

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПЕН ЖУЙ

УДК : 780.616.432.071.2(510):78.03

ДИСЕРТАЦІЯ

ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО В КИТАЇ:

ЕТАПИ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії
Дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів
інших авторів мають посилання
на відповідне джерело

ПЕН ЖУЙ

Науковий керівник
Чернявська Маріанна Станіславівна,
кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Пен Жуй. Фортепіанне виконавство в Китаї: етапи історичного розвитку. 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, 2024.

Дисертацію присвячено узагальненню досягнень китайського фортепіанного виконавства – феномена, сто років існування якого продемонстрували всьому світові високий рівень майстерності його представників. Незважаючи на те, що піаністичне мистецтво в Китаї почало свій шлях на декілька століть пізніше порівняно з Європою і США, за відносно невеликий термін часу воно отримало світове визнання, про що свідчать численні перемоги китайських піаністів на міжнародних конкурсах, сенсаційні відкриття нових імен зовсім юного віку, їх успішна концертна діяльність, високий рейтинг через приголомшливу віртуозну майстерність.

Проте в наукових джерелах прослідковується вибірковий дослідницький інтерес до даного явища: більшість авторів намагалися висвітлювати невеликий відрізок шляху фортепіанного мистецтва Китаю, концентруватися на конкретній особі піаніста-виконавця, окремому аспекті фортепіанної освіти в Китаї, деяких консерваторій та особистостей видатних педагогів. Незважаючи на значну кількість наукових праць, присвячених фортепіанному мистецтву Китаю, в музикознавстві досі бракує роботи, в якій були б обґрунтовані еволюційні зміни, що відбулися протягом столітнього існування фортепіанного виконавства в країні. В зв'язку з цим на новітньому етапі назріла потреба узагальнення та прогнозування подальшого розвитку фортепіанного мистецтва та освіти в країні.

Отже, ***актуальність*** запропонованої наукової праці обумовлена:

- відсутністю спеціального дослідження, що формує цілісне уявлення про еволюцію китайського фортепіанного виконавства;
- необхідністю наукового узагальнення та виявлення найбільш характерних тенденцій й перспектив розвитку національного піаністичного мистецтва;
- нагальною потребою об'єктивної оцінки даних явищ в контексті сучасного світового фортепіанного виконавства;
- необхідністю створення піаністичної типології видатних китайських піаністів – представників різних історичних періодів розвитку фортепіанного виконавського мистецтва Китаю.

Мета дослідження – узагальнити історичний досвід розвитку фортепіанного виконавства Китаю, що призвело до його визнання у світі.

Наукова новизна одержаних результатів. У музикознавстві *вперше*:

- узагальнено історичний досвід розвитку фортепіанного виконавського мистецтва Китаю ;
- проаналізовано шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства в Китаї;
- дана оцінка розвитку системи фортепіанної педагогіки на прикладі діяльності найбільш значних вищих навчальних закладів та мережі музичних шкіл Китаю;
- розглянуто виконавську діяльність найяскравіших її представників різних історичних періодів;
- запропоновано піаністичну типологію на основі аналізу творчості різних персоналій провідних китайських піаністів;
- уведено в науковий обіг аудіографію із записами видатних китайських піаністів різних поколінь (Додаток А);
- визначено найбільш суттєві досягнення китайської піаністичної школи;
- проаналізовано стан сучасної фортепіанної культури в Китаї, охарактеризовано її тенденції розвитку і перспективи.

Структура дисертації тричастинна. У **Розділі 1 «Фортепіанне мистецтво Китаю в історіографічному дискурсі»** зазначається, що процес формування китайського піаністичного професіоналізму як предмет наукового пізнання посів другорядне місце в дослідницькій сфері, поступаючись більш широким, культурологічним темам, пов'язаним із загальною історією розвитку музичного мистецтва та композиторської творчості у Китаї.

У **підрозділі 1.1 «Дискусії щодо періодизації китайського фортепіанного мистецтва»** аналізуються різні погляди науковців на еволюцію національного фортепіанного мистецтва, яка здебільшого тлумачиться як процес створення фортепіанної музики. Доводиться, що виконавська діяльність китайських піаністів, хоча й визнана сьогодні надзвичайно яскравим явищем, все ж досліджена найменше серед всіх напрямків фортепіанного мистецтва Піднебесної.

В **підрозділі 1.2. розглядається «Концертна діяльність китайських піаністів в дослідженнях та публіцистиці»**. Співставляються як факти заснування концертної практики в Китаї зарубіжними артистами, так і становлення національних піаністичних кадрів, що склали підґрунтя китайського піаністичного мистецтва. Визначаються фактори, що сприяли, або, навпаки, гальмували даний розвиток. Розглядаються концертні виступи М. Пачі, Б. Захарова, О. Черепніна, що стали «виконавським взірцем» для китайських піаністів на початку ХХ століття. Аналізуються перші сольні концерти китайських виконавців Дін Шаньде, Лі Цуйчжен, Чжоу Гуанрен, Гу Шеньїн, Цзін Ши, Лю Шикуня, Лі Мінцина та ін. Визначається їх роль у фестивально-конкурсному русі, що дав можливість заявити світу про розвиток китайського піаністичного мистецтва. Розглядаються історичні факти заангажованої концертної діяльності та драматичної долі багатьох китайських піаністів в період «культурної революції». Визначаються тенденції відновлення та подальшого розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва (з кінця 1970-х років) та його стрімкого злету (після

1980-х років). Аналізується масштабна гастрольна та міжнародна конкурсна діяльність сучасних китайських піаністів Лан Лана, Лі Юнді, Ду Нін-у та ін.

В **Розділі 2** досліджуються **«Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства в Китаї»**. Зазначається, що запорукою стрімкого розвитку і розквіту фортепіанного виконавства в Китаї став процес його професіоналізації, що призвів до вельми блискучих результатів.

У **підрозділі 2.1.** розглядається **«Китайська концепція піаністичного розвитку: сутність і форми професіоналізації національного фортепіанного виконавства»**. Вивчаються стратегії еволюції фортепіанної освіти в країні, що поєднані на державній та приватній ініціативах. Доведено, що професійне зростання піаністів в Китаї стало ознакою цивілізованості, слугувало запорукою успішності та джерелом їх існування та майбутнього добробуту. Аналізуються всі категорії фортепіанної освіти, що існують в Китаї: шкільна, позашкільна, педагогічна, професійна, соціальна. Визначаються їх функції у суспільстві та роль у загальній музичній культурі країни, окреслюються проблеми і перспективи їх вирішення. Досліджуються фактори, що разом із освітою сприяють становленню піаніста-професіонала: потужний конкурсний і фестивальний рух, наявність в країні центрів фортепіанної культури, концертних залів, спеціалізованих музичних шкіл, музеїв фортепіано, національне виробництво інструментів. Серед складових, що формують основу професії фортепіанного виконавця, визначальною є освіта, завдяки якій піаніст впорядковано оволодіває основними навичками гри на фортепіано та знаннями музичної теорії, починає розуміти основні принципи інтерпретації. За роки розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї структура освіти «охопила» всі її ступені: початковий (дошкільну, шкільну), середній фаховий (спеціальна музична школа, музичне училище, коледж), вищий (педагогічний заклад консерваторія).

У **підрозділі 2.2** **«Етапи формування початкової та середньої спеціальної фортепіанної освіти – основи фортепіанного виконавського професіоналізму»** визначаються історичні трансформації *дошкільного*

музичного і початкового шкільного навчання (пункт 2.2.1.), системи середньої фахової фортепіанної освіти (пункт 2.2.2.) та формування основ методики та музичної педагогіки (пункт 2.2.3.). Розглянуто процес формування китайської професійної фортепіанної педагогіки на прикладі діяльності дитячих садків (де прийнято починати навчання музиці з двох років), різного рівня музичних шкіл Китаю, де музика стала обов'язковим предметом. Надмірні вимоги щодо музичної освіти дітей згодом зазнали критики, трансформуючись в більш гармонійні підходи до виховання. Шкільне навчання безпосередньо сформувалося на базі вищої музичної освіти, оскільки там виховувалися професійні педагоги, які організували систему фахової фортепіанної освіти – середньої ланки (музичне училище/коледж/спеціалізована музична школа). Це – той осередок, де набувалися ті професійні навички, які могли запровадити подальший шлях піаністичного зростання до найвищого професійного рівня – концертуючого піаніста, який міг конкурувати з найкращими виконавцями світу. Вагома роль в системі фортепіанної освіти належить приватним фортепіанним центрам – розгалуженим мережам шкіл, утвореним видатними китайськими піаністами-виконавцями (Лю Шикунь, Чжоу Гуанрен).

У підрозділі 2.3 «Історичний досвід розвитку консерваторій – вищого ступеня китайської фортепіанно-виконавської освіти» узагальнено динаміку розвитку вищого ступеня китайської піаністичної школи, що призвело до небувалого піднесення фортепіанного мистецтва в країні. Процес формування китайської професійної фортепіанної педагогіки можна відслідкувати на прикладі діяльності найбільш значних вищих навчальних закладів та мережі музичних шкіл Китаю. Серед них – консерваторії та функціонуючі на їх основі школи в Пекіні, Шанхаї, Шеньяні, Ченду, Тяньцзіні, Сіані та Гуанчжоу, які утворюють єдину професійну систему фортепіанної освіти високого професійного рівня. Досліджено виконавську, педагогічну, методичну та організаторську діяльність представників китайської фортепіанної школи. Конкретизовано особливості різних фортепіанних шкіл у персоналіях провідних китайських піаністів в аспектах їх

освіти, концертно-гастрольної діяльності й участі в міжнародних конкурсах, виконавської манери та вибору репертуару, педагогічної діяльності, визначено їх внесок у сучасну світову піаністичну школу.

У Розділі 3 «Динаміка розвитку китайського фортепіанного виконавства в персональних проявах» досліджується виконавська діяльність найвидатніших китайських піаністів – представників різних поколінь. Розглядаються факти життєтворчості, індивідуальні прояви виконавського стилю, традиції, отримані через освіту, характер концертно-гастрольної діяльності та участі у конкурсах, репертуарні уподобання, здібність до педагогічної діяльності, тощо.

Підрозділ 3.1 «“П’ять святих” китайського піаністичного мистецтва: Фу Цун, Лі Мінцин, Гу Шеньїн, Лю Шикунь, Ін Чензон» присвячений творчій діяльності найталановитіших піаністів, які належать до генерації 50-десятників.

У підрозділі 3.2. «Представники китайського “піаністичного ренесансу” кінця XX століття: Чжу Дамін, Ду Нін-У, Вей Данвен, Сюй Чжун, Ченін Лі» йдеться про вихід з кризи, спричиненої «культурною революцією», і подальший «прорив» представників китайської піаністичної школи на світову сцену.

Підрозділ 3.3. «Світові досягнення молодшого покоління китайських піаністів у XXI столітті: Юнді Лі, Лан Лан, Шень Веньюй, Чжоу Нін, У Цянь, Вей Цзиньцзянь» розглянуто сучасний стан фортепіанного виконавства країни на прикладі діяльності молодшої генерації.

У Висновках подаються підсумки дослідження.

Еволюційні зміни китайського фортепіанного виконавства в історичній перспективі привели його за короткий час до високого професійного рівня та лідерських позицій у світовому піаністичному виконавстві. Поширення фортепіанної музики в Китаї на початку XX століття, формування основ методики викладання фортепіано, творчий міжнародний обмін досвідом із

представниками виконавських шкіл різних країн – це ті етапи, на яких сформувався китайський піанізм.

На основі спостережень і розгляду багатьох документів і матеріалів, процес розвитку китайського фортепіанного виконавства умовно можна поділити на два великих етапи, водорозділом яких є десятирічний термін «культурної революції».

Перший етап – становлення фортепіанного виконавства в Китаї (1904 – 1966 роки) стає первісним відрізком часу заснування виконавської практики в Китаї. Китайська піаністична школа сформувалася під впливом концертної та педагогічної діяльності європейських піаністів, які здобули освіту у вищих навчальних закладах та приватних студіях видатних музикантів Європи. Своєю власною діяльністю в Китаї кожен з них привносив у виконавський стиль та методику викладання найцінніші знання, отримані від європейських наставників.

Другий етап – китайського «піаністичного ренесансу» (від 1977 року – до сьогодні) визначається тенденцією відновлення та подальшого розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва (з кінця 1970-х років) та його стрімкого злету (з 1990-х років), що отримав визначення «фортепіанний бум». Запорукою стрімкого розвитку і розквіту фортепіанного виконавства в Китаї став процес його професіоналізації, що призвів до вельми блискучих результатів. Культурний смисл виконавського професіоналізму реалізується через віртуозне володіння інструментом і художню складову піанізму, який розуміється як еталон досконалої гри на фортепіано.

Розвиток китайського фортепіанного мистецтва, пов'язаний з професіоналізацією виконавства, забезпечується найбільшими вищими музичними навчальними закладами Китаю – Пекінською, Шанхайською, Тяньцзинською, Сичуаньською, Харбінською, Шеньянською, Синхайською консерваторіями. Багато китайських піаністів, які повернулися до Китаю після навчання за кордоном та набули виконавського досвіду, увійшли до професорсько-викладацького складу вищих музичних навчальних закладів

країни. Деякі з музикантів, повернувшись з-за кордону, започаткували нові музичні навчальні заклади.

Дослідження виконавської діяльності піаністів трьох поколінь довело, що старша генерація (народжені в 1930-х – початку 1940-х років) заклали основи виконавської діяльності, розпочали концертну і конкурсну практику в країні і за кордоном. Практично всі з них зазнали руйнівної сили десятиліття «культурної революції», яка фактично зупинила фортепіанну виконавську діяльність в Китаї.

Середнє покоління (народжені в 1950-х –1960-х роках) увійшли в історію як представники китайського «піаністичного ренесансу», оскільки їм випало відроджувати виконавство, відновлювати викладацьку роботу на всіх рівнях, розпочинати міжнародну конкурсну і фестивальну діяльність.

Молодше покоління (народжені в 1980-х–1990-х роках) демонструють значне кількісне і якісне збільшення піаністичного контингенту. В їх діяльності прослідковується тенденція до «омолодження» віку виконавця і збільшення вимог до складності репертуару. Крім того, в часи, коли у світі зменшується загальна зацікавленість фортепіанним академічним виконавством, китайські піаністи намагаються компенсувати цей «брак» елементами шоу, винаходами нових форм проведення концертів, тощо.

На основі дослідження виконавської діяльності видатних представників китайського фортепіанного виконавства, в роботі запропоновано таку *піаністичну типологію*: класичний тип – Лі Мінцин, Ченін Лі, У Цянь; *лірико-поетичний* тип – Фу Цун, Гу Шеньін, Юнді Лі; *романтико-експресивний* тип – Ін Чензон, Лю Шикунь, Чжоу Нін; *емоціо-інтелектуальний* тип – Чжу Дамін, Ду Нін-У, Вей Данвен, Сюй Чжун, Вей Цзиньцзянь; *віртуозно-екзальтований* тип – Шень Веньюй; *віртуозно-розважальний* тип – Лан Лан.

Своєрідною ланкою, яка поєднує досягнення китайських піаністів із сучасною світовою фортепіанною культурою, стало навчання багатьох китайських піаністів у провідних консерваторіях світу. Чимало піаністів,

залишивши Китай, продовжували свою діяльність на концертних естрадах та у навчальних закладах інших країн – США, Канади, Англії, Франції, Італії. Кожен із них своїми концертно-виконавськими та педагогічними успіхами підтверджував високий професіоналізм та якісний рівень музичної освіти, здобутої у світових навчальних закладах, досвід і педагогічний талант своїх китайських наставників.

Таким чином, ми можемо спостерігати історичну динаміку розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва, яке сформувалося під впливом концертної та педагогічної діяльності піаністів різних країн та континентів. Усе сказане вище дозволяє зробити висновок, що китайська піаністична школа має суттєві досягнення і по праву посідає гідне місце в загальній системі сучасного світового фортепіанного виконавського мистецтва XXI століття.

Ключові слова: фортепіанне виконавське мистецтво, піаніст, виконавець, музична освіта, фортепіанна педагогіка, професіоналізація, історична динаміка розвитку, фортепіанна школа, піаністи-педагоги, консерваторії Китаю, виконавський стиль, мультикультурний досвід, мистецьке середовище.

ABSTRACT

Peng Rui. Piano performance in China: stages of historical development.
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, 2024.

The dissertation is devoted to summarizing the achievements of Chinese piano performance - a phenomenon whose hundred years of existence have demonstrated to the whole world the high level of skill of its representatives. Despite

the fact that piano art in China began its journey several centuries later compared to Europe and the USA, in a relatively short period of time it received world recognition, as evidenced by numerous victories of Chinese pianists at international competitions, sensational discoveries of new names at a very young age, their successful concert activity, high rating due to their amazing virtuoso skill.

However, a selective research interest in this phenomenon can be traced in scientific sources: most authors tried to cover a small segment of the path of piano art in China, to concentrate on a specific personality of a pianist-performer, a separate aspect of piano education in China, some conservatories and the personalities of outstanding teachers. Despite the considerable number of scientific works devoted to the piano art of China, there is still a lack of work in musicology that would justify the evolutionary changes that occurred during the century of existence of piano performance in the country. In this regard, at the latest stage, there is a need to generalize and forecast the further development of piano art and education in the country.

Therefore, *the relevance* of the proposed scientific work is due to:

- the lack of a special study that forms a holistic view of the evolution of Chinese piano performance;
- the need for scientific generalization and identification of the most characteristic trends and prospects for the development of national piano art;
- the urgent need for an objective assessment of these phenomena in the context of modern world piano performance;
- the need to create a pianistic typology of outstanding Chinese pianists - representatives of various historical periods of the development of piano performance art in China.

The purpose of the study is to summarize the historical experience of the development of piano performance in China, which led to its recognition in the world.

Scientific novelty of the obtained results. *For the first time* in musicology:

- the historical experience of the development of piano performing art in China is summarized;
- ways of professionalizing piano performance in China were analyzed;
- an assessment of the development of the system of piano pedagogy based on the example of the activities of the most significant higher educational institutions and the network of music schools in China is given;
- the executive activity of its brightest representatives of different historical periods is considered;
- a pianistic typology is proposed based on the analysis of creativity of various personalities of leading Chinese pianists;
- audiography with recordings of prominent Chinese pianists of different generations was put into scientific circulation (Appendix A);
- the most significant achievements of the Chinese piano school are determined;
- the state of modern piano culture in China is analyzed, its development trends and prospects are characterized.

The structure of the thesis is three-part. In **Chapter 1 “Piano Art of China in Historiographical Discourse”** it is noted that the process of formation of Chinese pianistic professionalism as a subject of scientific knowledge took a secondary place in the research field, yielding to broader, cultural topics related to the general history of the development of musical art and composer creativity in China.

