовірний талант».)<https://news.ltn.com.tw/news/Kaohsiung/breakingnews/2300214>
190. 鲍德温钢琴启动亚太地区艺术家招募钢琴家吴易颖和易慧博士出席-消费日报网. 消费日报网 [引用日期2020-12-02] (Baldwin Piano оголошує набір артистів з Азіатсько-Тихоокеанського регіону, на якому були присутні піаніст У Ін та доктор І Хуей.)
<http://www.rmlt.com.cn/2020/1202/600351.shtml>
191. 白鷺鷥音樂館. 台灣女性鋼琴演奏先驅-高錦花【生平小傳】. (Egret Music Hall. Піаністка з Тайваню – Гао Цзіньхуа) http://folkartist2.e-lib.nctu.edu.tw/collection/Egret/jin_hua/about6.html
192. 奧地利華裔鋼琴家陳瑞斌 (Австрійсько-китайський піаніст Чень Жуейбін) <https://event.culture.tw/NTSO/portal/Registration/C0103MAction!linkTeacherData?linkId=039fee65040f5d28a422568cd2b16ebc>
193. 何幸霖. 震災義捐音樂會—展現人道精神的女性音樂家. (Благодійний концерт у зв'язку з землетрусом — Музикантки, які демонструють людяність) https://archives.ith.sinica.edu.tw/collections_con.php?no=60
194. [长沙]吴易颖教你《怎样轻松听懂古典音乐》(У Ін «Як легко розуміти класичну музику»)
<https://baike.baidu.com/reference/23714846/ef93CcOyC3Ig5p17VXmCy-8gNWKU1bmupp7uVjteSHgK-b3G6MFpM7phHKomSdKn1W46LOKzrJRosPXmB6FyEkOINe1LInD9EjT9MYf9Hp8mrMITcSmz8hcCoGa-MOq6mMB>
195. 奏响金色大厅——人人爱乐新锐钢琴家巫熹芸光芒绽放！(Виконання в Золотому залі: піаністка філармонії Женьжень Айле У Сіюнь сяє!)
https://www.sohu.com/a/338592113_741309
196. 吴易颖博士 (Доктор філософії У Ін – відомий тайванський піаніст, заслужений професор Хунаньського університету науки та технологій у Сянтані)

- <https://baike.baidu.com/item/%E5%90%B4%E6%98%93%E9%A2%96/23714846>
197. 林秋孜 Крістіана Лін (англ. Christiana Lin, Christiana Chiu-shih Lin), австрійсько-китайська піаністка та клавесиністка, артистка Steinway
<http://www.christianalin.idv.tw/>
198. 林冠廷 (Гуаньтін Линь)
<https://event.culture.tw/NTSO/portal/Registration/C0103MAAction!linkTeacherData?linkId=cdb2183340724f5ce26223129f1c42b2>
199. 林品君2023鋼琴獨奏會 _ 蕭邦24首練習曲 (Фортепіанний сольний концерт Линь Пінцзюнь 2023 року. _ 24 етюди Шопена)
<https://www.opentix.life/event/1627951529338253312>
200. 百度百科 -- 郑杰 (青年钢琴家) (Молода піаністка Чжен Цзе)
<https://baike.baidu.com/item/%E9%83%91%E6%9D%B0/2630058#1>
201. Музичний факультет Національного педагогічного університету Тайваню
<https://en.ntnu.edu.tw/p-DeptMusic.php>
202. 陳毓襄 (Піаністка Гвінет Чень)
<https://event.culture.tw/NTSO/portal/Registration/C0103MAAction!linkTeacherData?linkId=cdeecac99d31775f989ac67ec9e3e29c>
203. 好海洋藝術--辛幸純 (鋼琴家) (Піаністка Сін Сінчунь)
https://tw.hohaiyan-arts.com/service_3_detail/109.htm
<http://www.pianisthsin.com/bio.html>
204. 陈必先 (Піаністка Чень Бісянь)
<https://mp.weixin.qq.com/s/bAA9YQf3Ood8Brv5R2VKzg>
<https://baike.baidu.com/item/%E9%99%88%E5%BF%85%E5%85%88/14762605>
205. 鋼琴演奏家鍾育茵出版系列音樂童書 (Піаністка Чжун Юй-Інь видає серію музичних дитячих книг)
<http://mobile.chinesedaily.com/plus/view.php?aid=267997>
206. 臺灣女性鋼琴演奏先驅—高錦花 (1906—1988) (Тайванська жінка-піаніст