Section 1.1 “Debates on the Periodization of Chinese Piano Art” analyzes the different views of scholars on the evolution of the national piano art, which is mostly interpreted as the process of creating piano music. It is proven that the performing activity of Chinese pianists, although recognized today as an extremely bright phenomenon, is still the least researched among all areas of piano art in the Celestial Empire.

In **subsection 1.2. “Concert activity of Chinese pianists in research and journalism”** is considered. The facts of the establishment of concert practice in China by foreign artists, as well as the formation of national pianistic cadres, which

formed the basis of Chinese pianistic art, are compared. The factors that contributed to or, on the contrary, inhibited this development are determined. The concert performances of M. Pachi, B. Zakharov, O. Cherepnin, who became a "performance model" for Chinese pianists at the beginning of the 20th century, are considered. The first solo concerts of Chinese performers Ding Shande, Li Cuizhen, Zhou Guangren, Gu Shengying, Jing Shi, Liu Shikun, Li Mingqing, etc. are analyzed. Their role in the festival-competition movement is determined, which gave the opportunity to declare to the world the development of Chinese piano art. The historical facts of engaged concert activity and the dramatic fate of many Chinese pianists during the period of the "cultural revolution" are considered. The trends of recovery and further development of Chinese piano performance art (since the late 1970s) and its rapid rise (after the 1980s) are determined. The large-scale touring and international competition activities of modern Chinese pianists Lang Lang, Li Yundi, Du Ning Wu, etc. are analyzed.

Chapter 2 explores **“Pathways to the Professionalization of Piano Performance in China”**. It is noted that the key to the rapid development and flourishing of piano performance in China was the process of its professionalization, which led to very brilliant results.

In **subsection 2.1. “The Chinese concept of pianistic development: the essence and forms of professionalization of national piano performance”** is considered. Strategies for the evolution of piano education in the country, which are combined on state and private initiatives, are studied. It has been proven that the professional growth of pianists in China became a sign of civilization, served as a guarantee of success and a source of their existence and future well-being. All categories of piano education existing in China are analyzed: school, extracurricular, pedagogical, professional, social. Their functions in society and their role in the general musical culture of the country are determined, problems and prospects for their solution are outlined. Factors that, together with education, contribute to the formation of a professional pianist are investigated: a powerful competition and festival movement, the presence in the country of centers of piano culture, concert

halls, specialized music schools, piano museums, and the national production of instruments. Among the components that form the basis of the profession of a piano performer, the determining factor is education, thanks to which a pianist systematically acquires the basic skills of playing the piano and knowledge of music theory, begins to understand the basic principles of interpretation. Over the years of development of piano art in China, the structure of education has "covered" all its levels: elementary (preschool, school), secondary professional (special music school, music school, college), higher (pedagogical institution, conservatory).

Subsection 2.2 “Stages of the formation of primary and secondary special piano education - the foundations of piano performance professionalism” defines the historical transformations of *preschool music and primary school education (paragraph 2.2.1.)*, *the system of secondary professional piano education (paragraph 2.2.2.)* and *the formation of the foundations methods and musical pedagogy (item 2.2.3.)*. The process of formation of Chinese professional piano pedagogy is considered on the example of kindergartens (where it is customary to start learning music from the age of two), music schools of various levels in China, where music has become a compulsory subject. Excessive requirements for musical education of children were subsequently criticized, transforming into more harmonious approaches to education. School education was directly formed on the basis of higher musical education, as professional teachers were trained there, who organized a system of professional piano education - secondary level (music school/college/specialized music school). This is the center where those professional skills were acquired that could introduce a further path of pianistic growth to the highest professional level - a concert pianist who could compete with the best performers in the world. An important role in the system of piano education belongs to private piano centers - extensive networks of schools formed by outstanding Chinese pianists-performers (Liu Shikun, Zhou Guangren).

Subsection 2.3 “Historical experience of the development of conservatories - the highest level of Chinese piano and performance education” summarizes the dynamics of the development of the highest level of the Chinese

piano school, which led to the unprecedented rise of piano art in the country. The process of formation of Chinese professional piano pedagogy can be traced on the example of the activities of the most significant higher educational institutions and the network of music schools in China. Among them are conservatories and schools operating on their basis in Beijing, Shanghai, Shenyang, Chengdu, Tianjin, Xi'an and Guangzhou, which form a single professional system of piano education of a high professional level. The performing, pedagogical, methodical and organizational activities of the representatives of the Chinese piano school were studied. The peculiarities of various piano schools in the personalities of leading Chinese pianists are specified in terms of their education, concert-tour activities and participation in international competitions, performance style and repertoire selection, pedagogical activities, and their contribution to the modern world piano school is determined.

Chapter 3 “Dynamics of the Development of Chinese Piano Performance in Personal Manifestations” examines the performing activities of the most outstanding Chinese pianists - representatives of different generations. The facts of creativity, individual manifestations of performing style, traditions acquired through education, the nature of concert-tour activity and participation in competitions, repertoire preferences, ability to teach, etc. are considered.

Subsection 3.1 “The “Five Saints” of Chinese Piano Art: Fu Cun, Li Mingqing, Gu Shenyang, Liu Shikun, Ying Chenzong” is devoted to the creative activity of the most talented pianists who belong to the 50-something generation.

In **subsection 3.2. “Representatives of the Chinese “pianistic renaissance” of the late 20th century: Zhu Daming, Du Ning-Wu, Wei Danwen, Xu Zhong, Chening Li”** refers to the exit from the crisis caused by the “cultural revolution” and the subsequent “breakthrough” of representatives of the Chinese piano school on the world stage.

Subsection 3.3. “World Achievements of the Younger Generation of Chinese Pianists in the 21st Century: Yundi Li, Lan Lan, Shen Wenyu, Zhou Ning, Wu Qian, Wei Jinjian” examines the current state of piano performance in the country using the example of the activities of the young generation.

The results of the study are presented in **the Conclusions**.

Evolutionary changes in Chinese piano performance in a historical perspective led it to a high professional level and leadership positions in world piano performance in a short time. The spread of piano music in China at the beginning of the 20th century, the formation of the foundations of piano teaching methods, the creative international exchange of experience with representatives of performing schools of different countries - these are the stages at which Chinese pianism was formed.

Based on observations and consideration of many documents and materials, the process of development of Chinese piano performance can be conditionally divided into two major stages, the watershed of which is the ten-year period of the "cultural revolution".

The first stage - the formation of piano performance in China (1904 - 1966 years) becomes the initial period of time for the establishment of performance practice in China. The Chinese piano school was formed under the influence of the concert and teaching activities of European pianists who received their education in higher educational institutions and private studios of prominent European musicians. Through their own activities in China, each of them brought the most valuable knowledge received from European mentors into the performance style and teaching methodology.

The second stage - the Chinese "pianistic renaissance" (from 1977 to the present day) is determined by the tendency of recovery and further development of Chinese piano performance art (since the late 1970s) and its rapid rise (since the 1990s), which was defined as "piano boom". The key to the rapid development and flourishing of piano performance in China was the process of its professionalization, which led to very brilliant results. The cultural meaning of performance professionalism is realized through virtuoso mastery of the instrument and the artistic component of pianism, which is understood as the standard of perfect piano playing.

The development of Chinese piano art, related to the professionalization of performance, is provided by the largest higher musical educational institutions in China - Beijing, Shanghai, Tianjin, Sichuan, Harbin, Shenyang, Xinghai Conservatories. Many Chinese pianists who returned to China after studying abroad and gained performance experience joined the teaching staff of the country's higher music educational institutions. Some of the musicians, returning from abroad, started new musical educational institutions.

The study of the performing activities of pianists of three generations proved that the older generation (born in the 1930s - early 1940s) laid the foundations of performing activities, started concert and competition practice in the country and abroad. Practically all of them were subjected to the destructive force of the decade of the “cultural revolution”, which effectively stopped piano performance in China.

The middle generation (born in the 1950s and 1960s) went down in history as representatives of the Chinese “pianist renaissance”, as they had to revive performance, restore teaching work at all levels, and start international competition and festival activities.

The younger generation (born in the 1980s–1990s) shows a significant quantitative and qualitative increase in the number of pianists. In their activity, the tendency to “rejuvenate” the age of the performer and increase the requirements for the complexity of the repertoire is observed. In addition, at a time when the world's general interest in piano academic performance is decreasing, Chinese pianists are trying to compensate for this “lack” with show elements, inventions of new forms of concerts, etc.

Based on the study of the performing activities of outstanding representatives of Chinese piano performance, the following *pianistic typology* is proposed in the work: *classical type* - Li Mingqing, Chening Li, Wu Qian; *lyrical-poetic type* - Fu Tsung, Gu Shengying, Yundi Li; *romantic-expressive type* - Ying Chengzong, Liu Shikun, Zhou Ning; *emotional-intellectual type* - Zhu Daming, Du Ning-Wu, Wei Danwen, Xu Zhong, Wei Jinjian; *virtuoso-exalted type* – Shen Wenyu; *virtuoso-entertaining type* - Lang Lang.

The training of many Chinese pianists in the world's leading conservatories became a unique link that combines the achievements of Chinese pianists with modern world piano culture. Many pianists, after leaving China, continued their activities on concert stages and in educational institutions of other countries - USA, Canada, England, France, Italy. Each of them, with their concert performance and pedagogical successes, confirmed the high professionalism and high-quality level of musical education obtained in international educational institutions, the experience and pedagogical talent of their Chinese mentors.

Thus, we can observe the historical dynamics of the development of Chinese piano performance art, which was formed under the influence of the concert and teaching activities of pianists from different countries and continents. All of the above allows us to conclude that the Chinese piano school has significant achievements and rightfully occupies a worthy place in the general system of modern world piano performance art of the 21st century.

Keywords: piano performance art, pianist, performer, music education, piano pedagogy, professionalization, historical dynamics of development, piano school, pianist-pedagogues, conservatories of China, performance style, multicultural experience, artistic environment.

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Пен Жуй (2022). Консерваторії Китаю як вищий щабель національної фортепіанної освіти: історіографія питання. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 217-236.

DOI 10.34064/khnum2-2912

https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt_29_12_penzhuyi.pdf

2. Пен Жуй (2024). Концертна діяльність китайських піаністів: історія розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і*

практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 71. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 67-91.

DOI 10.34064/khnum1-71.04

https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problemy_71_4_Rui.pdf

**Стаття у зарубіжному фаховому виданні,
що індексується у міжнародній наукометричній базі**

Web of Science:

3. Marianna Chernyavska, Song Meixuan, Peng Rui (2023). 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

ЗМІСТ

ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ В ІСТОРИОГРАФІЧНОМУ ДИСКУРСІ	30
1.1. Дискусії щодо періодизації китайського фортепіанного мистецтва.....	30
1.2. Концертна діяльність китайських піаністів в дослідженнях та публіцистиці.....	54
Висновки до Розділу 1.....	81
РОЗДІЛ 2. ШЛЯХИ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЇ	83
2.1. Китайська концепція піаністичного розвитку: сутність і форми професіоналізації національного фортепіанного виконавства.....	83
2.2. Етапи формування початкової та середньої спеціальної фортепіанної освіти – основи фортепіанного виконавського професіоналізму.....	97
2.2.1. Дошкільне музичне і початкове шкільне навчання	98
2.2.2. Система середньої фахової фортепіанної освіти	105
2.2.3. Формування основ методики та музичної педагогіки.....	120
2.3. Історичний досвід розвитку консерваторій – вищого ступеня китайської фортепіанно-виконавської освіти	127
Висновки до Розділу 2	152
РОЗДІЛ 3. ДИНАМІКА РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В ПЕРСОНАЛЬНИХ ПРОЯВАХ...	154

3.1. «П'ять святих» китайського піаністичного мистецтва: Фу Цун, Лі Мінцин, Гу Шеньїн, Лю Шикунь, Ін Чензон.....	154
3.2. Представники китайського «піаністичного ренесансу» кінця XX століття: Чжу Дамінг, Ду Нін-У, Вей Данвен, Сюй Чжун, Ченін Лі	180
3.3. Світові досягнення молодшого покоління китайських піаністів: Юнді Лі, Лан Лан, Шень Веньюй, Чжоу Нін, У Цянь, Вей Цзиньцзянь	200
Висновки до Розділу 3.....	220
ВИСНОВКИ.....	222
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	230
ДОДАТКИ.....	259
Додаток А.....	259
Додаток Б	265

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. На початку ХХІ століття китайське фортепіанне виконавство досягло значних успіхів, незважаючи на те, що піаністичне мистецтво Піднебесної почало свій шлях значно пізніше порівняно з Європою та Америкою. Стрімкий злет китайського піанізму призвів на межі століть до «китайського “фортепіанного буму”» (Сюй Бо, 2011: 1). Між тим, розвиток фортепіанного виконавства Китаю не був однорідним, тому багатьох «дивує не тільки несподівано високий рівень піанізму китайської молоді <...>, а й відсутність серйозної фортепіанної історії» (Там само). Незважаючи на визнання значних досягнень в сфері виконавства та фортепіанної освіти в країні, сьогодні з'являються альтернативні думки про нову кризу, яка намічається останнім часом (Ван Хаоцун, 2019). Це може свідчити про те, що «крива» розвитку явища знову «змінює» свій рух, направляючись в інший бік.

За останні декілька десятиліть китайське фортепіанне виконавство як дуже яскравий феномен викликало зацікавлення багатьох дослідників, що є цілком зрозумілим: всьому світові відомі численні перемоги китайських піаністів на міжнародних конкурсах, сенсаційні відкриття нових імен зовсім юного віку, їх успішна концертна діяльність, високий рейтинг та популярність через приголомшливу віртуозну майстерність. Проте більшість науковців намагалися висвітлювати лише невеликий відрізок шляху фортепіанного мистецтва Китаю. Так, Сюй Бо (2011) та Ма Сіньюнь (2019) розглядають досягнення китайських піаністів на межі ХХ-ХХІ століть; Че Чао (2021) присвячує свою дисертацію постаті Лан Лана та його виконавському стилю; Ляо Моя (2022) обирає предметом дослідження фортепіанний конкурс та його значення для розвитку піаністичного виконавства в Китаї; Чжу Іюй (2022) – вивчає репертуарні передумови та конкурсні фактори у творчості китайських виконавців.

Відзначимо вибірковий інтерес дослідників до вивчення системи фортепіанної освіти як частини виконавської культури в Китаї (Дін І, 2021; Хоу Юе, 2009), окремих консерваторій та постатей виконавців, що успішно займаються викладацькою діяльністю (Chi Lin, 2002). Так, серед представників старшого покоління китайських піаністів найбільш затребуваною стала Чжоу Гуанрен, хоча її титанічна універсальна особистість в більшому ступені оцінюється з позиції її педагогічних принципів (Zhao Shimin, 1997; Chi Lin, 2002; Цинь Цинь, 2013). Осмисленню піаністичних підходів видатної піаністки до виховання молодих китайських музикантів, безперечно сприяла публікація її книги «Основи навчання фортепіанному виконавству» (Чжоу Гуанрен, 1990) та численні відео майстер-класів.

Серед китайських піаністів більш молодого покоління, безперечно, найяскравішого наукового висвітлення отримала постать Ланг Ланга. Його виконавська діяльність на сьогодні є майже не єдиним прикладом досягнення творчості китайського піаніста саме як *концертуючого виконавця*. Особистість музиканта подається як у роботі монографічного плану (Че Чао, 2021), так і в дослідженні, побудованому на порівнянні інтерпретацій Ланг Ланга з піаністами інших країн: Є.Кісіним (Сюй Бо, 2011) та В.Лисицею (Hengyu Lu, 2023).

В минулому році у науковому збірнику Намібії вийшла друком стаття Цзян Нана у співавторстві з Палхом Родлойтуком (Jiang Nan & Palphol Rodloytuk, 2023), присвячена розвитку фортепіанного виконавського мистецтва Китаю у ХХ столітті. Автори зазначають, що переважна кількість наукову працю присвячена аналізу фортепіанних творів китайських композиторів, і значно менша – власне виконавству (Jiang Nan & Palphol Rodloytuk, 2023 : 1591). Грунтуючи своє невелике дослідження на огляді літератури, науковці констатують, що фортепіанне виконавське мистецтво в Китаї в першу чергу розглядалося в аспекті формування піаністичної освіти та різних впливів з боку фортепіанних шкіл інших країн.

Подібний факт підтверджують і деякі інші дослідники, оскільки питання фортепіанної освіти висвітлені значно більш детально. Так, маємо доволі значну кількість статей (Сяньюй Хуан, 2012; Huizi Li, 2022) та дисертацій (Ху Келі, 2001; Chi Lin, 2002; Хуан Пін, 2009; Хоу Юе, 2009; Дін І, 2021; Фен Їжань, 2022; Чу Їн, 2023), присвячених даній темі. Всі автори підтверджують, що фортепіанна освіта досягла вельми високого професійного рівня за ще більш короткий, порівняно з виконавством, час. «Освітній бум» розпочався тільки після подолання наслідків «культурної революції», коли в країні було відкрито велику кількість музичних закладів – консерваторій, факультетів в університетах та педагогічних інститутах, безліч шкіл, у тому числі, приватних. З цього часу в країні зростає «сучасний музично-конкурсний феномен» (Ляо Моя, 2022, с. 2), який надає молодим виконавцям заявити про свій талант і майстерність, вдало розпочати свою кар'єру.

Таким чином, можемо констатувати, що, незважаючи на значну кількість музикознавчих досліджень, присвячених фортепіанному мистецтву Китаю, досі немає роботи, яка би обґрунтувала і дослідила тенденції розвитку більш ніж столітнього терміну існування фортепіанного виконавства в країні, оцінила би його історичний досвід і сучасний стан. В зв'язку з цим на нинішньому історичному етапі назріла потреба узагальнення досвіду та прогнозування подальшого розвитку фортепіанного мистецтва та освіти в країні.

Отже, **актуальність** запропонованої наукової праці обумовлена:

- відсутністю спеціального дослідження, що формує цілісне уявлення про еволюцію китайського фортепіанного виконавства;
- необхідністю наукового узагальнення та виявлення найбільш характерних тенденцій й перспектив розвитку національного піаністичного мистецтва;
- нагальною потребою об'єктивної оцінки даних явищ в контексті сучасного світового фортепіанного виконавства;

- необхідністю створення піаністичної типології видатних китайських піаністів – представників різних історичних періодів розвитку фортепіанного виконавського мистецтва Китаю.

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 № 4 від 28 листопада 2019 року).

Мета дослідження – узагальнити історичний досвід розвитку фортепіанного виконавства Китаю, що призвело до його визнання у світі.

Відповідно до поставленої мети у роботі вирішуються такі **завдання**:

- розглянути наукові джерела, в який міститься інформація щодо розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї у ХХ столітті;
- визначити основні етапи формування фортепіанного виконавства в країні, схарактеризувати тенденції їх розвитку;
- проаналізувати шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства в Китаї ;
- дати оцінку розвитку системи фортепіанної педагогіки на прикладі діяльності найбільш значних вищих навчальних закладів та мережі музичних шкіл Китаю;
- дослідити виконавську діяльність найяскравіших її представників різних історичних періодів;
- створити піаністичну типологію на основі аналізу творчості різних персоналій провідних китайських піаністів (виконавський стиль, традиції,

отримані через освіту, характер концертно-гастрольної діяльності та участі у конкурсах, вибору репертуару, здібність до педагогічної діяльності);

- визначити найбільш суттєві досягнення китайської піаністичної школи;

- проаналізувати стан сучасної фортепіанної культури в Китаї, охарактеризувати її тенденції розвитку і перспективи.