- Гао Цзіньхуа (1906-1988)) <https://women.nmth.gov.tw/?p=2070>
207. 台灣鋼琴演奏家穿旗袍莫斯科畢業致詞 (Тайванська піаністка в традиційному вбранні чонсам на випускній промові в Москві)
<https://today.line.me/tw/v2/article/N9ZKxn>
208. Тайваньські піаністи Лінь Гуаньтін та Лінь Пінцзюнь виступили у Московській державній консерваторії імені П. І. Чайковського 3 березня 2018 року.https://www.tmeccc.org/ru_ru/post/4656.html
209. 美国演奏博士吴易颖钢琴讲解型音乐会走进孝义(Фортепіанний концерт-лекція доктора виконавської аспірантури в США У Іна, який прибув до Сяої) https://www.sohu.com/a/326130426_99958709
210. 鋼琴有愛—臺灣音樂界的前輩陳信貞 (Фортепіано – це любов – Чень Сіньчжень (1910-1999), старший фахівець музичної індустрії Тайваню.)
<https://women.nmth.gov.tw/?p=2067>
211. 百度百科 - 陈冠宇(中国台湾钢琴家) (Чэнь Гуаньюй (тайванський піаніст).
<https://baike.baidu.com/item/%E9%99%88%E5%86%A0%E5%AE%87/4141768>
212. 陈宏宽(Чень Хункуань)
https://baike.baidu.com/item/%E9%99%88%E5%AE%8F%E5%AE%BD/769335?lemmaId=14762605&lemmaTitle=%E9%99%88%E5%BF%85%E5%85%88&bk_fr=chain_bottom×tamp=1637343898758#1_1
213. 嚴俊傑 (音樂家) Янь Цзюньцзе (піаніст)
[https://zh.m.wikipedia.org/wiki/%E5%9A%B4%E4%BF%8A%E5%82%91_\(%E9%9F%B3%E6%A8%82%E5%AE%B6\)](https://zh.m.wikipedia.org/wiki/%E5%9A%B4%E4%BF%8A%E5%82%91_(%E9%9F%B3%E6%A8%82%E5%AE%B6))
214. 維基百科--張彩湘 Wikipedia-Zhang Caixiang.
<https://zh.m.wikipedia.org/wiki/%E5%BC%B5%E5%BD%A9%E6%B9%98>
215. tmi.openmuseum.tw 國立傳統藝術中心臺灣音樂館 (Тайванський мюзик-холл Національного центру традиційних мистецтв). 張彩湘 (ZHANG Cai-Xiang, Чжан Цайсян)

https://tmi.openmuseum.tw/muse/digi_object/fe3d579895229848e616dff7906a6bf021

216. owlapps.net - 吳季札 (鋼琴家) У Цзічжа (піаніст) Source: 吳季札 (鋼琴家) by Wikipedia (Historical)
http://www.owlapps.net/owlapps_apps/articles?id=3723563&lang=zh
217. tmi.openmuseum.tw 國立傳統藝術中心臺灣音樂館 (Тайванський мюзік-холл Національного центру традиційних мистецтв) 陳美鸞, Chen Mei- Luan (Чень Мейлуань)
https://tmi.openmuseum.tw/muse/digi_object/8937ce10b03931c3adfb3175290a6c3
218. Nightingale Foundation 宋允鵬 教授 (Професор Сун Юньпен)
<https://www.nightingale.org.tw/spotlight1044.html>
219. 中文維基百科 zh.m.wikipedia.org – 陳郁秀 (Вікіпедія (кит.) - Чень Юйсю)
<https://zh.m.wikipedia.org/wiki/%E9%99%B3%E9%83%81%E7%A7%80>
220. tmi.openmuseum.tw 國立傳統藝術中心臺灣音樂館 (Тайванський мюзік-холл Національного центру традиційних мистецтв) 魏樂富 Wille, Rolf-Peter . 劉臆如 2016/6/30 (Лю Сижу)
https://tmi.openmuseum.tw/muse/digi_object/d4174a614e9b0944c1202ca8aa6ac330?from=singlemessage
221. event.culture.tw. 葉綠娜 Lina Yeh (18/19)
<https://event.culture.tw/NTSO/portal/Registration/C0103MAction!linkTeacherData?linkId=98ad477555ef8c34b4ee36eb97fac0eb>
222. event.culture.tw 諸大明 Daming Zhu (19/20)
<https://event.culture.tw/NTSO/portal/Registration/C0103MAction!linkTeacherData?linkId=d8553d7f9b594e173cbe036059e21856>
223. 台美史料中心 Taiwanese American Archives 127. 訪鋼琴家陳泰成 (Інтерв'ю з піаністом Чень Тайченом) 李淑櫻 (Лі Шуїн), 16.10.2014
<http://taiwaneseamericanhistory.org/blog/mystories127/>