Об'єктом дослідження є світове фортепіанне мистецтво.

Предмет дослідження – китайське фортепіанне виконавське мистецтво в його історичному розвитку.

Матеріалом дослідження є наукові джерела, в яких зафіксовані факти існування та розвитку китайського фортепіанного виконавства, наукові праці історичного та методико-педагогічного спрямування, афіші концертів, рецензії, інтерв'ю з видатними представниками піаністичного мистецтва Китаю, спогади їх учнів, колег, рідних. Цінним джерелом інформації також є періодика засобів масової інформації різних країн, що висвітлює світові досягнення китайських піаністів, записи виконання різних програм, тощо.

Основними **методами**, задіяними у роботі, стали:

- *аналітичний* – щодо наукової літератури за темою дослідження;

- *історико-типологічний* – для встановлення історичних зв'язків в процесі аналізу музично-культурного життя Китаю та виявлення змін, що визначають еволюцію китайського фортепіанного мистецтва;

- *теоретичний* – для виявлення принципів творчої діяльності китайських піаністів через взаємозв'язок їх виконавської майстерності, педагогічної та організаційної діяльності;

- *інтерпретаційний* – для встановлення типологічних принципів у виконанні фортепіанних творів китайськими піаністами, оцінки художнього рівня їх піаністичної майстерності;

- *компаративний* – для порівняння виконавського стилю китайських піаністів та педагогічних принципів різних представників китайської піаністичної школи у музичних закладах країни.

Теоретичною базою дослідження стали наукові праці, присвячені:

- становленню та розвитку національного фортепіанного мистецтва (Бянь Мен, 1996; *Kraus C.*, 1989; Ліан Маочунь, 2001; Тун Даоцзинь, 2001; Хень Пейчунь, 2004; Сюй Бо, 2011; Нанді Юн, 2023);
- фортепіанній творчості китайських композиторів (Ван Юйхе, 1992; Сунь Тянь, 2019; У На, 2009; Бай Є, 2018);
- окремим аспектам фортепіанного виконавства Китаю (Ван Бінчао, 1994; Сюй Бо, 2011; Цинь Сюе, 2020; Фен Їжань, 2022, Чжу Іюй, 2022, Ляо Моя, 2022);
- діяльності видатних піаністів-педагогів у різних навчальних закладах Китаю (Тан Ке, 2007; Цінь Цінь, 2012; Чі Лін, 2002; *Xu Keli*, 2001; Ян Янь, 2009; Лю Мейхуань, 2021);
- методичній праці піаністів та інтерв'ю з ними (Жао Шимін, 1994, 1997; Лі Хуанг, 2001; Лі Цифан, 1991; Су Лан Шень, 1999; Чжоу Гуанрен, 1990; Чі Лін, 2001; Янг Юнь, 1998);
- європейському фортепіанному виконавському мистецтву (*Palmer S.*, 1997; Рябуха Н., 2014; Ніколаєвська Ю., Безбородько О., Дедусенко, 2002; Чернявська М., 2018; Веркіна Т., 2008; Москаленко В., 2013);
- дослідженню індивідуального виконавського стилю (*Martinsen K.*, 1930; *Copland A.*, 1980; *Chernyavska, M.*, 2023; Сухленко І., 2011; Катрич О., 2001);
- психології творчості, процесу професіоналізації фортепіанного виконавського мистецтва (Білоус В., 2005; Зінська Т., 2011; Портний Ю., 2021).

Наукова новизна одержаних результатів. У музикознавстві *вперше*:

- узагальнено історичний досвід розвитку фортепіанного виконавського мистецтва Китаю ;
- проаналізовано шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства в Китаї;

- дана оцінка розвитку системи фортепіанної педагогіки на прикладі діяльності найбільш значних вищих навчальних закладів та мережі музичних шкіл Китаю;
- розглянуто виконавську діяльність найяскравіших її представників різних історичних періодів;
- запропоновано піаністичну типологію на основі аналізу творчості різних персоналій провідних китайських піаністів;
- уведено в науковий обіг аудіографію із записами видатних китайських піаністів різних поколінь (Додаток А);
- визначено найбільш суттєві досягнення китайської піаністичної школи;
- проаналізовано стан сучасної фортепіанної культури в Китаї, охарактеризовано її тенденції розвитку і перспективи.

Практична значущість дослідження полягає у його використанні в лекційних курсах «Світова історія музики», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва», «Фортепіанна методика та педагогіка». Інформаційна цінність аналітичних засад, що містяться в оцінках виконавської інтерпретації сучасних музикантів полягає у можливості усвідомити принципи виконавської стилістики фортепіанних творів різного напрямку, а також узагальнення та вдосконалення методичних підходів до навчання піаністів у практичній педагогічній роботі в Китаї та інших країнах.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «*Homo interpretatus* в творчій практиці сьогодення» (Харків, 2019); Семінар музичного мистецтва «Охорона і спадкоємність нематеріальної культурної спадщини провінції Ганьсу» (Ганьсу, Китай, 2019), «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, 2021), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2021),

«Поетика музичної творчості» (Харків, 2022), «Сучасне слово про мистецтво: Наука і критика» (Харків, 2022, 2023, 2024), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2023, 2024).

Публікації. Основні положення роботи відображені в 3 публікаціях, з яких: 2 статті – в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України, 1 стаття – в періодичному науковому виданні «AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research» (Чехія), що індексується у міжнародній наукометричній базі Web of Science.

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел і двох Додатків. Додаток А містить аудіографію із записами видатних китайських піаністів різних поколінь, Додаток Б – дані про публікації та апробації даної наукової праці автором дисертації. Загальний обсяг наукової праці становить 267 сторінок, з них основного тексту – 208 сторінок. Список використаних джерел – 262 найменування.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ В ІСТОРІОГРАФІЧНОМУ ДИСКУРСІ

1.1. Дискусії щодо періодизації китайського фортепіанного мистецтва

Сьогодні всьому світу відомі творчість композиторів Дін Шаньде, Ван Лісаня, Лі Інхайя, Цзян Веньє, Хе Лутіна та ін., сенсаційні перемоги китайських піаністів на багатьох міжнародних конкурсах, високий професійний рівень вищих музичних закладів Китаю, діяльність концертних організацій. Тому не дивно, що стрімкий злет китайського фортепіанного мистецтва викликає зацікавленість як китайських, так і зарубіжних дослідників. Але більша частина праць науковців демонструє композитороцентристський підхід – автори віддають пріоритет аналізу продукту композиторської творчості.

Такий вибір обґрунтовується наявністю конкретного матеріалу – нотного тексту твору. Як правило, у цих працях як матеріал дослідження автори використовують твори найбільш талановитих композиторів, зосереджуючись на їх аналізі. У більшості робіт центральною проблемою, що привертає увагу дослідників, є збереження та розвиток китайських музичних традицій під впливом західних композиційних методів.

Вивчати виконавський процес виявилось значно більш складним завданням, оскільки гра на інструменті – швидкоплинний «нематеріальний» процес, а оцінка рівня піаністичного професіоналізму формується на основі наявності традиції, яка вимагає тривалого проміжку часу. Піаністична традиція ґрунтується на досягненнях методики та педагогіки, що організують системний освітній процес, пов'язаний із фаховою теоретичною і практичною підготовкою. В зв'язку з цим процес формування китайського фортепіанного виконавського професіоналізму як предмет наукового пізнання посів

другорядне місце в дослідницькому процесі, поступаючись більш «благодатним» темам, пов'язаним із загальною історією розвитку музичного мистецтва Китаю та феномену композиторської творчості.

Як виявилось, одним з найбільш дискусійних питань, пов'язаних із фортепіанним мистецтвом Китаю, стало тлумачення його еволюції в контексті загального розвитку національної музичної культури країни у ХХ столітті. Як відомо, історія складає невід'ємну частину базового комплексу творчої діяльності будь-якої професії, в тому числі, й музичної, оскільки дозволяє проаналізувати вже пройдений шлях та впливати на її подальший розвиток.

Сучасний піаніст-виконавець повинен мати не тільки високо професійні фортепіанні навички гри, а ще й бути інтелектуально розвиненою особистістю, багато знати та орієнтуватися у історії та сучасних тенденціях розвитку світового та вітчизняного мистецтва. Одним з таких завдань є формування знань про періоди його розвитку, що ґрунтується на системних принципах культурно-історичного розвитку світового фортепіанного виконавства.

Згідно з енциклопедичним визначенням, *періодизація* (від грецького *periodos*) тлумачиться як «кругообіг, певний проміжок часу, що охоплює будь-який закінчений процес; етап у суспільному розвитку, суспільного руху, тощо» (Зашкільняк Л.О., 2024). Періодизація є раціональним способом «впорядкування масиву емпіричної та теоретичної інформації за часовою протяжністю з метою поглиблення пізнання й розуміння змінних станів об'єктів навколишнього світу. Заснована на властивостях людського інтелекту виокремлювати і поділяти інформацію на кількісно та якісно однорідні групи й систематизувати її за часовими та просторовими критеріями для отримання теоретичних знань» (Там само).

Як правило, для світового мистецтва великого значення набували персоналії геніально обдарованих особистостей, які змінювали хід історичного перебігу. Але в усякому разі, який би підхід не було обрано до створення періодизації, її основним показником є еволюційні зміни в тому явищі, що розглядається. Щодо світового фортепіанного мистецтва, в цілому,

можна констатувати, що його періодизація складалася на основі безпосередніх художніх вражень від його різних явищ. Так, «професія фортепіанного виконавця в європейській культурі пройшла низку етапів і перебуває в постійному розвитку» (Портний Ю., 2021 : 52). Якщо стисло згадати її основні періоди, то можна помітити рух «по спіралі»: від *універсального музиканта* (в епоху Середньовіччя) – через *композитора, що виконує музику* (в епоху класицизму) та *віртуоза, що створює музику* (у першій половині ХІХ століття) – до *концертуючого артиста* (у другій половині ХІХ століття) – *інтерпретатора чужих творів* (на початку ХХ століття) та *співтворця звукового образу світу, виконавця-співавтора* (з кінця ХХ століття) (Рябуха Н., 2004; 2014).

Таким чином, загальні закономірності розвитку фортепіанного мистецтва, яке налічує більш ніж сім століть, є інваріантом, який в кожній національній культурі розвивається відповідно до власного історичного контексту, специфіки своєї рідної культури, загальних процесів, що відбуваються в суспільстві і можуть мати безпосередній вплив на затребуваність даного інструменту в країні (або навпаки), ступеня інтеграційних процесів із західним мистецтвом, характеру розвитку концертного життя та музичної освіти, тощо.

В зв'язку з цим саме проблема періодизації вбачається однією з провідних для об'єктивного наукового узагальнення, оскільки вона заснована на спостереженні історичного процесу різними дослідниками, їх власне трактування специфіки художнього часу та його розвитку, встановлення зв'язків між періодами, змін у сприйнятті фортепіанного виконавського мистецтва і педагогіки в країні, тощо. В цьому сенсі стислий аналіз різних концепцій китайських дослідників періодизації національного фортепіанного мистецтва є важливим, оскільки їх співставлення дозволить встановити реальні закономірності, за якими відбувалася «крива» розвитку цього явища як загального простору, в якому «вирощувалося» власне і національне фортепіанне виконавство як окрема сфера піаністичного професіоналізму.

Як стверджує професорка Центральної консерваторії Пекіну, Бянь Мен, до 1950-х років «наукових праць з питань фортепіанного мистецтва Китаї не було» (Бянь Мен, 1994 : 3). На її переконання, після появи перших професійних музичних журналів, в них з 1956 по 1966 року було опубліковано лише декілька статей китайських піаністів-педагогів, серед них: «Питання самостійного навчання гри на фортепіано» Хун Шикуй, «Мій погляд на розвиток фортепіанного виконавства» І Кай-цзи та ін. (там само).

Наступний етап науково-дослідної роботи продовжився після 1979 року. За даними Бянь Мен, за дванадцять років – з 1979 до 1990 року в Китаї вже було опубліковано більш ніж сто десять наукових статей за напрямками фортепіанної методики, виконавства, творчості. З середини 1980-х і до початку 1990-х років вийшли друком шість книг. Однак, як зазначає дослідниця, робіт узагальнюючого плану серед них не було (Бянь Мен, 1994 : 4). Тому головним завданням своєї роботи Бянь Мен визначає вивчення етапів формування фортепіанної культури в Китаї від зародження до середини 1990-х років (Бянь Мен, 1994: 5), намагаючись проаналізувати це явище комплексно, включаючи досягнення виконавства і педагогіки, а також композиторської творчості, спираючись на свій власний досвід.

В роботі пропонується одна з перших авторських періодизацій фортепіанного виконавського мистецтва Китаю: «1. Витоки і зародження; 2. Створення перших державних музичних закладів за європейською системою; 3. Воєнні роки; 4. В Китайській народній республіці; 5. Період «культурної революції»; 6. Нові шляхи» (Бянь Мен, 1994: 6). Однак, формуючи перше уявлення про національне фортепіанне мистецтво, дослідниця справедливо називає його «Нариси становлення і розвитку китайської фортепіанної культури» (1994), підкреслюючи цим деяку фрагментарність і не системність своєї роботи.

Між тим, значення цього дослідження, створеного в останнє десятиріччя ХХ століття, залишається цінним й до сьогодні, оскільки в ньому накреслена проблематика розвитку фортепіанного виконавства. Однак,

намагання дослідити всі ланки фортепіанної культури країни від її зародження до 1990-х років призвели до дуже «стислої» картини розвитку фортепіанного виконавства через недостатню увагу до діяльності багатьох китайських піаністів у навчальних та концертних закладах Китаю, а також їх виконавській практиці.

Початок ХХІ століття став часом, коли китайські дослідники нарешті виявили необхідність проаналізувати і дати оцінку тим бурхливим подіям у музичному мистецтві Піднебесної, що відбулися протягом попереднього ХХ століття. Співставлення декількох праць, написаних майже в один час, виявило різні підходи до періодизації загальної картини китайського музичного мистецтва ХХ століття.

В ґрунтовному дослідженні Ся Яньчжоу «Історія китайської сучасної музики» (2004) так характеризує шлях розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї: 1. період 1919-1949 років – від студентського руху «4 Травня» до проголошення КНР ; 2. період 1949-1966 років – від заснування КНР до початку «культурної революції» ; 3. період 1966-1976 роки – «культурна революція»; 4. період 1976-1990 – воскресіння та розквіт фортепіанного мистецтва ; 5. з 1990 року – етап нових творчих пошуків.

Інакше тлумачить періодизацію музикознавець Чжоу Чінь у статті «Розвиток історії китайської фортепіанної музики» (2004), демонструючи композитороцентристський підхід. Дослідник визначає етапи, орієнтуючись на створення фортепіанного репертуару. Він поділяє історію на п'ять періодів: 1. Початковий – з 1915 року, коли був написаний перший фортепіанний твір Жао Юаньженя «Маршу миру» ; 2. Другий етап з 1934 року – коли з'явилася перша група професійних композицій для фортепіано Хе Лутіна, Цзана Веньє. 3. Період розквіту з 1949 року характеризується неймовірним розвитком музичної освіти та композиторської творчості. 4. Період «повороту» (1966-1977), коли писалися виключно твори воєнної тематики і аранжування народної музики; 5. Пошуковий період з 1976 року, який призвів до багатьох творчих відкриттів у сфері фортепіанної музики.

Періодизацію Чжоу Чіня розділяє і музикознавець Чжоу Веймін. У статті «Про розвиток фортепіанної музики в Китаї» (Чжоу Веймін, 2007) він приділяє більшу увагу етапу становлення фортепіанного мистецтва в Китаї, наголошуючи на тому, що у ХХ столітті західне мистецтво суттєво вплинуло на китайську творчість суттєво змінивши його «одноголосну сутність народної музики» (Чжоу Веймін, 2007: 21), особливо через виникнення творів з багат шаровою фортепіанною фактурою.

Відомі також дві різні періодизації фортепіанного мистецтва Китаю, подані двома дослідницями в межах репрезентації дитячої фортепіанної музики. Перша з них належить Сун Джуан (2006) і містить всього три етапи: 1. 1915-1949 роки; 2. 1949-1976 роки; 3. 1976-2000 роки. Друга дослідниця дитячої музики Хуан Чжулін (2009) з нею не погоджується. Авторка пояснює, що взявши за основу періодизацію на основі дослідження Чжоу Чіня (2004), вона не може поєднати в один етап розвитку Період інтенсивного зростання (1949-1966 роки) та Кризу Культурної революції (1966-1976 роки). Останній період, що розпочався в Китаї з 1990-х років, пов'язаний із величезним збільшенням інтересу до фортепіанного навчання, також має бути виділений в окремий етап розвитку (Хуан Чжулін, 2009: 41-42).

Таким чином, Хуан Чжулін подає таку періодизацію дитячої фортепіанної музики: 1. Початковий етап: 1915-1934 роки; 2. Етап становлення: 1934-1949 роки; 3. Період інтенсивного зростання: 1949-1966 роки; 4. Криза «культурної революції»: 1966-1976 роки; 5. Період відродження і розквіту: 1976-1990 роки; 6. Період творчих пошуків: 1990-2008 роки. Дослідниця також зауважує, що всі «найбільш важливі події в суспільному, політичному та культурному житті Китаю, що відбувалися в ХХ-ХХІ століттях, зокрема, японська окупація, завоювання Китаєм незалежності, «культурна революція», опосередковано відбилися на дитячій фортепіанній музиці, в якій відбувалися якісні зміни, що виявились у появі нових музичних форм та засобів виразності, ступеня використання національних та західних композиційних прийомів» (Хуан Чжулін, 2009: 179).

Одна з останніх робіт, що демонструє новий, більш сучасний погляд на періодизацію історії китайського фортепіанного мистецтва, дисертація «Фортепіанний конкурс як феномен музичної культури Китаю» Ляо Моя (2022). Вивчаючи конкурсних рух китайських піаністів, дослідниця торкається питань історії розвитку фортепіанної культури в контексті передумов її формування. За даними Ляо Моя, початку фортепіанної культури її країни пов'язаний з діяльністю християнських місіонерів у Китаї, зокрема, католицьких ченців-ієзуїтів, які стали «першопроходьцями і відкривачами для місцевого населення скарбів європейської цивілізації, серед котрих музичне мистецтво було одним з найефективніших і впливовіших засобів навернення до християнства» (Ляо Моя, 2022: 102).