224. 中國時報 chinatimes.com 陳泰成獨奏會 展現音樂人生 (Сольный концерт Чень Тайчена як відзеркалення життя музиканта) : 趙靜瑜 (Чжао Цзін-Юй), 2014/12/14
<https://www.chinatimes.com/newspapers/20141214000652-260115?chdtv>
225. hk-ima.com (香港國際音樂家協會 (HONGKONG INTERNATIONAL MUSICIAN ASSOCIATION, 簡稱 IMA.HK) Nam Yeung 楊楠 (Ян Нань)
<https://hk-ima.com/Actor/yang-nan/>
226. 求真百科 - 盧佳慧 Factpedia – (Lu Jiahui)
<https://factpedia.org/index.php?title=%E7%9B%A7%E4%BD%B3%E6%85%A7&variant=zh-hant>
227. ncyu.edu.tw Department of Music, National Chiayi University
 國立嘉義大學音樂學系暨研究所 (Департамент Інституту музикознавства Національного університету Цзяі 研究所 盧易之 兼任助理教授 鋼琴 (Лу Ічжи, адъюнкт-професор фортепіано)
<http://shopping.g-music.com.tw/ECProduct.aspx?ProductID=4250548401005>
 Lu Yi-Chih's Website : <http://www.yichih.com/>
http://www.ncyu.edu.tw/music/content.aspx?site_content_sn=46464
228. en.m.wikipedia.org Ching-yun Hu
https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ching-yun_Hu
229. event.culture.tw / NTSO 林冠廷 Kuan-Ting Lin
<https://event.culture.tw/NTSO/portal/Registration/C0103MAction!linkTeacherData?lnkId=cdb2183340724f5ce26223129f1c42b2>

ДОДАТКИ
Додаток А
Нотні приклади

Цзян Веньє
П'ять замальовок

№1

1. 山田中的独脚稻草人

Allegro moderato, e molto capriccioso

№4

№5

Moderato

Allegro molto Vivace

f *accel.* *mf* *p*

sempre staccato

The musical score for piece №5 begins with a piano introduction in a 3/4 time signature, marked *f* and *moderato*. The first system includes a repeat sign with first and second endings. The tempo then changes to *Allegro molto Vivace*. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands, with dynamic markings of *mf* and *p*. The instruction *sempre staccato* is present throughout the piece.

Три танці

№1

The musical score for 'Три танці' №1 begins with a piano introduction in a 3/4 time signature. The main section consists of two systems of sixteenth-note passages in both hands, with dynamic markings of *mf* and *p*. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands, with dynamic markings of *mf* and *p*.

№2

Allegro scherzando

The musical score for No. 2, 'Allegro scherzando', is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The piano part starts with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. Dynamics are marked as *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *mp*. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamics including *sf*, *mf*, and *dim.*. The score includes various articulations such as slurs and accents.

№3

Allegro moderato

The musical score for No. 3, 'Allegro moderato', is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics are marked as *p* and *mp*. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and includes a triplet in the right hand.

Fiero a capriccio

The image shows a musical score for a piece titled "Fiero a capriccio". It consists of two systems of piano music. The first system is a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a complex, rapid melodic line with many slurs and accents, while the left hand plays a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The second system continues the piece with similar textures. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4.

16 багателей ор. 8

№5

This is a short piano piece in 3/4 time. The right hand plays a series of chords and dyads, often with a melodic line. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords. The piece is characterized by its rhythmic and harmonic simplicity.

№7

Andante sostenuto

This piece is in 4/4 time and marked "Andante sostenuto". The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a simple harmonic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The word "parlando" is written below the bass staff, indicating a speaking style of performance.

Чень Сіжі Тайванськієскізи

The image shows two systems of musical notation for a piece titled "Чень Сіжі Тайванськієскізи". The first system is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line in the left hand. The second system is marked "Moderato" and is in 3/4 time. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

Гуо Чжиюань
Соната С-dur
ч. 1

♩ = 116

f

rit.

27 *cresc.* *f* *mp*

p *poco poco cresc.*

38 *mf* *mp* *p*

ч. II

Adagio ♩ = 76

The first system of the musical score for 'ч. II' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The first measure of the upper staff begins with a piano (*p*) dynamic. The piece features flowing, arpeggiated patterns in both hands, with some notes beamed together.

The second system continues the piece. It features dynamic markings of mezzo-piano (*mp*), mezzo-forte (*mf*), and piano (*p*). A 'trance' marking is present above the upper staff in the third measure. The musical texture remains consistent with the first system, showing intricate arpeggiated figures.

The third system concludes the piece with a piano-piano (*pp*) dynamic marking. The notation shows the final measures of the section, with a handwritten 'f. - 27' at the bottom.

ч. III

Menuetto ♩ = 180

The first system of the musical score for 'ч. III' is for a Minuet in 3/4 time. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The tempo is marked 'Menuetto' with a quarter note equal to 180 beats per minute. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a melody of eighth notes, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system of the minuet score includes first and second endings. The first ending is marked with a bracket and the number '1', and the second ending is marked with a bracket and the number '2'. The piece concludes with a final cadence in the upper staff.

ч. IV

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 37-42) features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). It includes dynamic markings such as *f* and *mf*, and various articulations like accents and slurs. The second system (measures 43-48) continues the piece with similar dynamics and includes a *rit 3* marking. The third system (measures 49-54) starts with *mf* and includes a *rit 3* section followed by a section marked *a tempo* and *mf*. The notation includes complex rhythmic patterns, triplets, and expressive markings.

Чень Мао-Шуень

Сонатина №1, 2 ч.