Дослідниця співставляє різні факти історії, акцентуючи увагу на певних розбіжностях в датах і подіях у різних історичних джерелах. Авторка фактично наближається до постановки проблеми, пов'язаною з недосконалістю і практично відсутністю узагальненої періодизації китайського фортепіанного мистецтва. Вона стверджує, що «погляди на головні етапи її становлення, зокрема у дослідженнях китайських і зарубіжних вчених, відрізняються широким розбігом як у хронологічних рамках, так і в критеріях розподілу» (Ляо Моя, 2022: 104). Аналізуючи деякі підходи інших дослідників до історичного процесу розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї, дослідниця зупиняється на періодизації вищої музично-педагогічної освіти у Китаї, розробленої Лю Цин (2008) та історичних періодах дослідженні Чень Шуюнь (2020).

Перша з них представляє загальну картину історії розвитку вищої фортепіанної освіти в Китаї: 1. Перший період: 1912-1949 роки, коли уроки музики в школі стають обов'язковими, а у вишах з'являється новий напрям підготовки – музикант-педагог загальноосвітньої школи; 2. Другий період: 1949-1966 роки, пов'язаний з реформою освіти у КНР та загальнодоступністю спеціальної освіти в країні; 3. Третій період: 1977-1990 роки – активізація вищої фахової освіти; 4. Четвертий період: від кінця 1990-х років і до

теперішнього часу, пов'язана з модернізацією освіти та розвитком інтелектуального потенціалу викладачів (Лю Цин, 2008). На жаль, дана періодизація характеризує тільки один напрямок фортепіанного мистецтва Китаю, а саме, – систему вищої освіти.

Більш узагальненою видається періодизація Чень Шуюнь (2020), яка зорієнтована на осмислення співвідношення періодизації фортепіанного мистецтва Китаю зі стильовими тенденціями у творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть, виявлення стильових напрямків на різних етапах його розвитку: 1. з 1915 до 1950-х – етап запозичення досвіду інших культур, пов'язаний із створенням першого національного твору для фортепіано; 2. 1950-і-1970-і – час прихованого впливу колишньої культури на подальшу, що дістало апогея в «культурну революцію»; 3. 1980-і – 2020-і – «поглинання» часом змісту і стилю минулої культурної епохи та його переробки (Чень Шуюнь, 2020: 15).

Повертаючись до дослідження Ляо Моя, підкреслимо, що дослідниця розглядає передумови виникнення і розвитку піаністичного мистецтва Китаю, в межах якого сформувався феномен конкурсного руху, на основі попередніх моделей періодизації, залучаючи «у науковий обіг нові факти історії культури і фортепіанного мистецтва Китаю, що вимагають окремих доповнень, а також уточнень питання періодизації» (Ляо Мoya, 2022: 107). Разом з тим, Ляо Мoya критикує дослідників, що «визначають початок становлення китайського фортепіанного виконавства 1949 роком <...> , при цьому не враховується тривалий ознайомчо-підготовчий період, котрий охопив не тільки першу половину ХХ ст., але й попередні три століття» (Ляо Мoya, 2022: 115).

В межах дослідження феномену конкурсного руху Ляо Мoya створює власну періодизацію на основі проведеного історичного аналізу і визначає важливі етапи, пов'язані «з напрямками і масштабами музично-популяризаторської діяльності європейців у певний історичний період, формуванням профільної освіти в галузі музичного мистецтва та залученням представників національного фортепіанного виконавства до світового

музично-конкурсного руху» (Ляо Моя, 2022: 141-142). Згідно її концепції : 1. Перший етап (XVI-XIX ст.) пов'язаний із ознайомленням китайського суспільства з європейським клавішним інструментарієм. 2. Другий етап (кінець XIX - перша половина XX ст.) – зародження професійної фортепіанної освіти і виконавства академічної традиції. 3. Третій етап (друга половина XX ст.) визначає формування і розквіт китайського фортепіанного мистецтва (Ляо Моя, 2022: 142-143).

Нарешті, створена 2024 року періодизація китайського фортепіанного мистецтва була запропонована в статті Li Jia & Yeh Ho-Chung (2024). Основним аспектом даного історичного розподілу дослідники обрали «китайськість» стилю національної музики та його основні характеристики. Автори зауважують, що з початку XX століття до сьогодні китайська композиторська творчість у галузі фортепіанної музики відображає спільність та спадкоємність. В різні історичні періоди композитори поєднували західні техніки та китайську музичну традицію, звертали увагу на художню концепцію та сенс китайської культури у своїх фортепіанних творах.

В роботі пропонується наступна періодизація: 1. Початковий період: 1915-1949 роки; 2. Новий період розвитку: 1949-1966 роки; 3. Звивистий період розвитку: 1966-1976 роки; 4. Загальний період розвитку: від 1976 року (Li Jia & Yeh Ho-Chung, 2024). Як бачимо, періодизація, складена 2024 року також базується на основі композиторської творчості, не розглядаючи питань виконавського мистецтва. Характеризуючи весь розвиток національної фортепіанної культури автори вважають прийняття «китайськості» як основної лінії і постійне дотримання «китайського стилю фортепіанної музики» (Li Jia & Yeh Ho-Chung, 2024:1410) основою еволюції китайської фортепіанної музики, а також фундаментальним формуванням художнього стилю китайської фортепіанної музики, який відображає свідомість культурної самобутності китайських композитів.

Пояснюючи точне визначення поняття «китайськість», дослідники вважають його національною культурною ідентичністю китайської

фортепіанної музики у світовому музичному мистецтві, яке поступово перетворилося з формального вираження на культурне визначення. Автори переконані, що тільки «вихід у світ» китайської фортепіанної музики зможе показати її цінність для всього культурного загалу. Перспективою розвитку національного фортепіанного мистецтва Li Jia & Yeh Ho-Chung вбачають у подальшому прояві «китайськості» у багатьох аспектах, від створення, публікації, до виконання, викладання та наукового обґрунтування (Там само).

Таким чином, оглядаючи всі запропоновані розподіли історії фортепіанного виконавського мистецтва, зауважимо, що періодизація дитячої музики, розроблена Хуан Чжулін (2009), видається найбільш досконалою не тільки відносно того фортепіанного доробку, який досліджує авторка, а й всієї фортепіанної творчості китайських композиторів. Однак, підкреслимо, що у жодній з періодизацій, окрім запропонованої Бянь Мен (1994), взагалі не йдеться про китайське фортепіанне виконавське мистецтво.

Відзначимо, що до сьогодні дисертація Бянь Мен (1994) є найбільш масштабним дослідженням загального розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, оскільки в ньому вперше робиться спроба системно розглянути питання генезису та розвитку фортепіанної музики Китаю, стисло простежити історію формування національної фортепіанної освіти, оцінити рівень іноземного впливу на його розвиток, проаналізувати найбільш яскраві фортепіанні твори китайських композиторів та згадати деякі постаті іноземних та китайських піаністів-виконавців.

Значна частина огляду «передисторії» фортепіанного мистецтва в роботі Бянь Мен побудована на матеріалі досліджень з історії музичної культури Китаю мають інформацію про далекі історичні події початку використання західних клавішних інструментів в країні, що веде відлік від кінця XVI століття, та характеризують шляхи їх подальшого поширення (Бо Хе, 1922; Ван Гуанзін, 1935; Тянь Бянь, 1937). Достатньо довгий час поява фортепіано у Китаї як «посланця» західної музичної культури сприймалося невеликою кількістю людей.

Згодом виникла необхідність створення власного національного репертуару, який став з'являтися у вигляді адаптованих до фортепіано версій народної та традиційної китайської музики. Тобто, факт зародження виконавського мистецтва можливий був у виконавській практиці перших китайських композиторів, які створювали експериментальні зразки фортепіанного репертуару, апробуючи новий для них західний інструмент. Даний етап становлення історично «перегукується» з європейським періодом фортепіанного виконавства, коли головною діючою особою був *композитор, що виконував свою музику*.

Бянь Мен зазначає, що у створенні китайської «школи гри на фортепіано» (Бянь Мен, 1994: 40) приймали участь «всі сторони історико-культурного життя китайського народу» (там само), а саме – як піаністична складова західноєвропейської культури так і багатофакторна структура історико-культурного середовища. Тому молоде фортепіанне мистецтво, що стало одним із основних факторів розвитку нової культури, формувалося під впливом нової ідеології. По всьому Китаю створювалися спеціалізовані музичні навчальні заклади, запрошувалися зарубіжні піаністи, народжувалося перше покоління вітчизняних піаністів.

Важливою особливістю розвитку китайського фортепіанного виконавства стало створення фортепіанних п'єс музикантами, що володіють піаністичними навичками. Перші такі твори з'явилися на початку ХХ століття: «Марш миру» Чжао Юаньженя (1892-1982) (журнал «Наука», 1915, № 1), «Випадковість» Чжао Юаньженя («Музичний журнал», 1921, №1), «Цзюй Даган» Лі Жуншоуя («Музичний журнал», 1921, №4). Так, у п'єсі Цзюй Даган використовується мелодія народної пісні, накладена на традиційну європейську гармонію, а п'єса «Випадковість» Чжао Юаньженя – імпровізованого характеру.

У листопаді 1934 року у музичному житті Китаю сталася важлива подія, яка «вплинула на розвиток китайського піанізму» (Бянь Мен, 1994, с.11) : з ініціативи відомого російського композитора, що емігрував в Китай,

Олександра Черепніна¹ було організовано перший історії китайської музики конкурс «Китайська фортепіанна творчість». Захід був влаштований Черепніним за власні кошти. У складі журі крім самого О.Черепніна були запрошені Сао Юмей, Хуан Цзи, Б. Захаров, С. Аксаков.

Завдяки цій події з'явилися нові фортепіанні твори китайських композиторів, які вони виконували самостійно. Серед представлених на конкурс фортепіанних творів шість було нагороджено преміями: «Флейта пастушка» Хе Лутіна, «Пісня пастушка» Лао Чжичена, «Варіація *h moll*» Юй Бяньміна, «Прелюдія» Чень Тяньхея, «Колискова пісня» Цзан Діншана і «Колискова пісня» Хе Лутіна. Значення цих творів, на думку Бянь Мен (1994) полягало в тому, що в них втілювалися особливості, які стали багато в чому типовими для китайської фортепіанної творчості: тяжіння до ясного мелодійного стилю, акварельна прозорість звучання, не перевантажена, ясна музична тканина (Бянь Мен, 1994: 11).

Таким чином, діяльність китайських композиторів Хе Лутина, Дін Шаньде, Ван Лісаня та інших, що виконували свою музику сприяла не тільки стрімкому кількісному зростанню національного фортепіанного репертуару, а й створенню піаністичних прийомів, характерних саме для китайської піаністичної школи. В цей час формується так званий «китайський стиль», заснований на пентатоніці. Він утворився в наслідок того, що композитори-піаністи «навчилися переймати європейську техніку гри на фортепіано, зламали традиційну китайську лінійну монофонічну систему і стали уділяти увагу гармонії, мелодії, тональному розташуванню та музичній структурі у своїх творах» (Li Jia & Yeh Ho-Chung, 2024: 1410).

¹ Олександр Черепнін (1899-1977) навчався композиції у свого батька – знаменитого Миколи Черепніна (1873-1945), у 1921 році разом зі своєю родиною переїхав до Парижу, 1934-1937 роки жив у Китаї, де займався творчістю та виконавчою діяльністю. У квітні 1934 року на концерті в Шанхайському музичному інституті їм було виконано власні твори. Згодом він почав працювати на запрошення інституту як почесний професор.

На думку Li Jia & Yeh Ho-Chung (2024), культурний сенс китайської фортепіанної музики полягає у її трансформації на основі західної теорії композиції, тому вона має відтінок і значення китайської національної культури. Автори вважають, що «китайськість» фортепіанної музики – це музичний стиль із національними особливостями, накопичений і поступово сформований у багаторічній творчій практиці музикантів.

Цікава також думка дослідників (Li Jia & Yeh Ho-Chung, 2024) щодо вивчення історії розвитку китайського фортепіанного мистецтва, яке повинно вписуватися в загальну картину історії світового фортепіанного мистецтва. У цьому процесі «необхідно прийняти пейзаж гір і річок як джерело творчого натхнення» (Li Jia & Yeh Ho-Chung, 2024: 1412), в той же час розширити відповідний тематичний зміст з китайською специфікою, увібрати творчі елементи китайських пісень і танців і взяти до уваги шлях «китайськості» розвитку фортепіанної музики, що адаптується до світового контексту.

1949 року в китайському фортепіанному мистецтві розпочався період інтенсивного зростання (визначення Хуан Чжулін, 2009). Після проголошення незалежності Китайської Народної Республіки, на третьому пленумі ЦК Всекитайських зборів одинадцятого скликання економіки Китаю відбулися істотні перетворення в країні. Політика відкритості сприяла активній творчій роботі китайців в усіх сферах життя: люди були сповнені високих, шляхетних ідей щодо відновлення народного господарства, національної освіти і культури.

В книзі Цзюй Цихона «Історія китайської музики нового часу» (2002) подається характеристика музичного мистецтва Китаю останніх п'ятдесятьох років. Автор впевнений, що саме з 1949 року починається справжній період історії нової китайської музики, нівелюючи всі попередні досягнення китайських музикантів. Дослідник переконаний, що головна роль розвитку вітчизняної фортепіанної музики належить талановитим композиторам, які сформували основи національного мистецтва. В зв'язку з цим в книзі

наводяться яскраві нариси, що репрезентують творчі портрети Ван Лісаня, Ма Сицуна, Лі Лін, Лі Хуеньчжин та інших.

Основна увага Цзюй Цихона, націлена на вивчення періоду від 1949 року, – стрімке зростання національного піаністичного репертуару. За твердженням автора, за сімнадцять років – до 1966 – було опубліковано не менше 363 фортепіанних твору китайських композиторів (Цзюй Цихон, 2002). Зрозуміло, що загальна картина розвитку фортепіанної творчості композиторів була обумовлена попитом на репертуар. Цьому сприяла активна діяльність китайських консерваторій, які готували музичні таланти, що стрімко зростали в кількісному і якісному відношенні. Перші виконавські перемоги на міжнародних фестивалях за межами Китаю отримали яскраві піаністи, що представляли свою країну за кордоном – Чжоу Гуанрен в Берліні, Фу Цун в Бухаресті і на конкурсі імені Ф.Шопена в Варшаві, Лі Мінцянь на конкурсі в Бухаресті. Однак, інші аспекти, окрім композиторської творчості, Цзюй Цихон не розглядає.

Яскравою тенденцією, що спостерігається в 1950-ті роки на тлі неймовірного зростання композиторської творчості, поява *віртуоза, що створює музику*. Такий статус в європейській культурі першої половини ХІХ століття закріпився за піаністами, які демонстрували на концертах власні транскрипції чужих творів. Згадуючи творчість Ф.Ліста та його неперевершені Угорські рапсодії, підкреслимо, що в якості оригіналу міг бути не тільки композиторський твір, а й широкий матеріал народної пісенно-інструментальної творчості. Варто зазначити, що саме в 1950-ті роки стрімко розвивається і затребуваність навчання фортепіано серед молоді, через що «новостворені китайські консерваторії долучились до справи пошуку яскравих талантів серед наймолодших представників “армії віртуозів”» (Ляо Моя, 2022: 145).

В якості прикладів звернемося до деяких знакових фортепіанних творів цього часу. 1953 року молодий талановитий композитор Ван Лісань виконав в одному з концертів на сцені Шанхайської консерваторії свій перший

фортепіанний твір «Лан Хуахуа», який був транскрипцією китайської народної пісні північної провінції Шеньсі. Ця п'єса та її виконання отримали широкий резонанс, оскільки «драматичні барви західних гармоній та гнучке володіння агогікою дозволили автору створити яскравий емоційний образ» (Цінь Тянь, 2012: 88). Одноголосна народна пісня завдяки композиторській та виконавській інтерпретації автора перетворилася «на справжню міні-драму», в якій Ван Лісань передав «мінливий характер глибоких внутрішніх переживань та сильних почуттів» (Там само).

Інший видатний композитор Дін Шаньде – також відмінно грав на фортепіано. У його манері виконання можна знайти ті оригінальні риси, що стануть основою найхарактерніших особливостей китайського піанізму. Рідкісне поєднання чудового виконавця та композитора сприяло народженню нової якості гри на фортепіано: співучості та образності. Ці риси визначили характер та фактуру його фортепіанних творів. Серед найяскравіших прикладів використання у фортепіанній музиці мелодій китайських народних танців варто назвати «Сінцзянські танці» Дін Шаньде. Це оригінальні твори концертно-віртуозного плану, засновані на інтонаційних, ладових, ритмічних елементах народної музики провінції Синцзян, в яких органічно зливаються і доповнюють один одного жанрові особливості фантазії та народно-інструментальної музики, імпровізаційність висловлювання, вільно ритмічна винахідливість

Перший танець був написаний Дін Шаньде 1950 року. Ще до свого навчання у Франції композитор бачив постановку народного танцю «Пісня візника», створеного на основі синцзянських народних пісень та танців. Музика цієї вистави дуже сподобалася Дін Шаньде, і він написав «Сінцзянський танець № 1», де використовував народні теми північно-західної частини Китаю. Яскравим прикладом твору концертно-віртуозного типу став «Сінцзянський танець №2», створений 1955 року. Він ілюструє «другу фазу розвитку» синцзянського стилю, без цитувань фольклорного матеріалу. У

цьому танці використовується тричастинна побудова, разом з тим, автор привносить певну різноманітність через варіювання мелодії.

У 1955 році Цзян Цзусінь написав фортепіанну сюїту «Храмовий ярмарок», яка стала ще одним типовим прикладом впровадження національного матеріалу в китайську фортепіанну творчість. В 1959 композитор Чень Пейсюнь написав п'єса «Літня гроза», яка стала одним з віддзеркалень в фортепіанній музиці світу народної музики провінції Гуандун. Всі фортепіанні твори кінця 1950-х років мають яскраво виражені китайські національні особливості, які виражають різні настрої людей, картини природи. При достатній різноманітності фортепіанної творчості в цей час можна відчутти такі її спільні риси : «змістовною та тематичною основою є національний фольклор; гармонійна сторона композиції дедалі більше збагачується внаслідок невинних пошуків у цій галузі; твори відрізняються стрункою та компактною формою. Загалом, у 1950-ті роки фортепіанне мистецтво у Китаї досягає справжнього розквіту» (Цінь Тянь, 2012: 90).

Десятиліття (1966-1976) розвитку фортепіанного мистецтва Китаю найменше висвітлений у дослідженнях. В цей час прогрес усього фортепіанного мистецтва Китаю значно загальмувався. Найважчими були 1960-ті роки, коли китайські музиканти були відправлені в сільські райони, а вся фортепіанна музика практично була заборонена. За твердженням Цінь Тяня, фортепіанні твори періоду «культурної революції» умовно поділяються на два етапи: на першому етапі практично всі композитори та піаністи були безапеляційно засуджені та зараховані до ревізіоністів, оскільки фортепіано розглядалося як буржуазний інструмент; на другому етапі на початку 1970-х років музиканти змогли обережно розширювали сферу своїх інтересів, залучаючи до музичного уживання нові шари народної та традиційної музики (Цінь Тянь, 2012: 97).