The image shows a single system of musical notation for a piano piece in 2/4 time. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *ff*, and *p*. Specific instructions for the right hand (R.H.) and left hand (L.H.) are provided. The piece includes slurs, accents, and a triplet of eighth notes. The overall style is characteristic of a short, expressive sonatina.

Etude Op. 55 (Farewell)

Andante (♩ = 68)

pp

5 *mp* *poco a poco* 3 3 3 *simile accel.* 8va

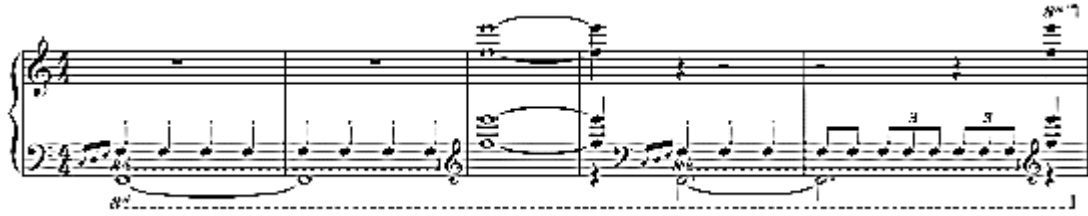
51 **Allegro vivace** *f* *Fantasia* L.H. 8va

52 *sf* 8va

Ма Шуй-Лонг

Тайваньська сюїта

Храм



Релігійна процесія



Танець Льва



Фестиваль ліхтаря



Ескіз Дошової гавані

Дош



Вигляд гавані у дощову ніч



Дівчина, що збирає морські ракушки



Су Фаньлін

Танець Дракона та Льва

用雙子握拳彈奏
play with fists

ord.

19 *mf* *p*

22 *f*

25 *mp* palm sempre

Сюїта «Храмове свято»

Передзнаменування

Con gusto
♩ = 58

1 *p* *mp* *mf*

28 *p* *mp*

Даоський екзорцист

Musical score for 'Даоський екзорцист' (Dào'shǐ's Exorcist). The score is in 4/4 time and features a bass clef. It begins with a forte (*f*) dynamic. The piece includes a section marked 'poco accel. e cresc.' (poco accel. e cresc.). The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with 'v' (accents).

Чень Шихуей

Цикл «Маленькі бабки»

№6 «Запитай у ворожки»

Musical score for 'Запитай у ворожки' (Ask the Witch). The score is in 2/4 time and features a treble clef. It begins with a forte (*f*) dynamic. The piece is marked '112, Dancing lively'. The notation includes a triplet in the first measure and various melodic lines.

№7 «Скорботна пісня»

Musical score for 'Скорботна пісня' (Sorrowful Song). The score is in 3/4 time and features a treble clef. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece includes a section marked *f* (forte) and another marked *ff* (fortissimo). The notation includes various chords and melodic lines, with some notes marked with 'v' (accents).

№11 «Нагадування»

Musical score for No. 11 «Нагадування». The score is written for piano and consists of two systems. The first system starts at measure 21 and ends at measure 24. The second system starts at measure 25 and ends at measure 28. The music features a complex melodic line in the right hand with many slurs and fingerings (1-5), and a more rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first system.

№ 12. «Буде дощ»

Musical score for No. 12 «Буде дощ». The score is written for piano and consists of three systems. The first system starts at measure 34 and ends at measure 38. The second system starts at measure 39 and ends at measure 43. The third system starts at measure 44 and ends at measure 46. The music features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte).

Додаток Б

Відео записи концертів тайванських піаністів і творів тайванських композиторів

1. Чень Тайчен (ChenTaicheng, 陳泰成)

YouTube-канал:

<http://www.youtube.com/@taichengchen4111>

<http://www.youtube.com/@TaichengChen>

Чень Тайчен – Сольний концерт 1992 року

<https://www.youtube.com/watch?v=BW1ovb2jd0M>

ЧеньТайчен – Schubert Impromptu in G Flat Major, D 899 (Op. 90) No. 3

https://youtu.be/J2GaM_FpV7k?si=od8zCk_uVataBoWs

ЧеньТайчен – Schubert Moment Musical in A Flat Major, D 780 (Op. 94) No. 6

https://youtu.be/FERX2R9LPWQ?si=Lx_G-JHvywumPXVP

ЧеньТайчен – RavelJeuxd'eau

<https://youtu.be/AQLkoCFeco4?si=sXEM8oMmaMgqNSwV>

2. Чень Бісянь (ChenPi-Hsien, 陳必先)

YouTube-канал:

<http://www.youtube.com/channel/UCOyFv5mYSH4wJBUuiAoM3gA>

<http://www.youtube.com/@pi-hsienchen6249>

Чень Бісянь – Бах «Гольдберг-варіації»

https://www.youtube.com/watch?v=GqGMeZPBC_Q

Pi-hsienChen – Mozart - KV 399

<https://youtu.be/WYTap6FUw70?si=imkTOF5EsU1okaOJ>

Pi-hsienChen – Schubert - Sonate D566

<https://youtu.be/y1eAoYMyo24?si=7NcJsTj-WYRT1Z1d>

Pi-hsienChen – Mozart KV 355

https://youtu.be/iN5OT0OKcB4?si=6lWS6OEVjcU_B4GL

3. ЧеньХункуань (ChenHung-Kuan, 陈宏宽)