Фортепіанна музика, яка стала поширюватися в Китаї у першій половині ХХ століття, потрапила під політичні заборони. Але водночас саме вона завдячуючи знаменитому фортепіанному концерту «Хуан Хе» («Жовта ріка»)

– життєрадісному, революційно-оптимістичному твору – стала найулюбленишим жанром китайських слухачів. Музика «Хуан Хе», створена композитором Сі Сінхаєм у 1939 році спочатку у вигляді хорової кантати, була «перетворена» у 1969 році на концерт для фортепіано з оркестром чотирма музикантами Національної філармонії Пекіну – Ін Чензоном, Чу Ванхуа, Чень Ліонгом та Лю Чангом.

Партію фортепіано у Концерті аранжував молодий талановитий піаніст Ін Чензон, лауреат Міжнародного конкурсу імені П.І.Чайковського, який нещодавно повернувся на батьківщину після закінчення консерваторії. Маючи потужний піаністичний апарат та чудову художню майстерність, Ін Чензон створив неймовірно віртуозну і приголомшливо емоційну партію фортепіано, яку сам і виконував. Таким чином, Ін Чензон став справжнім *віртуозом, що створював музику*.

Його не відправляли у трудові табори на відновлювальні роботи. Натомість він виконував у багатьох китайських містах три або чотири «ідеологічно правильні» роботи, відібрані партією та урядом. Це були – концерт «Жовта річка» та деякі транскрипції китайської музики, яку композитор-піаніст сам аранжував. Більше йому нічого не дозволяли грати. Запис концерту у виконанні Ін Чензона отримав платинову нагороду. За твердженням Сюй Бо, ця музика, яку надихнув талановитий піаніст, дуже часто звучала по радіомовленню і її впізнавав буквально кожний китаєць. Завдяки цьому цей фортепіанний твір «став своєрідним культурним символом інтересу та любові всієї нації до фортепіано, фортепіанної музики» (Сюй Бо, 2011: 62). На початку 1970-х роках фортепіано знову було допущено до концертної естради, проте репертуар регламентувався спеціально обумовленою програмою. В цей час намітився політичний рух *доу ну гей*, для якого відкрили музичні школи для робітників, селян та солдатів.

Необхідність створення навчального матеріалу змусила композиторів створювати фортепіанні твори на матеріалі китайської традиційної музики. У цей період, названий багатьма дослідниками «епохю аранжування», було

створено чудові фортепіанні обробки Лі Інхая та Ван Цзянчжуна, які до сьогодні залишаються у фортепіанному репертуарі китайських піаністів. Це стало можливо завдяки високому рівню піаністичної майстерності самих композиторів, які зуміли розкрити звуковий потенціал фортепіано.

У пізній період Культурної революції (початок 1970-х років) були створені чудові фортепіанні аранжування китайського пісенного фольклору, проте «технічні прийоми, що містяться в них, все ж таки не такі захоплюючі, як віртуозні п'єси Ін Чензона» (Цінь Тянь, 2012 : 98). Найвідоміші з творів даного періоду насичені китайським колоритом – «Річка Ліуян» Ван Цзянчжуна, «Місяць, відображена в річці Ерцюань» Чу Ванхуа, цикл «Чотири народні пісні», «Осінній місяць відображається в спокійному озері» Чен Пейксуна, «Сіяняюгу» Лі Інхая та багато інших. В цих творах майстерно зображені звукові образи китайських стародавніх інструментів, чудових музичних пейзажів та народних легенд.

Хуан Чжулін (2009) підкреслювала «дорослість» цих творів через високі вимоги, що висуваються в них до виконавців. Порівнюючи відношення до втілення звукової реальності природи як витоку музичної творчості між китайськими музикантами – транскрипторами Ін Чензоном, Лі Інхаєм, Ван Цзянчжуном, Чу Ванхуа та видатного французьким композитором-імпресіоністом К.Дебюссі, дослідниця зауважила, що вплив творчості останнього, простежується у фортепіанних п'єсах Лі Інхая, Чей Пейксуна, Ван Цзянчжуна та ін. Як і К.Дебюссі, китайські композитори «внесли у музику психологічну новизну, глибоку споглядальність. Повнота цих ідей означала народження нового образу інструменту, що звучить» (Хуан Чжулін, 2009 : 95).

Американський музикознавець Т.Л. Брейс, який вивчав музику «культурної революції» в Китаї, писав, що твори цього періоду «тяжіють до зосередження навколо прямого використання народної мелодії з мінімальним аранжуванням» (цит. за: Ху Келі, 2001:106). Він також помічав, що «особливо це було під час періоду культурної революції, яку прийшла так звана *ксин-чао*

(нова хвиля). Це було музичне тло, в якому композитори нової хвилі провели своє дитинство і юність» (Там само).

Наприкінці 1970-х років, після проведення політики відкритості фортепіанне виконавське мистецтво в Китаї почало стрімко розвиватися. Люди почали розуміти роль і цінність мистецтва, по-новому дивитися на справжній зміст та чарівність музики. Неймовірно активізувалося навчання фортепіано всіх рівнях освіти: в країні стали виникати школи фортепіанного навчання, середні і вищі музичні навчальні заклади.

Останні десятиліття ХХ століття у процесі подолання наслідків «культурної революції» цей символ нової музичної освіченості знову став актуальним і навіть ще важливішим знаком європеїзації та культурної глобалізації. На тлі освоєння технологій та культур розвинених країн світу саме фортепіано з його невичерпним арсеналом технічних та виразних можливостей стало для мешканців Китаю одним із шляхів досягнення високого цивілізаційного рівня. Розпочинається інтенсивна гастрольна діяльність китайських піаністів – на захід, європейських і американських – в Китай.

Ляо Моя вважає, що «вагомі досягнення китайських піаністів на міжнародній арені у 1980-2020 рр. <...> стали результатом системних дій» (Ляо Моя, 2022 : 139), що були вжиті після наслідків «культурної революції». Видатні успіхи талановитих китайських піаністів – *концертуючих артистів, інтерпретаторів чужих творів* – стали відомі всьому світові. Блискучі виконавці Юнді Лі, Шень Веньюй, Лан Лан «здобули вагомі перемоги на найпрестижніших світових виконавських конкурсах, активно пропагуючи академічне виконавство сучасного Китаю на світових сценах» (там само).

Починаючи з 1980-х років, китайська фортепіанна музика швидко розвивалася – не лише в сфері композиції та освіти, а й у дослідницькій та іншій пов'язаній з нею діяльності. Важливого значення в Китаї набувають системні праці в області фортепіанної методики і педагогіки. З'являються нові теоретичні дослідження у сфері фортепіанного викладання, серед яких значне

місце посідає стаття Ляо Нансюна «Деякі ланки системного викладання фортепіано» та книга видатного педагога Пекінської консерваторії Ін Шичжена «Фортепіанна педагогіка», в якій послідовно та професійно аналізуються принципи навчання з включенням психологічних та естетичних аспектів (Бянь Мен, 1994 : 18).

В цій безперечно талановитій роботі узагальнюється національний досвід китайського піанізму, що дозволяє констатувати наявність в Китаї на початку 1980-х року національної фортепіанної школи. Беззаперечним досягненням китайської піаністичної традиції стало те, що Ін Шичжен застосував до загальноєвропейської піаністичної бази такі китайські загальноестетичні принципи, як «високий ступінь концентрації погляду на світ», «рівновага почуття і умови», «принцип золоті середини» (Там само).

Багато китайських музикантів і вчених докладали зусиль для систематичного проведення поглиблених досліджень китайської фортепіанної літератури. Вони збирають й аналізували репертуар і видавали. Велика кількість книг, журналів, записів і партитур зафіксувала еволюцію китайської фортепіанної музики, серед них – науковий журнал «The Piano Arts», що виходить з 1996 року, серія нотних видань «Золоте століття фортепіанних сольних творів китайських композиторів», опублікованих Шанхайським музичним видавництвом, починаючи з 2015 року.

Бянь Мен зазначає, що останні двадцять років ХХ століття стали новим етапом розвитку китайського фортепіанного виконавства, творчості, педагогіки, і увійшли в історію як «фортепіанний бум» 1980-х років (Бянь мен, 1994 : 19). Серед 285 творів для фортепіано, написаних за цей час, можна виокремити певні групи: «до першої відносяться транскрипції на основі традиційної інструментальної та вокальної музики; до другої – авторські твори в національному стилі; до третьої – атональні опуси; до четвертої – твори оригінального плану, що не вкладаються у які-небудь однозначно зумовлені стильові рамки» (Там само).

Однією з провідних персоналій цього часу Центральної консерваторії Пекіну є професорка Чжоу Гуанрен. Яскравим представником Шанхайської консерваторії можна назвати професора Чжао Сяошена. Його композиторський та виконавський досвід втілюється в багатьох наукових і методичних працях, присвячених розвитку піаніста-виконавця. В його дослідженні «Шлях гри на фортепіано» (Чжао Сяошен, 1991), де видатний музикант сформував шість основних принципів для піаніста: *цїнь-дао*, *цїнь-фа*, *цїнь-ї*, *цїнь-юн*, *цїнь-чань*, *цїнь-цзюе*. У них перше слово «цїнь» означає «фортепіано», друге – позначення китайськими ієрогліфами важливих понять: *дао* (шлях), *фа* (закон), *чань* (споглядання, філософія), які відповідають головним принципам китайської філософії (Бакуто С., Хуан Сяоюй, 2023 : 93).

Важливим принципом, що розглядає Чжао Сяошен, є дихання піаніста і його внутрішня енергія *гуань-цї*. Музикант переконливо доводить, що володіння диханням в процесі виконання неймовірно важливо для піаніста. Він створює комплекс вправ, які можуть допомогти виконавцю досягти рівноваги внутрішньої енергії *цї*. Методика Чжао Сяошена на основі давньої теорії принципів Цигун були впроваджені в систему фортепіанної освіти Китаю, оскільки вважалися цілеспрямованим способом національної оздоровчої системи китайських музикантів.

Значною подією для історії фортепіанного мистецтва Китаю стала Нарада з питань фортепіанної педагогіки та методики в жовтні 1991 року, в якому брало участь понад триста піаністів, яким було представлено понад сорок доповідей, студентами з восьми консерваторій дано сім концертів із творів європейських та китайських композиторів. Одним із центральних питань на нараді була доповідь Чжао Сяошена разом з Фан Юанци, що представляла їх методику дихальних вправ, розроблених на основі теорії *цигун*. Автори доводять, що дана методика надає можливість виконавцеві впливати на власні самопочуття у фізичному, психологічному, естетичному аспектах. На сьогодні методика Чжао Сяошена основі принципів *цигун*

успішно працює в Китаї та поширюється в інших країнах, надаючи піаністам можливості духовного та технічного вдосконалення.

Межа ХХ – ХХІ століть знаменує результати «фортепіанного буму», що розпочався у Китаї з 1980-х років. Фортепіанне виконавство починає відігравати визначну роль у культурному житті країни. Організують і проводять безліч конкурсів, активізуючи суперництво між молодими виконавцями за рахунок того, що «звання лауреата конкурсу дає додаткові бали для вступу до того чи іншого ВНЗ. Професійна орієнтація призводить до добрих результатів, стимулює розвиток виконавської культури» (Ло Чжихуей, 2016 :32).

В результаті стрімкого розвитку вітчизняної музичної освіти і підготовки китайських студентів за кордоном, престижу професії музиканта в Китаї, кількість піаністів в країні неймовірно зростає. В результаті розвитку названих тенденцій на межі ХХ–ХХІ століть у Китаї, за твердженням Ло Чжихуея, налічувалося «понад десяти мільйонів піаністів» (Ло Чжихуей, 2016 : 30). Переважна більшість дітей навчаються «музиці, тому музичні школи країни, як правило, дуже великі (наприклад, приватна Пекінська музична школа навчає 23 тисяч молодих музикантів)» (Там само). Такий значний інтерес до професії піаніста в Китаї пояснюється тим, що «держава бере участь у підтримці престижу даної професії, забезпечує фінансову допомогу, особливо найперспективнішим молодим даруванням» (Там само).

Прагнення узагальнити розвиток фортепіанного мистецтва країни висвітлено в декількох наукових дослідженнях. Історичним напрям праці Ліан Маочуня «Музичні звуки століття» (2001) направлений на усвідомлення та узагальнення здобутків, отриманих в результаті розвитку китайського піанізму у ХХ столітті. Автор намагається характеризувати сучасний стан вітчизняної піаністичної культури у контексті історичного розвитку століття. У семи розділах послідовно аналізується процес впровадження фортепіано в музичне життя Китаю, роль, яку воно відіграло у багатьох подіях, пов'язаних із звичайним життям китайців.

Треба відзначити ґрунтовне видання з методики і педагогіки – монументальний двотомник Тун Даоцзіня та Сунь Мінчжу «Дослідження з питань фортепіанного мистецтва» (2001), яке стало своєрідним довідником та хрестоматією з зарубіжного та національного репертуару. Двотомник містить розділи, присвячені навчанню фортепіанної гри (перший том) та репертуару, що розподіляється на дві частини – китайські та зарубіжні фортепіанні твори (другий том). Перший том заснований на аналізі більш ніж ста шістдесятьох музикознавчих робіт, праць з методики і педагогіки, опублікованих у фахових виданнях країни. Провідну роль в них відіграють методичні розробки, присвячені початковому навчанню дітей фортепіано, естетичному значенню цього процесу. Найціннішими в цьому сенсі видаються дослідження видатних китайських педагогів Чжоу Гуанрен «Розвиток музичних здібностей», Фень Далі «Процес навчання дітей фортепіанної гри», Чжоу Міньсунь «Десять законів навчання дітей фортепіанному виконавству» (Тун Даоцзінь & Сунь Мінчжу, 2001).

Цікаві узагальнення щодо ролі фортепіанного мистецтва в Китаї робить Jingbei Li (2019). Він вважає, що даний феномен об'єднав багатонаціональний Китай (Jingbei Li, 2019 : 30), і в цій ідеї дослідник вбачає головну місію фортепіано у своїй країні. На думку дослідника, концепція пошуку спільних «точок дотику» при збереженні розбіжностей є основною політикою сучасного Китаю. Саме фортепіано надало можливості китайцям стати відкритими для сучасного світу і зберегти при цьому свою національну ідентичність. «Вписання» китайської національної специфіки в світову фортепіанну культуру стало викликом для китайських композиторів. Автор відмічає, що протягом ХХ століття багато китайських музикантів оволоділи навичками володіння інструментом, що дало можливість створювати музику, навчати їй, а також концертувати. Китайські піаністи та композитори присвятили себе створенню «власної музичної мови та культури цьому інструменту, використовуючи традиційні європейські техніки. Дійсно, вони досягли чудово успіху» (Там само).

Найяскравішим дослідженням першого десятиліття XXI століття, що репрезентує здобутки китайських піаністів на межі століть, стала наукова праця Сюй Бо (2011). Автор розглядає витoki та причини виникнення «фортепіанного буму» у Китаї наприкінці XX століття, аналізує європеїзовану модель фортепіанного мистецтва, що дозволило піаністам Піднебесної посісти «лідуюче місце в сучасній світовій фортепіанній культурі» (Сюй Бо, 2011 : 3). Він зазначає, що наукових джерел з історії розвитку феномену фортепіанного виконавства в Китаї майже немає (Сюй Бо, 2011: 4), а серед тої невеликої кількості інформації, де висвітлюється історія розвитку фортепіанної культури Китаю, немає єдиних підходів до періодизації даного явища (Там само). В зв'язку з цим Сюй Бо зазначає, що багато питань залишаються не вирішеними. Серед них – роль китайських піаністів у світовому процесі фортепіанного виконавства, питання оцінки їх професійної оснащеності, особливості виконавської стилістики та інше (Сюй Бо, 2011 : 5).

В дисертації Сюй Бо містяться деякі важливі історичні дані про витoki фортепіанного виконавства в Китаї, концертну діяльність зарубіжних піаністів, які вплинули на формування даного виду діяльності в країні, окреслені «європейські і національні орієнтири фортепіанної освіти і концертного життя» (Сюй Бо, 2011: 9) Піднебесної, конкурсного руху за участю китайських виконавців, тощо. Сюй Бо пояснює зацікавленість китайців західним інструментом і прагнення навчити дітей гри на фортепіано наприкінці XX століття тим, що така модель асоціюється з високим стандартом життя, а «гра на ньому – високим і благородним заняттям» (Там само).

Важливе місце в роботі Сюй Бо посідає розділ «Китайські піаністи в фортепіанній культурі початку XXI століття», в якій автор аналізує гучні перемоги своїх співвітчизників, про яких стало відомо в світі. Одна з проблем, що обговорюється в розділі, – критика загальної виконавської стилістики сучасних китайських зірок піанізму, що полягає в приголомшливій віртуозності та відсутності змістовної глибини виконуваної музики. На

прикладі виконавської діяльності Лан Лана, Чень Са, Юнді Лі, Шень Веньюя, Ван Юйцзя автор обговорює власний шлях китайського піанізму, який рухається вгору в той час, коли в світі «починають говорити про кризу фортепіанного мистецтва, падінні інтересу до інструменту та його репертуару» (Сюй Бо, 2011 : 18).

Таким чином, можемо констатувати, що на сьогодні китайське фортепіанне виконавське мистецтво, незважаючи на стрімкий розвиток, залишається недостатньо дослідженим. Один з таких аспектів – узагальнення історичних етапів розвитку виконавського мистецтва, шляхи професіоналізації піаністичної освіти в країні, що призвели до «фортепіанного буму», розгляд творчості провідних персоналій – видатних китайських виконавців різних поколінь та встановлення піаністичної типології, та багато інших питань.

1.2. Концертна діяльність китайських піаністів в дослідженнях та публіцистиці

Виконавська діяльність китайських піаністів, хоча й визнана сьогодні надзвичайно яскравим явищем, все ж досліджена найменше серед всіх напрямків фортепіанного мистецтва Піднебесної. Дане протиріччя підтверджують китайські дослідники Yuan Zheng & Wo-Wah Leung (2023). Вивчаючи сприйняття креативності у фортепіанному виконанні, вони зауважують, що зі всіх напрямів музичної творчості – композиція, імпровізація, слухання, виконання – останнє отримало найменшої уваги, особливо на Сході (Yuan Zheng & Wo-Wah Leung, 2023 : 142). Автори зазначають, що сутність піаністичної творчості – «як саме сучасні китайські музиканти сприймають музичну творчість у сфері виконавства, широко не вивчалось» (Там само).

З невеликої кількості джерел, що містять обмежену інформацію про концертну діяльність китайських піаністів, слід виокремити дослідження Ло

Чжихуей (2016), в якому в загальному плані сформована періодизація концертного життя Китаю ХХ–ХХІ століття за європейським зразком: 1. Перший етап: початок ХХ століття. Зародження концертного життя європейського зразка, за визначення автора, починається з 1904 року; 2. Другий етап: 1920-1930-ті роки. Розвиток концертного життя, становлення музичної освіти в країні; 3. Третій етап: 1941–1965 роки. Взаємовплив СРСР та КНР, розвиток музичного життя у певних політичних умовах; 4. Четвертий етап: 1966-1976 роки. Криза, «культурна революція»; 5. П'ятий етап: з 1977 року до теперішнього часу. Подальший розвиток концертного життя на новому етапі (Ло Чжихуей, 2016: 32).

Перший сольний фортепіанний концерт відбувся в Китаї 1904 року. Його виконавцем був відомий італійський музикант і диригент Маріо Пачі (1878–1946), увійшов в історію Китаю як засновник першого в Китаї симфонічного оркестру європейського типу. Відомо, що він також був гарним піаністом, оскільки отримав фортепіанну освіту під керівництвом учня Ф.Ліста Дж. Сгамбаті. Таким чином, зародження концертного життя в Китаї відбулося під впливом концертної діяльності європейських виконавців та «на базі історико-політичних змін у країні, і його розвиток відбувався на перетині західного впливу та власних традицій» (Ло Чжихуей, 2016: 34).

Історичний факт виступу М.Пачі як концертуючого піаніста засвідчений у дослідженні Бянь Мен (1994). Автор посилається на статтю китайського історика музики Ляо Фушу «Про Мей Бачі», надруковану у виданні «Ізвестія Пекінської консерваторії» №1 за 1992 рік, сторінка 85 (цит. за: Бянь Мен, 1994 : 8), де зазначається, що «перший у Китаї фортепіанний сольний концерт був зіграний Пачі в клубі німецьких емігрантів «Децяо» в Шанхаї» (Там само). Після цього концерту М.Пачі вдруге приїхав на гастролі до Китаю 1919 року, після цього вже назавжди залишився жити і працювати у Шанхаї. Бянь Мен (1994) зазначає, разом з концертною діяльністю М. Пачі займався по фортепіано з китайськими музикантами Юй Бяньмін, У Ілі, Чжан Цзюньвей

(старше покоління) та тодішніми молодими піаністами Чжу Гун-і, Чжоу Гуанрен, Фу Цуном, які згодом стали відомими виконавцями.

Про методику навчання М. Пачі відомо, що він успадкував методи навчання К.Черні і Ф.Ліста (Ван Хаоцун, 2019), спираючись на навички «старої школи, з упором на силу та незалежність пальців, що була органічно сприйнята китайськими піаністами не лише для виконання класики, а й творів композиторів-романтиків і навіть музики Дебюссі, з її заворожуюче-імпресіоністським колоритом. Суворі пальцева техніка стала суттєвою ознакою застосування переважної більшості китайських піаністів» (Бянь Мен, 1994 : 8). Однак напочатку 1920-х років в Китаї не було навіть приватних навчальних закладів з навчання гри на фортепіано, і фортепіанний клас М. Пачі міг прийняти лише обмежену кількість учнів.

Ло Чжіхуей (2016) зазначає особливості державного устрою в Китаї початку ХХ століття, які обумовили можливість виникнення концертного життя в Піднебесній: «1. Революції, які в Європейських країнах відбувалися раніше, у Китаї розпочинаються на початку ХХ століття з діяльності таких організацій, як “Союз відродження Китаю”, “Союз відновлення Китаю”, “Союз відродження слави Китаю” та ін. 2. Загострення внутрішньої кризи сприяло краху імперії Цин 1911 року» (Ло Чжіхуей, 2016, с.34).

Деякі явища музичного життя Китаю, що історично склалися на той час, сприяли розвитку концертної діяльності в країні. Одним з визначальних факторів стала поява в країні аристократичних капел та оркестрів. «Фактично в Китаї вже існували організації, налаштовані на концертне виконання. Але сам тип цих організацій, їхній репертуар і призначення цілей виконання були далекі від західноєвропейського концертування. Однак, передумови (існування грамотних керівників, які вміли організувати великі колективи; наявність виконавської культури; велика виконавська практика) для розвитку нової форми музикування були створені за кілька століть до виникнення концертування європейського зразка», – стверджує Ло Чжіхуей (2016 : 34-35). Дослідник переконаний, що на розвиток концертної культури вплинув

неабиякий інтерес до музики у широких верств китайського населення. Наявність багатомільйонної аудиторії слухачів свідчила про затребуваність музичного мистецтва в державі (там само).

Бянь Мен зазначає, що до 20-х років ХХ століття китайських піаністів, «здатних надати сольний концерт, не було. Винятком був Цю Мохен» (Бянь Мен, 1994 : 9). За спогадами Дін Шаньде, у відеофільмі «Засідання фахівців фортепіано ВсеКитаю» (1991) у програмі Цю Мохена було виконання *Rondo alla Turca* з Сонати К.311 *A-Dur* В.А. Моцарта. З цього часу в країні збільшується зацікавленість фортепіано, в Китай починають приїздити з концертами гастролери з різних країн, які організував американський імпресаріо А.Строк, створюючи сприятливі концертні умови. Завдяки цьому «з концертами у Китаї виступили: Ф. Шаляпін, А. Галлі-Курчі, Ф. Крейслер, Я. Хейфец, Ж. Сігеті, Л. Годовський, І. Фрідман, Артур Рубінштейн» (Бянь Мен, 1994 : 9).

Наступні відомості про китайських піаністів періоду 1920-х років відносяться до Ван Жуйцян і Лі Енке, які здобули фортепіанну освіту в США. Після повернення вони починають в Китаї свою виконавську і педагогічну діяльність в Шанхаї, в першій китайській консерваторії, заснованій Сяю Юмеєм 1927 року за європейським зразком. Важливу роль в становленні фортепіанного мистецтва відіграють зарубіжні високопрофесійні музиканти. 1934-1937 роки в консерваторії викладав блискучий музикант, композитор і піаніст О.Черепнін. Він виступав з концертами в Шанхайській консерваторії. Є свідчення, що у квітні 1934 року він виконував на концерті фортепіанну класику, власні твори, а також п'єси молодих китайських композиторів. О. Черепнін не тільки пропагував китайську фортепіанну музику, а й сам почав писати для фортепіано, камерного ансамблю та вокальну музику в «китайському стилі», використовуючи пентатоніку. Для того, щоб вирішити технічні проблеми виконання пентатоніки на фортепіано, він написав підручник про виконання на фортепіано пентатонових гам.

Значну роль у заснуванні основ фортепіанного виконавства в Китаї відіграв ще один зарубіжний музикант – Б.Захаров, учень А.Єсіпової, який був запрошений до Шанхайської консерваторії. Він підготував багато китайських професійних піаністів, серед яких – У Леї, Лі Шанмін, Лі Цуйчжен, Дін Шаньде та ін. Б.Захаров у своїх концертних виступах знайомив китайських слухачів із класичним репертуаром, в консерваторії він виконував перед студентами та викладачами «ДТК» Й.С. Баха, сонати та концерти В. А. Моцарта та Л. Бетховена, твори Ф. Шопена, Ф. Шумана, Е. Гріга, К. Дебюссі, М. Равеля. В 1933 році Б. Захаров виконав з оркестром під керівництвом М.Пачі Четвертий концерт С.Рахманінова, нещодавно написаний і опублікований композитором. Таким чином, концертна діяльність Б.Захарова стала для китайських слухачів своєрідним «виконавським взірцем» високого піаністичного професіоналізму. За свідченням Бянь Мен (1994), серед підготовлених ним студентів, найбільших результатів досягла Лі Цуйчжен, яка під керівництвом професора підготувала і виконала два зошити «Добре темперованого клавiру» Й.С.Баха і 32 сонати Л.Бетховена (Бянь Мен, 1994 : 10)

Ще одним перспективним учнем Б.Захарова був Дін Шаньде. Перш ніж познайомитися із західною музикою, Дін Шаньде навчався грати на кількох китайських традиційних інструментах. Це «спілкування» з національним мистецтвом глибоко вкоренилася в душі молодого китайського музиканта та вплинула на його подальшу творчість. У віці 17 років Дін Шаньде був прийнятий до Шанхайської консерваторії. Спочатку його головним інтересом був китайський чотириструнний інструмент *pina*. Через деякий час він став вивчати композицію, а згодом і фортепіано – у класі професора Б. Захарова. Завдяки наполегливій праці Дін Шаньде зробив значні успіхи як піаніст. Його стали запрошувати виступати на радіо. 1935 року з великим успіхом відбувся випускний екзамен по фортепіано Дін Шаньде. Цей виступ вважають «одним з визначальних епізодів у становленні китайського фортепіанного

виконавства, що засвідчив високий професійний рівень випускників Шанхайської консерваторії» (Ляо Моя, 2022: 125).

Перший сольний концерт Дін Шаньде відбувся 11 травня 1935 року (Ляо Моя, 2022, с.125; Бянь Мен, 1994 :11). До програми концерту увійшли «Місячна соната» Л. Бетховена (ор.27 №2), «Арабески» К. Дебюссі, «Запрошення до танцю» К.М. Вебера, перша частина Концерту для фортепіано з оркестром Е. Грига, Етюд № 9 ор.10 та Полонез ор.53 Ф. Шопена, Угорська рапсодія №6 Ф. Ліста, «Колискова пісня» і «Флейта пастуха» Хе Лутіна, «Дві п'єси» О. Черепніна. Концерт проходив у залі ресторану «Санья», розрахованому на 700 місць, набралось стільки публіки, що довелося слухати музику з коридору. Виступ Дін Шаньде був відзначений китайською пресою. По суті, саме цей концерт став першим сольним фортепіанним концертом, виконаним китайським піаністом (Бянь Мен, 1994).

Варто зазначити, що Дін Шаньде також виконав фортепіанні твори китайського композитора Хе Лутіна, вперше здійснивши публічне виконання твору китайського композитора у власній виконавській інтерпретації. Після цього успішного концерту Дін Шаньде мав декілька концертних виступів у Шанхаї, Пекіні та Тяньцзіні. Крім того, того ж року він став професором фортепіано в жіночому коледжі Хебей у Тяньцзіні.

У 1937 році, коли почалася Друга японо-китайська війна, Дін Шаньде прийняв запрошення від президента Національної консерваторії Сяо Юмея викладати фортепіано. Однак через політичні причини Дін Шаньде залишив цю посаду і разом з іншими китайськими музикантами заснував приватну музичну школу — Шанхайський музичний інститут. Інститут діяв вісім років, надаючи можливість навчання на трьох спеціальностях: фортепіано, скрипка, вокал. Дін Шаньде був єдиним, хто викладав фортепіано, і більшість студентів вступали вчитися грати саме на цьому інструменті.

Таким чином, одним з перших осередків фортепіанного виконавства в Китаї став Шанхай. З 1927-го по 1937-й роки китайська фортепіанна освіта почала розповсюджуватися в інших містах країни, а навчання набуло значного

розвитку. Фортепіанні фахівці викладали у вузах, на спеціальних курсах: у Шанхайському художньому педінституті, Шанхайському училищі мистецтв, Ханчжоуському училищі мистецтв, Яньцзинському університеті, Цзинлінському жіночому університеті, Уханському художньому училищі тощо. Курс гри на фортепіано викладали іноземні спеціалісти, які були запрошені туди з різних країн. Завдяки успішній роботі цих фахівців у Китаї з'явилися перші професійні піаністи, талановиті виконавці Хун Шикуй (Ханчжоуський інститут музики), Сао Щусянь (Пекінський жіночий педінститут), Лі Цзейхун, Лю Цзиньдін (Університет Яньцзін), Лу Хуабо (Уханський інститут мистецтв)

Але все ж головним осередком «виховання» фортепіанних виконавців залишався Шанхай. Саме там з'явилися перші китайські професори гри на фортепіано, піаністи, які здобули широку популярність як виконавці: Лі Щанмін, Дін Шаньде, Лі Цуйчжен, Хуан Тінгуй, Лі Хуйфан, Фань Цзишен, У Леї, І Кайцзі, Чжан Цзе. Вони брали активну участь у різних концертах, деякі навіть здійснили грамзаписи. Їхні успіхи говорили про музичний талант і здатність чужо сприймати культурні здобутки інших національних культур. Склався напрямок, який почали називати шанхайською школою, «де був закладений фундамент сучасної фортепіанної культури Китаю» (Бянь Мен, 1994: 12). Серед її найяскравіших представників провідне місце посіли учні Б. Захарова: Дін Шаньде, У Леї, Лі Щанмін, Лі Цуйчжен та ін.

Незважаючи на складні воєнні роки (1937–1949), розвиток фортепіанного виконавства продовжувався в Чунцині, Кунміні та Шанхаї. Випускники музичних закладів оселялись в інших містах країни, давали концерти, навчали молодь гри на фортепіано. Після 1945 року піаністи Дін Шаньде, У Леї, Хун Шикуй, Лі Цуйчжен отримали можливість здобути подальшу освіту в Європі та США. Отримавши новий професійний досвід, китайські виконавці після повернення втілювали його у своїй, стаючи «головною силою китайського піанізму» (Там само).

Взимку 1939 року в Шанхайській консерваторії проводився перший дитячий музичний конкурс, де в номінації піаністів перемогу одержала дев'ятирічна У Ілі. Талановиту дівчину взяв до себе в клас М.Пачі, він встиг в останні роки життя надати своїй учениці якісну професійну базу. В свої 18 років У Ілі з успіхом давала концерти в Шанхаї, її називати «наймолодшою піаністкою» в місті (Вей Яньань, 2021), а захоплюючі відгуки про її виконання «переходили з вуст у уста» (Там само). У 24 роки У Ілі вперше в Китаї отримала посаду солістки Пекінського центрального оркестру, у тридцять два роки вона вважалася однією з найкращих піаністок Китаю вищого рівня, а також здобула титул «кращого концертмейстера Китаю». Піаністку приймав прем'єр-міністр країни Чжоу Енлай, вона виступала перед іноземними лідерами, що відвідували Китай. гастролювала в Данії, Індонезії, М'янмі.

1950-ті роки пройшли в Китаї під знаком розвитку виконавського мистецтва. Відкрита в 1950 році Центральна консерваторія Пекіна разом з Шанхайською консерваторією зібрала найкращі піаністичні кадри Китаю. Відкриваються Пекінська і Шанхайська філармонії, в якості солістів там постійно виступали піаністи У Ілі, У Леї, Дуї Гуангун, Ши Данчен, Лі Цифан, Бао Худзяо та ін. В різних провінція Китаю стали відбуватися музичні фестивалі «Шанхайська весна», «Музичний тиждень Тайцзиня», на яких з'являлися нові концертні площадки для виступів китайських піаністів.

Деякі дослідники називаються період 1950-х – першої половини 1960-х років «порою юності» китайської фортепіанної школи (Бянь Мен, 1994 : 13), етапом «активного концертного життя», виходом китайського фортепіанного виконавства «за межі країни» та «отримання міжнародного резонансу» (Сюй Бо, 2011 : 11). Цей період знаменував розквіт фортепіанного виконавства, однак у різних джерелах подають дещо несхожі відомості.

Так, в дослідженні Chi Lin (2002) однією з перших піаністок, що розпочали свою виконавську діяльність, зазначено Чжоу Гуанрен. З цієї наукової праці ми дізнаємось, що протягом 1948–1955 років Чжоу Гуанрен часто виступала як солістка з Шанхайським симфонічним оркестром. У 1948

році у 19-річному віці вона виконала Концерт В. А. Моцарта d-moll (K. 466) для фортепіано з оркестром і справила сенсацію своєю досконалістю (Chi Lin, 2002 : 22). Її ім'я постійно згадувалося в різноманітних критичних статтях як в самому Китаї, так і за його межами. Chi Lin також зазначає, що на початку 1949 року Чжоу Гуанрен дала в Шанхаї сольний концерт. Вона виконала чотири Балади і Експромти Ф. Шопена, а також Експромти ор. 90 Ф. Шуберта. Відгуки були надзвичайно доброзичливими, а публіка запам'ятала виконавицю і стала відвідувати концерти молоді піаністки.

Крім концертів з Шанхайським симфонічним оркестром, Чжоу Гуанрен протягом 1950-1955 років часто виступала і як солістка Центрального симфонічного оркестру в Пекіні – одного з найкращих музичних колективів Китаю. У березні 1951 Управління у справах Культури організувало зразкову групу з найвідоміших музикантів Китаю, включаючи Чжоу Гуанрен, Ма Сицун, Ан По, Ду Мінсін і деяких інших. Вони були відряджені для участі в Музичному фестивалі «Весна в Булаже». Після цього Гуанрен виступила в рамках Третього Берлінського «Міжнародного фестивалю молоді і студентів» як член китайської групи і посіла третє місце в фортепіанному конкурсі. Таким чином, вона стала першою китайською виконавицею-піаністкою, яка виграла міжнародні змагання (Chi Lin, 2002, Ляо Моя, 2022 : 132). У 1954 році Гуанрен взяла участь у Четвертому міжнародному молодіжному фестивалі, що проходив в Румунії (Хуан Пін, 2009). У 1956 році Гуанжень взяла участь в Першому шуманівському міжнародному фортепіанному конкурсі в Східній Німеччині, отримавши восьму премію. Її інтерпретація Фантазії Шумана C-dur була ніби зліпком, ніби коротким викладом її власної піаністичної кар'єри. Критика знайшла її звук прекрасним і чистим, техніку – потужною, стиль – автентичним, образний зміст – драматичним.

Так у віці 28 років Чжоу Гуанрен стала видатною піаністкою зі світовим ім'ям (Chi Lin, 2002). На батьківщині її педагогічна кар'єра також розвивалася «зоряно»; в ці ж роки її обрали заступником декана фортепіанного факультету Центральної консерваторії Пекіну. На жаль, в 1956 році Гуанрен, через внесені

нею пропозиції, які б, на її думку, «розгорнули» хід навчального процесу в бік посилення концертної підготовки учнів, зазнала критики з боку комуністичної партії: її визнали «правим елементом» і вступ Гуанрен до лав партії, що готувався, став неможливим. Вона пішла зі сцени і присвятила себе цілком викладанню.

На відміну від Chi Lin (2002), Ло Чжихуей (2016), характеризуючи найяскравіших постатей китайського фортепіанного виконавства, концентрує свою увагу на двох інших музикантах – Лю Шикуні і Лі Мінцині. Він наводить дані про початок тенденції виховання виконавців світового рівня, підкреслюючи, що в середині ХХ ст. «з'являються імена перших знаменитих поза Китаєм піаністів – Лю Шикун і Лі Мінцина» (Ло Чжихуей, 2016 : 39).