YouTube-канал:

<http://www.youtube.com/@hung-kuanchen4972>

<http://www.youtube.com/channel/UCOyFv5mYSH4wJBUuiAoM3gA>

ЧеньХункуань – Рахманінов Концерт №3

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=dodryqABh9w>

ЧеньХункуань – Dmitri Shostakovich: Prelude and Fugue Op. 87 No.1&5, Preludes Op 34 No. 5, 6, 19, 15

<https://youtu.be/tl4ifl5oTc?si=PDuBI6Zzuy7VIHrI>

ЧеньХункуань – Ludwig van Beethoven: Diabelli Variations, Op. 120

<https://youtu.be/NfpcczV611g?si=MSAL5qZH54LpKFXF>

ЧеньХункуань – Chopin: 2 Etudes Op. 10 No. 4 & 5

<https://youtu.be/eAlyn-gkRIY?si=F7DcU8vzU9TvoutZ>

4. ЧеньЖуейбинь (RueibinChen, 陳瑞斌)

YouTube-канал:

<http://www.youtube.com/@ccoinfo>

Чень Жуейбинь – РахманіновКонцерт№1

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=o4EPP2v5DCs>

ЧеньЖуейбинь– Шопен Скерцо #2

<https://youtu.be/oQ2tpNk9iz4?si=pEGdpDZA5Qim9-Gf>

5. ЧеньЮйсян (GwhynethChen, 陳毓襄)

YouTube-канал:

<http://www.youtube.com/@gwhynethchen8432>

ЧеньЮйсян – Вариації Шопена на тему «La ci darem la mano»

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=3eUoESE5DKg>

ЧеньЮйсян – Лист Трансцендентний этюдNo.7, Eroica (E-flatmajor)

<https://youtu.be/6BCReNXMKgs?si=mW-7T80IfkJhbEqJ>

ЧеньЮйсян – Лист Трансцендентний этюдNo.9, Ricordanza (A-flatmajor)

<https://youtu.be/-DL5cr6HwYE?si=zz-y4RY-YcSeOztR>

ЧеньЮйсян – Лист Трансценд. этюдNo.11, Harmoniesdu soir (D-flatmajor)

<https://youtu.be/pVIDRM5HSDQ?si=Xw8o3Gq6xAULnWey>

ЧеньЮйсян – Rachmaninov : Rhapsody On A Theme Of Paganini

<https://youtu.be/yHAK76tWivM?si=qHugpyntz0ReimF7>

6. Ху Цзін-Юнь (Ching-YunHu, 胡澐云)

YouTube-канал:

<http://www.youtube.com/@ChingYunHuPianist>

Ху Цзін-Юнь – Прокоф'єв Концерт №3

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=XyA91Fm3Z0c>

Ху Цзін-Юнь – Strauss/Schulz-Evler Arabesques on the 'The Blue Danube'

https://youtu.be/gcjZKjg8hxY?si=l52DhKEbDh2aJV_o

Ху Цзін-Юнь – Chopin Impromptu No. 1

https://youtu.be/3xc-YpIvEak?si=iK2DyP-UuaE_FogF

7. У Іін (Yi-YingWu, 吴易颖)

YouTube-канал:

<http://www.youtube.com/@mszdjin>

孫以強 : 春舞 (Сунь Іцянь «Весняний танець»)

<https://youtu.be/0JBMMiPm54M?si=-PoXQy8pZfTAQJil>

У Іін – Schoenberg Six Little Pieces

https://youtu.be/Xg6bSIZX_ts?si=yN7PaF3nbnONHH0s

8. ЧжуДамін (Daming Zhu, 諸大明)

YouTube-канал:

<http://www.youtube.com/@damingzhu>

Daming Zhu - Beethoven Piano Concerto No. 5(2021)

<https://youtu.be/R54CaON0SZk?si=B0MRFZj79k9Ubum4>

Franz Liszt Hungarian Fantasy (piano-Daming Zhu, organ-Tony Liu)

<https://youtu.be/lxrDUWbUNPA?si=bEHcERvLNp2gED2m>

Daming Zhu – Saint-Saëns Piano Concerto No. 2, Op

<https://youtu.be/9KCDiyEBJec?si=0uWBogCU2x5Ees0R>

Daming Zhu – Rachmaninoff Piano Concerto No.2 in C Minor Op18

<https://youtu.be/FsTKqT5U000?si=N-QAOuxhF0bonfs9>

9. СунЮньпен (Alexander Song, 宋允鵬)

YouTube-канал:

<http://www.youtube.com/@ASungMusic>

宋允鵬-庫普蘭酒神 (第4組曲) (СунЮньпен – Сюїта №4 Куперена)

<https://youtu.be/1j2mqLbAjo?si=BwB5WxLRXEwpXZiH>

10. ЯньЦзюнь-Цзе (Chun-ChiehYen, 嚴俊傑)