На жаль, деякі імені дуже талановитих виконавців, що були в той час гордістю країни і стали відомі світові як талановиті піаністи міжнародного рівня, загубилися у вирі історії. Так, в роботі Сюй Бо (2011) зазначена подія – перший сольний фортепіанний концерт в КНР у виконанні 17-річного піаніста Цзін Ши, який був приватним учнем професора Лі Цуйчжен (Сюй Бо, 2011 : 11). Навесні 1950 року у Шанхаї молодий виконавець «дав концерт із такою програмою, яка свідчила про високий рівень піанізму. Згодом Цзін Ши брав участь у фортепіанному конкурсі першого у СРСР VI-го міжнародного фестивалю молоді та студентів» (Там само). Згадуючи такий потужний міжнародний захід, що відбувся в дружній тоді Китаю країні влітку 1957 р., дослідник чомусь не згадав ім'я переможниці конкурсу піаністів VI-го міжнародного фестивалю молоді та студентів – Гу Шеньїн, яка була першою серед китайських піаністів нагороджена Золотою медаллю і увійшла в історію національного фортепіанного виконавства (Цинь Сюе, 2020).

За свідченням дослідників, закордонна преса із захватом писала про талант Гу Шеньїн: «Вона має блискучу техніку, тонку музикальність, що одразу привернуло до неї увагу публіки. <...> Вона природжена виконавиця творів Ф.Шопена – поетеса фортепіано» (цит. за: Там само). Ім'я цієї талановитої піаністки було відомо не тільки в Китаї, а й за його межами, вона

завоювала безліч нагород і прославляла своєю батьківщину. Дуже прикро, що ця піаністка, яка багато разів підкорювала сцени всього світу, вже через деякий час забута більшістю людей і лише зараз дослідники (Цинь Сюе, 2020; Нанді Юн, 2023) стали згадувати про її великі досягнення. Її життя було сповнене слави та блиску, але передчасно обірвалося через трагічні події.

Серед «розмаїття» вітчизняних виконавців в 1950-ті виокремилася група молодих піаністів, яких дослідники назвали «п'ять святих китайського фортепіанного виконавства» (Нанді Юн, 2023) – Гу Шеньїн, Фу Цун, Лю Шикунь, Лі Мінцин, Ін Чензон. Доля цих неймовірно талановитих музикантів, що народилися у 1930-ті –1940-і роки, склалася по-різному. Але всі вони увійшли в історію виконавського мистецтва Китаю як обдаровані особистості, що принесли славу своїй країні, але, як «мученики», вони мали пройти через страшенні випробування жаків «культурної революції».

Найталановитішею з п'яток вважалася Гу Шеньїн, вже в десять років у 1947 році дівчинка отримала перше місце на Шанхайському юнацькому конкурсі піаністів. З дванадцяти років вона почала фахову підготовку по фортепіано в класі професора Шанхайської консерваторії Ян Цзярєня, а також брала відомої китайської піаністки Лі Цзялу, яка багато років гастролювала і працювала у США (Цинь Сюе, 2020).

Гу Шеньїн також навчалася у знаменитого літератора і поета Фу Лея, батька майбутнього відомого піаніста Фу Цуна. Сім'ї Фу Цуна та Гу Шиньїн багато спілкувалися між собою, тому й діти, яких об'єднувала спільна спеціальність фортепіано, постійно підтримували творчі стосунки. Наполеглива праця і багатогодинні заняття фортепіано дали позитивний результат: в 15 років її прийняли студенткою у Шанхайську консерваторію, яку вона закінчила за два роки в класі професорів А.Татуляна і Т.Кравченко. Вже з другого курсу Гу Шеньїн виступала з Шанхайським симфонічним оркестром, грала сольні концерти. В її репертуарі біли фортепіанні концерти Ф. Шопена, К.Сен-Санса, сольні твори європейських класиків і романтиків. В 1954 році почала працювати солісткою Шанхайського симфонічного оркестру.

Першу Міжнародну нагороду на фортепіанному конкурсі Гу Шеньїн у дев'ятнадцять років – як зазначалося вище, вона стала володаркою Золотої медалі VI Всесвітнього молодіжного фестивалю-конкурсу піаністів у Москві. Наступного 1958 року молода піаністка здобула ще одну високу міжнародну нагороду: отримала другу премію на XIV міжнародному конкурсі піаністів в Швейцарії. В 1964 році Гу Шеньїн стала дипломанткою XVI міжнародного конкурсу в Брюсселі імені королеви Єлизавети. Вона з успіхом гастролювала в багатьох країнах Європи.

Разом з Гу Шеньїн за межами Китаю блискуче заявили про свій талант такі піаністи, як Фу Цун (третя премія на V Міжнародному конкурсі імені Ф.Шопена 1955 року), Лю Шикунь (третя премія на Міжнародному конкурсі імені Ф.Ліста 1956 року), Лі Мінцин (третя премія на III Міжнародному конкурсі піаністів імені Б. Сметани 1957 року; перша премія на I міжнародному конкурсі піаністів ім. Дж.Енеску 1958 року; четверта премія на VI Міжнародному конкурсі імені Ф.Шопена 1960 року), Ін Чензон (перша премія на VII Фестивалі молодіжні і студентів 1959 року; друга премія на II конкурсі ім. Чайковського 1962 року). Загалом, як пише Сюй Бо (2011), в період з 1951-го по 1964 роки «на дев'ятнадцяти міжнародних змаганнях у різних країнах виступали понад 30 піаністів, які у тринадцяти конкурсах здобули 23 нагороди» (Сюй Бо, 2011, с.11).

Важко уявити, який жах пережили ці яскраві музиканти, яких спікали випробування в страшні часи «культурної революції». Цей період мало розглядався в дослідженнях, присвячених фортепіанному виконавству Китаю. Наприклад, в роботі Сюй Бо (2011) цей період взагалі практично відсутній. Бянь Мен (1994) називає 1966-1976 роки «трагічним лихом, що спричинило шкоду багатьом областям життя» (Бянь Мен, 1994, с.15). Оскільки фортепіанне виконавство було визнано «розсадником ревізіонізму» (Там само), цей вид мистецтва потрапив під політичні заборони. Почалися жакливі переслідування китайських видатних піаністів.

Найтрагічніше склалася доля Гу Шеньїн. Її батька заарештували, а її, мати і брата переслідували і знущалися над ними. Не знаходячи виходу з цього становища вся сім'я вважала за краще покінчити життя самогубством, ніж продовжити таке існування. Таким чином трагічно обірвалося життя тридцятирічної талановитої піаністки Гу Шеньїн. Дуже прикро, що «навіть її порох не вдалося зберегти» (Нанді Юн, 2023).

Значно більше повезло другу дитинства Гу Шеньїн – піаністу Фу Цуну, з яким часто спілкувалася піаністка. У 1953 році він переїхав із Шанхаю до Варшави, щоб вчитися, і став лауреатом міжнародного конкурсу піаністів Шопена у 1955 році. В 1959 році він оселився в Лондоні і більше ніколи не мав жодних контактів із вітчизняною музичною культурою (Цинь Сюе, 2020). Однак, якщо би Фу Цун залишився в країні, його би чекала також сумна доля. На жаль, його батьки, так само як і сім'я Гу Шеньїн вирішили позбавити себе життя, ніж піддаватися тортурам і приниженням.

Під час «культурної революції» почалися політичні переслідування Лю Шикуня, його арешт і шість років тюремного ув'язнення. Одним з факторів, що сприяли його арешту, було те, що він був зятем високопоставленого військового чиновника, що не підтримував уряд. Лю Шикунь був заарештований в 1967 році, зазнав фізичних тортур, здобувши перелами пальців на обох руках. Він залишався у в'язниці до 1973 року. Згодом він згадував, як шість років провів без фортепіано в одиночній камері в компанії тільки тюремних наглядачів. Піаніст продовжував займатися музикою в своїй голові і навіть написав концерт, хоча у мене не було паперу або ручки, щоб записати це (Сюй Чженьдун, 2021 : 15).

Під час «культурної революції» талановитого піаніста Лі Мінцина, як і багатьох інших, виправили працювати на ферму. Йому не лише заборонили торкатися фортепіано протягом кількох років, але й навмисно змусили виконувати таку роботу, яка мала зруйнувати його піаністичні пальці, що, зрештою, і сталося. На жаль, жорстокість цього жахливого періоду закінчила кар'єру Лі Мінцина як піаніста-виконавця.

В роки «культурної революції» Чжоу Гуанрен спіткала та ж доля, що і багатьох інших видатних артистів, художників, музикантів. У 1968 році її чоловіка з ганьбою усунули від займаної ним посади керівника оркестру і він наклав на себе руки на знак протесту. У найближчий час після трагічної загибелі чоловіка життя приготувало для Чжоу Гуанрен нове випробування: її також, як і чоловіка, позбавили улюбленої роботи. Вимушена самостійно ростити і підтримувати дітей – сина і дочку, які в цей надзвичайний для сім'ї і країни час були ще підлітками, Чжоу Гуанрен поїхала працювати на одну з сільських ферм (як і багато викладачів Центральної консерваторії, які повсюду змушені були або пропагувати насаджувану новим урядом культурну політику, або ж гинути і втрачати близьких). Там вона займалася усіма землеробськими роботами – копала землю, вирощувала рис. Через надмірну фізичну працю вона втратила свої сили; крім того, нещасний випадок покалічив вказівний палець її лівої руки.

Не менш драматично склалася доля талановитої піаністки У Ілі – першої солістки Пекінського центрального оркестру. Її чоловік, знаменитий скрипаль Ян Бінсун був арештований, і У Ілі вимушена була покинути Китай і ніколи більше не бачити свого коханого. Вона перебувала в США, Сінгапурі та інших країнах, цілком присвятивши своє життя виключно виконавській та педагогічній діяльності.

Справжнім «борцем за життя фортепіано» став в роки «культурної революції» Ін Чензон. Йому пощастило не бути заарештованим або відправленим у трудові табори на відновлювальні роботи. Замість цього йому було «доручено» виконувати у багатьох китайських містах декілька фортепіанних творів, які вважали «правильними» партійні діячі. Протягом приблизно десяти років Ін Чензон змушений був грати одні й ті самі, заангажовані партією твори багато разів, намагаючись викроїти хоча б кілька годин для занять та вивчення тієї музики, яку він хотів грати. У Китаї піаніст вивчив кілька творів для свого концертного репертуару, де були і сольні п'єси, і концерти, але його турбувала відсутність можливості регулярних занять.

Талановитий піаніст був вимушений сприймати моральні «тортури», слухаючи настанови партійців, яким чином західне фортепіано повинно «викупити свою провину» перед «культурною революцією». Натхнений підтримкою своїх колег з Центральної філармонії, Ін Чензон почав вивчати та досліджувати традиційну китайську оперу та старовинну музику. Спочатку він створив фортепіанний акомпанемент для пекінської опери «Легенда про Червоний ліхтар». В цьому творі від поєднав старовинний ладовий стрій *цзін сі*, що використовувався в пекінській опері при співі з оркестром національних інструментів. Твір, що віддзеркалював давні китайські традиції, неможливо було заборонити. Так Ін Чензон разом з іншими артистами Центральної філармонії отримали можливість виступати, демонструючи оперу «Червоний ліхтар», де артисти співали, а піаніст акомпанував їм на фортепіано (Бянь Мен, 1994 : 16). Після цього Ін Чензону дозволили скласти ще декілька транскрипцій китайської традиційної інструментальної музики, але більше нічого не дозволяли грати. Таким чином, виникла збірка Ін Чензона, що включала такі фортепіанні транскрипції стародавньої китайської музики, як «Засідка з усіх боків», «Місячне світло над весняною річкою», та інші є вагомим внеском у китайську фортепіанну музичну літературу.

У травні 1967 року Ін Чензон, ризикуючи своїм життям, демонстративно грав на піаніно, яке він та його друзі на руках винесли на середину площі Тяньаньмень у Пекіні. За рік з початку «культурної революції» майже всі піаніно в країні були конфісковані і знищені за наказом Червоної гвардії як буржуазні інструменти. Розшукавши один із таких інструментів, що залишився цілим, Ін Чензон протягом трьох днів грав на ньому революційні пісні, фрагменти з пекінської опери. Тисячі людей привітали його виступи. «Він зіграв героїчну роль у порятунку фортепіано від руйнування та забуття» (Kraus R., 1989 :130), – написав про цей вчинок Річард Краус, політолог з Університету штату Орегон, автор книги «Фортепіано та політика в Китаї» (1989). Завдяки сміливості Ін Чензона «буржуазний» інструмент виявився прийнятним в очах войовничих прихильників Мао Цзедуна.

Наступним кроком «революційного репертуару» став фортепіанний концерт «Жовта річка», яку групі музикантів разом з Ін Чензоном доручили створити на основі однойменної кантати Сі Сінхая. У 1969 році колектив музикантів Центральної філармонії Пекіна – піаніст Ін Чензон разом з композиторами Лі Жонгом, Чу Ванхуа, Шень Ліхонгом, Ши Шуксенг і Ду Мінгсіном створили на основі однойменної кантати Сі Сін Хая фортепіанний концерт. Після прем'єри музиканти чекали на захоплену реакцію публіки, адже робота була неймовірно важка, романтична, з надто складною сольною партією фортепіано. Однак, на жаль, Джанг Куанг, більш відома як мадам Мао, яка була на прем'єрі, заявила, що роботу треба переглянути і додати більш «революційного компонента» (Macfaquhar R., Schoenhals M., 2009).

В результаті концерт був ґрунтовно переглянутий і «покращений» за рахунок додавання до четвертої частини фрагментів «Інтернаціоналу» та гумну «Схід червоний». Виконання концерту у новій редакції відбулося 1970 року. Твір став менш оригінальним у музичному плані, але більш політизованим, що цілком відповідало партійним вимогам.

В 1976 році після офіційного закінчення «культурної революції», фортепіанний концерт «Жовта Ріка», подібно до всіх робіт, прем'єри яких відбулися в 1966 – 1975 роки, був виключений з усіх китайських концертних програм (Chen, Shing-Lin, 1995). У ці роки концерт зберіг певну популярність за межами Китаю, а потім, наприкінці 1980-х років, знову повернувся назад і посів чільне місце в китайській музичній культурі.

Роботу була перевидано у нових «виконавських» редакціях, дві з яких виконав Ши Шуксенг, ще одну – Ду Мінгсін. Однак жодна з них не може зрівнятися з редакцією Ін Чензона, який представив мадам Мао «надзвичайно некоректну» з політичної точки зору версію. Таким чином, найцікавішою і найціннішою у художньому відношенні визнано початкову версію концерту, яку представила група авторів у виконавській редакції Ін Чензона. Піаніст є першим і на сьогоднішній день найкращим виконавцем концерту «Жовта ріка».

Запис концерту у виконанні Ін Чензонга отримав платинову нагороду (Chun-Ya Chang, 2017).

Але Ін Чензон був не єдиним заручником «культурної революції» – інтерпретатором концерта «Жовта річка». З цим твором пов'язана доля ще одного блискучого китайського піаніста – Хсу Фей-Пінга – випускника Шанхайської консерваторії. Молодий музикант був дуже талановитим: в його репертуар входили всі етюди Ф.Шопена (Сун Тянь, 2019 : 145). Він також виступав «перед королевою Єлизаветою в Бельгії, яка була настільки вражена його талантом, що особисто запросила юнака вчитися і виступати в Європі» (Там само). Через початок «культурної революції» китайський уряд не дозволив Хсу Фей-Пінгу прийняти запрошення королеви: «Шанхайська консерваторія була закрита в цей період, а його вчитель помер на руках Хсу Фей-Пінга, жорстоко замучений червоноармійцями» (Сун Тянь, 2019 : 144).

Як і багатьох музикантів, Хсу Фей-Пінга примусово відправили на «перевиховання» на сільськогосподарські роботи. Але, знаючи про його бездоганний рівень піаністичної майстерності, його також примушували грати Концерт «Жовта річка». Протягом двох років Хсу разом із групою оркестрантів «йшли пішки через весь Китай, тягнучи на собі віз, на який було завантажено фортепіано. Піаніст грав Концерт “Жовта річка” кілька сотень разів солдатам, селянам на фермах і робітникам на фабриках» (Сун Тянь, 2019 : 145). Незважаючи на таку важку місію, Хсу Фей-Пінг був щасливий, що може грати на своєму улюбленому інструменті.

Однак під час своїх виступів піаніст не мав можливості самостійно обрати свою програму, оскільки він «міг грати тільки названий твір, який представники тодішньої ідеології вважали “морально чистим витвором”» (The Guardian, 2001). Через надмірне фізичне навантаження та багаторазові виконання дуже складного у віртуозному відношенні твору, у Хсу Фей-Пінга повідкривалися кроваві рани на руках. Через це його скоротили як «“непотрібного” носія “вірної ідеології”» (Сун Тянь, 2019, с. 145). Піаніст «вижив в трудових таборах і став відомий в Китаї, гастролював по всьому

Далекому Сходу в якості соліста Центральної філармонії, оркестр якої визнаний одним з кращих в країні» (Там само).

Зі смертю Мао Цзедуна в 1976 році радикальна політика «культурної революції» закінчилася, і з цього часу музичне мистецтво Китаю отримало «нове дихання», давши можливість творчо розвиватися видатним композиторам та виконавцям. В кінці 1970-х років ситуація змінилася на краще, було відновлено роботу консерваторії в Пекіні та Шанхаї, почали працювати фортепіанні факультети.

З початком політики «відкритих дверей» багато піаністів, що зазнали тортур «культурної революції» виїхали жити за межі країни. Цьому також сприяв китайський уряд, який дозволив деяким талановитим молодим людям залишати країну для навчання і роботи за кордоном. Таким чином, в кінці 1970-х – на початку 1980-х років, після десятиліть обмежень, китайцям відкрилася така можливість. З того часу до Сполучених Штатів та Європи виїхала вчитися та працювати велика група китайських музикантів. Сьогодні вони визнані як виконавці та композитори світового рівня. Завдяки їхній самовідданій роботі нова китайська музика здобула загальне визнання у всьому світі та отримала право виконуватися на світових сценах (Lei Weng, 2008).

В 1979 році Хсу Фей-Пінг виїхав з Китаю на навчання в США. Там піаніст «отримав американське громадянство і оселився в Нью-Йорку» (Сун тянь, 2019, с. 145). Вже у 1980-ті роки Хсу Фей-Пінг виборов декілька престижних нагород на міжнародних конкурсах, отримавши Золоту медаль на Міжнародному конкурсі піаністів ім. Ар. Рубінштейна в Ізраїлі (1983), а також на Конкурсах В США та Іспанії. З 1984 року Хсу Фей-Пінг з успіхом почав виступати в найпрестижніших залах Америки, багатьох європейських країн, Японії та Китаю.

Ін Чензон також отримав візу, яка дозволяла йому працювати у США. Тільки у 1980 році, коли він відновив свою піаністичну форму після десятирічної перерви, йому дозволили виступити з кількома концертами у

Китаї, а пізніше в Японії – він виконав Другий концерт Ф. Ліста та інші віртуозні твори. У вересні 1983 року відбулися перші гастролі Ін Чензонга у США. Знаходячись у Нью-Йорку, піаніст грав на фортепіано по шість-сім годин на добу, готуючись до концертів. Його сольну програму складали твори Д. Скарлатті, сонати В.А. Моцарта і Л. Бетховена, а також соната Ф. Ліста *h-moll* (Yin Chengzong, 2013).