YouTube-канал:

<http://www.youtube.com/@TaiwanPianoSociety>

12 ChopinEtudesOp. 25 playedbyPianistChun-ChiehYen嚴俊傑

<https://youtu.be/sQz3bOLJEC8?si=jgWKWGUBrjqUkZBJ>

HighlightsofPianistChun-ChiehYen嚴俊傑

<https://youtu.be/TwVfa72d1Ao?si=JjXxusBbZwMQBqX>

Chun-ChiehYen – Mozart/Volodos: TurkishMarch

<https://youtu.be/JmAIPgTk044?si=-1dYLq6bw35LyhVB>

ScriabinFantasyOp. 28 playedbyPianistChun-ChiehYen嚴俊傑

https://youtu.be/avW816DT0V4?si=G4-9nF_UmJfE8Vkk

11. ЛіньГуаньтін (Kuan-Ting Lin, 林冠廷)

ЛіньГуаньтін – FranzLiszt - PianoConcertoNo. 2, S.125 - LinKuanTing

<https://youtu.be/2lRebttq8EI?si=kAOGOOnZDEQoLT4NR>

ЛіньГуаньтін – 望春風 (транскрипція тайванської пісні «Чекаючи на весняний вітер»)

<https://youtu.be/GSfOHPIVvD8?si=KzvHBqWg2DWEaQEY>

12. УСіюнь (Hsi-YunWu, 巫熹芸)

ProkofievPianoConcerto No.3 in C major, Op.26 Mov. III

<https://youtu.be/76DU-JgHdJE?si=2MzzIJaoXq2VVEo>

13. СюйШаньци (ChristinaShan-ChiHsu, 許珊綺)

Shan-ChiHsu– JohannesBrahms - VariationsandFugueon a themebyHandel -
韓德爾主題變奏曲與賦格 (許珊綺)

<https://youtu.be/Oj1v5tT7l6g?si=f7SJlt3X3yZbtgHe>

ChristinaShan-ChiHsuplaysBeethoven: PianoSonataNo. 21, "Waldstein"
許珊綺演奏貝多芬：第21號鋼琴奏鳴曲「華德斯坦」

<https://youtu.be/kemejZeQjV4?si=9Heh4tiu4ndFallH>

Shan-ChiHsu許珊綺 – LisztDeProfundisforpianoandorchestra

https://youtu.be/xy1uJCjfEU4?si=TCjQ2ATjCjRFqX_Z

14. ЛуІчжи (Yi-ChihLu, 盧易之)

YouTube - канал:

www.youtube.com/@luyichih

Gershwin: RhapsodyinBluewithHi-Hat&Handbell, Yi-ChihLu

https://youtu.be/NLHDYqhjLxw?si=P_c7yCZ6mNOZETHB

拉赫碼尼諾夫〈升C小調前奏曲〉作品3之2 盧易之

(RachmaninoffPreludein C-SharpMinorOp. 3/2, Yi-ChihLu)

<https://youtu.be/BWGizx3mgg0?si=Bq8ynnshtRtzSY7A>

舒曼鋼琴名曲〈預言鳥〉 - 盧易之

(RobertSchumann - TheProphetBird, Yi-ChihLu)

<https://youtu.be/LZvZ8LcTKOQ?si=jWsDKgPembrMzien->

Yi-ChihLuplaysLisztLaCampanella

<https://youtu.be/eywoLO9IyTg?si=ze-UT4eb0wYYbS-5>

必聽炫技版《四季紅》盧易之改編 (Тайванська нар.пісня «Червоний колір
чотири сезони», обр.дляфортепіаноЛуІчжи

TaiwaneseFolkSongArrangement "RedinFourSeasons"

<https://youtu.be/hJN4WkAJNbE?si=R0Kd0iJZimSN4POk>

月夜愁 - 盧易之的台灣歌謠鋼琴改編 (鄧雨賢/月夜愁)

(Тайванська пісня «Сумна місячна ніч», обр.дляфортепіаноЛуІчжи

<https://youtu.be/qugRtEMgyUg?si=nAn0q-0FkyztDtL4>

Твори тайванськихкомпозиторів

1. СяоТайжань «Прощальний етюд», ор.55 (виконує Лінь Менхуа)

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=c36sB_sLtl5

2. Сяо Тайжань «Токата», ор.57 (виконує Су Енцзя)

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Bj8tFWz62Sc>

3. Сяо Тайжань "Спогади про дім", ор.49 (виконує Alice Chang)

Tyzen Hsiao - Memories of Home (蕭泰然 - 家園的回憶)

<https://youtu.be/ViNnqiwqLlk?si=eIS-HnNpMD9xoYB1>

4. TUF 台灣文化之夜 1993 -

高俊明/李敏勇/陳師孟/蕭泰然/陳芳玉 (Вечір тайванської культури.)

Концерт фортепіанної музики Сяо Тайжана, виконує Чень Фан-Юй – від 1г.55хв.59сек.)

<https://youtu.be/RHv1BK4zwqM?si=ayBypJpQJH6W8RJ>

5. Чень Мао-Шуень Сонатина №4 (виконує Лін Цзявей)

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=lGr0hkKXmNM>

6. Чень Мао-Шуень Сонатина №6 (виконує Ло Веньцзе)

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=9mOzMpDpdM8>

7. Чень Мао-Шуень Сонатина №9 (виконує Ян Кайлан, 楊開朗)

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=Z9CffOwSZpQ>

8. Чень Мао-Шуень Сонатина №11 (вик. Дуань Синьюй, 段欣妤)

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=DklM_zRN0ps

9. Гуо Чжиюань Соната До-мажор – 1, 2 частини (виконує Чень Цю-Юй)

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=fZGql9m5Iq0>

Соната До-мажор - 3, 4 частини

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=MRNEM80p-IE>

10. Гуо Чжиюань Концертино (виконує Tsai Chai-Hsio 蔡采秀)

<https://www.youtube.com/watch?v=a0vfjVChl9k>

11. Ма Шуй-Лонг "Каприччіо Гуаньду", виконує Ван Мейлін з

Тайбейським філармонічним оркестром

ТРО Live】馬水龍《關渡隨想》為鋼琴與管弦樂團

台北愛樂管弦樂團(TSPO) 鋼琴／王美齡

<https://youtu.be/h2itPYib0Qg?si=NHTi4reF18VcuKFj>

12. Ма Шуй-Лонг "Ескіз дощової гавані" (вик. Су Ліцюнь)

馬水龍：雨港素描

Klavier: Li-ChunSu鋼琴：蘇立群

<https://youtu.be/8Wc7-Ki4ra0?si=vdF9Ke4Eka-m6jMU>

13. Чень Сичжи «Танець дракона» (виконує Хуан Ін-Інь)

DragonDancebySuTiChen, pianist : YinYinHuang

陳泗治龍舞鋼琴家：黃煥嫻

<https://youtu.be/qaVfPdt3sxI?si=-TJACVbkaZJ1v2Eg>

14. Чень Сичжи «Танець дракона» (виконує Джесіка Сюй)

許志瑜JessicaHsu, 陳泗治《龍舞》

<https://youtu.be/vyMnorh87hc?si=bYI4n7rIG2NUS-zz>

15. Чень Сичжи «Тайванськієскізи» (виконує Чжуо Фуцзянь卓甫見)

陳泗治校長百歲冥誕紀念音樂會之

陳泗治作品：台灣素描

1. 蕉葉微風(Вітер у банановому гаю)

<https://youtu.be/2tdn6jtPmj8?si=voGR66jJFZylRxZZ>

2. 水牛背上的八哥(Чубата майна (птаха) на спині буйвола)

3. 青空彩鳶(Яскрава іволга у синьому небі)

<https://youtu.be/aW21YEzHFYI?si=hrWTSx4d2apS1x3A>

4. 倦(Втома)

<https://youtu.be/uzGpL72pAJU?si=OxWozvPBjFILhz6U>

5. 山羊之舞(Танець гірського козла)

6. 台灣少女(Тайванська дівчинка)

<https://youtu.be/phz5atoAyS8?si=M-uH8B3Yz6llr9Ol>

7. 母背搖籃(Колискова на спині матері)

<https://youtu.be/E9NnJqYg2Jw?si=tTfJlY9tNHAOdaz>

8. 台灣高山之舞(Тайванський високогірний танець)

https://youtu.be/nw8QdqTd4_Q?si=bWV2j4g7IwfaC6Yc

16. Цзян Венъє «Три танця», ор.7 (виконує Цай Цайсю)

蔡采秀【江文也：三舞曲，作品7 (Chiang Wen-Yeh: Three Dances, Op.7)

1. 富節奏的快板 (Allegro ritmico)

<https://youtu.be/r1K19TOnqmw?si=SQqeAV7djPNXSiDc>

2. 詼諧的快板 (Allegro scherzando)

<https://youtu.be/1Muziq2r6zQ?si=Km7JKSmREyEYC6RS>

3. 有節制的快板 (Allegro moderato)

<https://youtu.be/TG7I0AXH7Y8?si=upPzGNfMp7uzpIQ->

17. Цзян Веньє «Тайванськийтанець», ор.1а (виконує Цай Цайсю)

蔡采秀 TsaiChai-Hsio 【江文也：台灣舞曲，作品1а】

ChiangWen-Yeh: FormosaDance, Op.1а】

<https://youtu.be/eqVxIkaHIBU?si=2tMn2TtM2YaDRRRa>

18. Цзян Веньє «Шістнадцять багателей», ор.8 (виконує Цай Цайсю)

蔡采秀 【江文也：斷章小品集，作品8 (ChiangWen-Yeh: Bagatelle, Op.8)

<https://youtu.be/pTpQQRObkP8?si=BuJYETsSqQwByh-7>

<https://youtu.be/VPLbc0eA6G4?si=p9Vzbq5pzK3ThYjH>

https://youtu.be/tfkkH_q01QU?si=Jds3JXYavzWf_kHn

<https://youtu.be/ImjgJluwRdo?si=H0oMXu5dqU2YCDjW>

https://youtu.be/bKZC-35_Pdg?si=93R321zbdB8Q3X3

<https://youtu.be/j367vBQ-Oys?si=XEbj6ainBD-cylsJ>

<https://youtu.be/sAwfyNz9upw?si=R8yuW-lyLAaDjkOX>

<https://youtu.be/foh15VEbBzw?si=EASVyiNfuUAE-vzG>

<https://youtu.be/2WaaATsRZYI?si=sl-YhFdJG7b-ykDD>

https://youtu.be/cxWJIO2S7iY?si=a38a75_mLAWOfWZz

<https://youtu.be/NEqq2N5-CIE?si=rod8x4sDxxiMR7KC>

<https://youtu.be/zkY9COog0kk?si=k1tUsjCkqvOHQe-f>

<https://youtu.be/UKaFjEWZqbI?si=70vEV8PgpFD1UvTf>

<https://youtu.be/HcHJNpwwovg?si=vjseECaOr9SAa1Bg>

https://youtu.be/42wqQJLY_-Y?si=1Jzmn8hqUSI902WM

<https://youtu.be/TC85Wb8aQ1w?si=I4NJyemu2g4raQV9>

19. ЦзянВеньє «Поезія сільських свят» (виконуєCuiShiGuang)

TraditionalChinesePianoMusic】 JiangWenYe: LocalFestivalPoetry

【中國鋼琴作品】江文也：鄉土節令詩(1950) (演奏者：崔世光)

1.Yuanxiao Lanterns (元宵花燈)

2.The MilkyWayonChineseValentine'sDay (七夕銀河)

3.Intoxicating Fields (沉醉的田野)

4.Celebrating theHarvest (慶豐收)

5.Late AutumnNight (晚秋之夜)

6.The LionDanceonSpringFestival (春節跳獅)

Performer: CuiShiGuang(also a greatChinesepianist&composer)

<https://youtu.be/IAPu8PtRrvU?si=IZ28zdmApfYyJCj6>

Додаток В

Публікації та апробації за темою дисертації

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Сун Н.Ю. Сольні фортепіанні твори СяоТайжання в аспекті виконавської проблематики. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 57: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2020. С.165-177. DOI 10.34064/khnum1-5710 https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_10_sun.pdf
2. Сун Н. Сонатини для фортепіано в контексті композиторської та педагогічної діяльності Мао-Шуен Чена. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XIX: Харків. нац. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: ХНУМ, 2020. С.247-267. DOI 10.34064/khnum2-1914 https://aspekty.kh.ua/vypusk19/asp_19_20_14_sun.pdf
3. Сун Н. Генеза тайванського фортепіанного мистецтва: історико-культурний контекст. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 63: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2022. С.52-74. DOI 10.34064/khnum1-6303 https://intermusic.kh.ua/vypusk63/problem_63_3_sun.pdf

Публікація апробаційного характеру:

4. Сун Н. Вплив японської музичної освіти на становлення тайванських композиторів. Science and education: problems, prospects and innovations. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference. CPN Publishing Group. Kyoto, Japan. 2021. P. 422-426. [URL:https://sci-conf.com.ua/x-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-science-and-education-problems-prospects-and-innovations-23-25-iyunya-2021-goda-kioto-yaponiya-arhiv/](https://sci-conf.com.ua/x-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-science-and-education-problems-prospects-and-innovations-23-25-iyunya-2021-goda-kioto-yaponiya-arhiv/).

Конференції

1. Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях та відповідях» (15-18 січня 2021 р., ХНУМ імені І.П.Котляревського). Тема доповіді: «Система вищої музичної освіти Тайваню»;
2. X Міжнародна науково-практична конференція «SCIENCE AND EDUCATION: PROBLEMS, PROSPECTS AND INNOVATIONS» (23-25 червня 2021 р., Кіото, Японія). Тема доповіді: «Вплив японської культури та музичної освіти на становлення тайванських композиторів»;
3. Міжнародна науково-практична конференція «Поетика музичної творчості» (14-17 січня 2022 р. ХНУМ імені І.П.Котляревського). Тема доповіді: «Сучасне фортепіанне виконавське мистецтво на Тайвані» ;
4. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (11 травня 2022 р., ХНУМ імені І.П.Котляревського). Тема доповіді: «Синтез східних та західних традицій у фортепіанній творчості сучасних тайванських композиторів»;
5. Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І.П.Котляревського 105 років: звершення та випробування» (11-12 жовтня 2022 р., ХНУМ імені І.П.Котляревського). Тема доповіді: «Традиції вивчення китайської і тайванської фортепіанної музики в ХНУМ імені І.П.Котляревського»;
6. Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (13-14 лютого 2023 р., ХНУМ імені І.П.Котляревського). Тема доповіді: «Тайванський піаніст У І-Ін».