У 1989 році до Каліфорнію (США) переїхав Лі Мінцин. Після закінчення тортур «культурної революції» піаніст повернувся до фортепіано, але вже не міг концертувати так, як раніше. Тому всі свої зусилля він сконцентрував на педагогічній, організаційній та методичній діяльності. 1984–1989 роки Лі Мінцин обіймав посади голови Шанхайської фортепіанної асоціації, проректора Шанхайської консерваторії та професора кафедри фортепіано. Але згодом він поїхав до США для проведення майстер-класів у кількох музичних центрах. Він був також запрошений членом журі на багатьох конкурсах піаністів, у тому числі, на Міжнародному конкурсі піаністів Паломі О'Ші у Сантандері, Ван Кліберна у Форт-Уерті, Енеску у Бухаресті, Шопена у Варшаві, а також у Сіднеї, Шанхаї, Парижі та Монреалі. У 1997 році він переїхав до Гонконгу та став професором кафедри музики та мистецтв Баптистського університету в Гонконгу. Незважаючи на свою відносно коротку виконавську кар'єру, Лі Мінцин вважається одним із найвпливовіших сучасних піаністів світу.

Між тим, фортепіанне виконавство в Китаї з кінця 1970-х років починає стрімко розвиватися. Популярність фортепіано значно зростає, китайські батьки всіляко заохочують заняття своїх дітей фортепіано. Сюй Бо зазначає, що вже в перший рік політичних реформ головні зусилля були зосереджені на «двох головних консерваторіях» – Пекінській і Шанхайській (Сюй Бо, 2011: 12). Затребуваність фортепіанного навчання визначалася неймовірними конкурсами. Так, в перші два роки після «культурної революції» тих, хто «бажав навчатися в консерваторіях, було більше двадцяти тисяч осіб. В

училище при Пекінській консерваторії конкурс становив сто осіб на місце» (Там само).

Протягом останніх десятиліть ХХ століття у Китаї спостерігається збільшення інтересу до вивчення європейської музики. У низці великих міст відкриваються музичні школи, де викладаються основи європейської музики, гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, на духових інструментах. У школах музику викладають європейські педагоги та китайці, які здобули музичну освіту як у Китаї, так і в Європі. З 1980-х років в Китаї також проводяться дитячі конкурси фортепіанного виконавства з метою популяризації інструменту та професії піаніста. Так, з 1985 року в Центральній консерваторії Пекіну проводиться один з наймасовіших дитячих музичних заходів – Всекитайський національний конкурс імені Сі Сінхая (Ляо Моя, 2022 : 148) та Міжнародний юнацький конкурс імені П.Чайковського, популярний в азійському регіоні з 1995 року (Ляо Моя, 2022 : 149-150).

Таким чином, стрімкий злет фортепіанної освіти на всіх рівнях, відкритість Китаю іншим країнам, запрошення зарубіжних музикантів для роботи та концертування, відновлення гастрольної діяльності китайських піаністів і т.і., сприяло виникненню «фортепіанного буму» 1980-90-х років (Бянь Мен, с.18). В цей час багато китайських піаністів починають приймати участь у фортепіанних змаганнях. Ляо Моя (2022), що присвятила своє дослідження феномену фортепіанного конкурсного руху в Китаї, відзначає, що «результатом системних дій стали вагомі досягнення китайських піаністів на міжнародній арені у 1980-2020 рр. Фортепіанну виконавську школу Піднебесної прославили такі її представники як Ланг Ланг, Лі Юнді, Юджа Ванг, Ша Чен, Чжан Хао Чень, Шень Веньюй. Вони здобули вагомі перемоги на найпрестижніших світових виконавських конкурсах, активно пропагуючи академічне виконавство сучасного Китаю на кращих світових концертних площадках» (Ляо Моя, 2022 : 139).

Неможливо перелічити численні перемоги китайських піаністів у світі в цей час. Назвемо лише найгучніші з них: 1983 рік – перші місця посіли Цзян

Тянь (1982, Всеамериканський конкурс у США) та Ду Нін-у (1985, Сідней), який двома роками раніше отримав п'яте місце на міжнародному конкурсі в Токіо. Сюй Чжон двічі отримав перші премії – у 1988 р. в Іспанії та у 1992 у Сідней; двічі ставав лауреатом першої премії Кон Сяндон (1988 року в конкурсі ім. Бахауера і 1992 року в Токіо). Безліч високих нагород здобули й інші піаністи. У 1995 р. відбулася одна знаменна подія, сенс якої виявився трохи пізніше, до кінця століття. На II Міжнародному юнацькому конкурсі ім. Чайковського, який проходив у Сендаї (Японія), перше місце посідає тринадцятирічний китайський хлопчик Лан Лан – сьогодні його ім'я відоме всім. Після сенсаційного виконання 24 етюдів Ф.Шопена в Концертному залі Пекіну, молодий піаніст поїхав далі навчатися у США.

Перемоги китайських піаністів на міжнародних конкурсах наприкінці минулого століття як результат роботи китайських викладачів та їх творчих керівників, стали фундаментом «для “вибуху” – серії надзвичайно гучних перемог межі 1999 – 2000 років. Китай починає посідати лідируючі позиції у світі» (Сюй Бо, 2011 : 14). Позитивною тенденцією цього часу автор називає концертну діяльність піаністів, яка «протистає» конкурсній лихоманці. Як приклад наводяться виступи молодих піаністів, які заявили про свій талант, не перемагаючи на конкурсі. Завдяки виступам з Чиказьким симфонічним оркестром під керуванням Д. Баренбойма світ дізнався про піаністичну обдарованість Лан Лана (1999 рік). Сенсаційна перемога 18-річного Лі Юнді на міжнародному конкурсі піаністів імені Ф.Шопена у Варшаві (2000) відбулася вже після його світового визнання. Дослідник також накреслює проблемне поле, оскільки захоплююча віртуозність та відсутність змістовної глибини починають обговорюватися як негативна тенденція розвитку китайського фортепіанного виконавства на початку XXI століття – «співвідношення технічної досконалості і змістовності інтерпретації, яке неоднозначно сприймається публікою і музичною громадськістю» (Там само).

Сьогодні китайське фортепіанне виконавство приймає участь у потужних глобалізаційних процесах, однак маючи стійку направленість

збереження привабливості національної культури. Економічна глобалізація також сприяє прагненню культури та мистецтва до уніфікації. Високий ступінь інтеграційних процесів сприяє подальшому розвитку китайської піаністичної школи як самостійного музичного феномену. Тим часом в науці та публіцистиці не вщухають питання: «Хто найкращий піаніст в Китаї?» (Ма Бус, 2023), обговорюються питання, що вважається найкращим у фортепіанному виконанні – блиск, емоційність чи філософія (Там само).

Одним із найцікавіших досліджень, присвячених китайському фортепіанному виконавству, є ґрунтовна праця Yuan Zheng & Bo-Wah Leung (2021), присвячена сприйняттю креативності у фортепіанному виконавстві і педагогії. Автори не розглядають історичний перебіг розвитку виконавства в Китаї, маючи за мету дослідити цей процес «ізсередини», вибираючи форму спілкування з тринадцятьма відомими китайськими піаністами-виконавцями, професорами консерваторії Пекіна, Шанхая і Гуанчжоу. Дізнатися про думки піаністів (без зазначення імені у відповідях) дослідники могли за допомогою запитань: «1. Як китайські піаністи та професори сприймають творчість у виконанні на фортепіано? 2. Яким чином китайські піаністи та викладачі можуть розвивати креативність у своїх власних виступах та/або виступах своїх студентів?» (Yuan Zheng & Bo-Wah Leung, 2021 : 142).

Автори розглядають роботи китайських музикантів, які присвячені специфіці китайського фортепіанного виконавства. Так, китайський композитор, піаніст і педагог Чжао Сяошен (Zhao X.S., 1999) вважає, що «музика – це спосіб, завдяки якому піаніст передає звук (на відміну від інформації, що передається через партитуру композитора)» (цит. за: Yuan Zheng & Bo-Wah Leung, 2021 : 143). Чжао Сяошен пропонує виконавцям застосовувати принципи китайського даосизму до власної творчої філософії виконавства на фортепіано. На його думку, піаніст, дотримуючись основних намірів композитора, також повинен «переформувати» або «відтворити» оригінальний стиль і зміст твору відповідно до своїх особистісних характеристик, смаків, та інтересів, таким чином розрізняючи себе від інших

піаністів. Виконання, які або надмірно відхиляються від намірів композитора, або, навпаки, не мають будь-якої індивідуальності, зрештою будуть проігноровані. Чжао Сяошен вважає, що концепція креативності в Китаї чітко відрізняється від подібної концепції на Заході. Китайська філософія схильна розглядати творчість як довічне прагнення до «дао», або способу життя. Творчість має широке визначення та є достатньо всеосяжним, щоб охоплювати всі матеріальні та нематеріальні творіння. Оскільки концепція абстрактна, метафори часто використовуються для розуміння та реалізації потрібної уяви. Під час виконання музики необхідними є уява та мислення поза музичними кордонами (Там само).

На основі ідей Чжао Сяошена була розроблена стратегія спілкування з видатними китайськими виконавцями про їх уявлення щодо креативності у фортепіанному виконавстві, оскільки це життєво необхідно для гри на інструменті. Деякі з респондентів заявили, що креативність піаніста не виникає нізвідки; це пов'язано з їх обізнаністю: піаністи не повинні зосереджуватися лише на «виконанні». Крім технічних навичок треба бути широко просвіченим, постійно дізнаватися про відповідні наукові та культурні розвідки. Це не обмежується лише сферою продуктивності, але й поширюється на емоційні та перцептивні знання.

За словами одного респондента, «креативність у фортепіанному виконанні є певним збігом під час виконання протягом усього життя піаністів і накопичення життєвого досвіду» (Yuan Zheng & Wo-Wah Leung, 2021 : 146). Життєвий досвід, пов'язаний з творчістю, за словами іншого респондента, можна класифікувати на дві категорії: емоційний і соціальний досвід. Піаністи зберігають різноманітні емоції з реального життя та виражають їх під час виконання. Інтерпретація фортепіанного твору – це мистецтво, яке потрібно накопичувати протягом тривалого періоду — не лише практикувати й збирати не тільки думки, а й емоції та зберігати самоконтроль. Саме контроль емоцій є найжорсткішим «контролером» досвіду для художників, тому що часто

митцям потрібно контролювати свої емоції, користуючись ними у творчому процесі (Yuan Zheng & Bo-Wah Leung, 2021 : 147).

На думку одного з респондентів, «китайська культура підтримує вільний і плавний дух мистецької концепції» (Там само). Крім того, китайський темперамент сприяє унікальному стилю мислення піаністів. Він впливає на виконання західних творів китайськими піаністами, які знаходять баланс між західною і китайською культурою. В якості прикладу учасник розмови навів виконавську творчість Фу Цуна, якого він вважає одним з найкращих представників китайської піаністичної школи. Фортепіанні твори Ф. Шопена, К. Дебюссі та Ф. Шуберта абсолютно по-різному звучать у виконанні Фу Цуна: але «всі ці виступи містять риси китайської культури та темпераменту» (Там само). Це пояснюється тим, що у китайській емоційній логіці почуття не можуть бути виражені повністю. Китайська естетика підтримує відчуття невідчутності та безмежності, з китайської точки зору, таким чином, «західна культура може бути використана для підвищення креативності китайських піаністів» (Там само). Так, зауважує респондент, «під час майстер-класу Фу Цуна ми зі студентами переконалися, що китайську культуру та темперамент можна “змішати” із західною культурою» (Там само).

Цікавими також видалися думки піаністів щодо виконавського процесу. Більшість погодилася з тим, що на сцені на гру піаніста впливає багато факторів. Незважаючи на те, що це важко досягти, багато хто прагне досягти «стану потоку»: найвищий статус для творчості – це «потік», коли забуваючи про все, ти занурюєшся у музику. Таким чином, сценічний стан є важливою частиною творчості у фортепіанному виконанні. Деякі учасники припустили, що здатність піаніста «бачити» багатовимірні музичні вирази у фортепіанних творах і оцінювати їх фактичний музичний ефект є креативністю судження. Творчість у цьому контексті існує в точності та унікальності представленого твору, зокрема через елементи музичної експресії, навичок, естетики. За словами одного зі співрозмовників, «мудрий і креативний піаніст зрозуміє

емоції, що криються в нотах і фразах. Виконавець без творчості може бачити в нотах лише знаки» (Yuan Zheng & Bo-Wah Leung, 2021 : 148).

Як припустив інший респондент, незважаючи на повну повагу до початкових намірів композитора, судження піаніста може вдосконалити та покращити якість оригінального твору: витвір композитора не завжди може бути ідеальним. Піаністам, потрібно розуміти музичну мову, оцінити рівень сили, тон і тембр, ми повинні знати, що означає певна динаміка у кожній фразі. Можливо, інтерпретація піаніста для цього твору буде краща, ніж оригінальний задум композитора і його очікування. Дуже вдалим видалося порівняння виконавської творчості із деревом, що росте: про кожен унікальний ідею, розроблену піаністом і прийняту публікою, дізнаються інші піаністи. А вони можуть мати нові ідеї.

Незважаючи на те, що китайські піаністи уважно спостерігають за західною виконавською практикою, їх компетентність демонструється через вміння використовувати креативність і китайські культурні особливості як засіб розвитку унікальних можливостей: «коли я граю, я намагаюся показати різні аспекти конкретних творів за допомогою творчості» (Там само). Основна ідея полягає в тому, щоб бути послідовним. Китайський піаніст переконаний, що не потрібно грати так само, як західні піаністи, «тому що вони мають західні риси в крові, яких ми не маємо. Китайці та західні люди мають різні продуктивні характеристики, тому нам потрібно знайти схожість і спільні моменти» (Там само).

За словами опитаних, техніка гри на фортепіано стосується не лише фізичної вправності, а й усіх засобів створення музики. Практика – це процес саморефлексії, за допомогою якого піаністи демонструють свою мудрість і креативність, успішно поєднуючи прийоми, методи та стратегії для досягнення ідеального музичного балансу: «креативність – це саморефлексія вашого власного виконання. Якщо ви знаходите ідеї, які раніше не помічали, але вони зарах впливають на вашу ефективність, це ваша творчість» (Yuan Zheng & Bo-Wah Leung, 2021 : 151).

Творчість розвивається не лише в аудиторії; вам потрібно спостерігати, узагальнювати та думати, а потім рефлексувати через всебічне розуміння, яке поєднується з вашими ідеями, поглиненими з різних джерел; творчості немає без основи. Піаністи демонструють свою творчість, зосереджуючись на відповідності, унікальності та прийнятності відтворення. Такого роду «роздуми про відтворення» є важливим аспектом художнього бачення піаніста: «Замість гуманістичного та теоретичного мислення китайські піаністи завжди грають із внутрішнім творчим інстинктом» (Там само). Деякі респонденти вважали, що китайцям сьогодні не вистачає креативності. Так, один з піаністів з сумом наголосив: «Загалом вважається, що китайці не творчі» (Так само). Причина цього явища може бути пов'язана з китайським способом мислення про естетичні поняття: «Китайська естетика схильна дивитися на проблему більш абстрактно, не так образно, як на Заході. Воно більше схильне до недосяжного і запам'ятовуваного мислення» (Там само).

Є чимало китайців, які володіють високими творчими здібностями, але, коли справа доходить до загальної та широко поширеної креативності серед громадськості, здається, що китайці менш креативні, ніж західні люди. Китайські освітні ідеї можуть надто зосереджуватися на наполегливому навчанні, тому що «у китайців обмежений час, свобода та простір для творчості» (Там само). Схоже, що за наявними проблемами лежать політичні мотиви; зокрема, ідея про те, що «творчість» не може розглядатися як свобода волі людей або як корисний продукт за певних обставин: люди із Заходу можуть бути більш креативними, ніж китайці. В зв'язку з цим найбільшою проблемою Китаю митці вважають відсутність особистої творчості. Порівняно з жителями Заходу, люди Сходу більш чутливі та мають сильний характер. Але китайська креативність здебільшого породжена зверненнями уряду. «Творчість» під урядовими гаслами завжди базується на нереалістичній фантазії та задовольняє політичні потреби.

Деякі респонденти розглядали відносні недоліки та переваги китайського способу мислення та його вплив на творчість. Один респондент

сприйняв китайські способи мислення як перевагу, яку можна використати: більшість китайців мають лінійне мислення та чутливі до лірики та поверхні предметів. Якщо китайці повною мірою скористаються тим, що вони мають, і поєднають це з особистим вдосконаленням і китайською культурою, ці заслуги стануть унікальними, які відрізнятимуться від західної творчості.

Творчість з китайської точки зору можна розділити на «практику» та «живе виконання» (Yuan Zheng & Wo-Wah Leung, 2021 : 152), між обома категоріями існує взаємозв'язок, оскільки вони стосуються знання, уяви, асоціацій і суджень. «Знання» отриманої інформації потрібні для розуміння, підвищення навичок і музичного вираження. «Уява» та «асоціація» пов'язані з акустикою, відчуттям простору, внутрішнім слухом, тоді як «судження» корелює з процесом прийняття рішень щодо музичного вираження, навичок та естетики. Коли практичний досвід, як емоційний, так і соціальний, інтегрується в живому виступі, виконавці застосовують свої знання, уяву, асоціації та судження, щоб створити естетичний зв'язок зі своєю аудиторією.

Китайські піаністи схильні розглядати творче виконання як свого роду духовний продукт, використовуючи інтуїтивне мислення та відчуття, яке є життєво важливим для того, щоб дозволити виконавцям досліджувати різноманітні творчі можливості. Переважні фактори, які застосовуються для стимулювання натхнення для творчості у фортепіанному виконанні, можуть у кінцевому підсумку покращити якість виконання, і, отже, унікальність можна розглядати як виконавську творчість піаністів у сценічному виступі. Емоційна інтенсивність, необхідна під час виконання музики, не є нормальним емоційним станом у повсякденному житті. Китайські музиканти, як правило, черпають натхнення з природи для вираження різних емоцій, настроїв і переживань під час виконання музики. Подібним чином, піаністи, ймовірно, збагатять своє особисте відчуття краси та досвід через спостереження за природою, щоб отримати натхнення для специфічного музичного вираження. Природа надає незліченну кількість матеріалів, які можна сприймати як орієнтири на продуктивність, і хоча відправною точкою для натхнення

студентів може бути зовнішній прояв природи, це, у свою чергу, може генерувати їх внутрішній стан та індивідуальні емоції.

Мультикультурний досвід піаніста може покращити як творчі результати, так і когнітивні процеси, що підтримують творчість. Це пояснюється тим, що учні вивчають нові та різні ідеї під час мультикультурного досвіду; розпізнають поведінкові наслідки різних культур; краще підготовлені до різних інноваційних ідей; незвичайні практики з різних культур можуть генерувати інноваційні ідеї як спосіб вирішення практичних проблем (Yuan Zheng & Bo-Wah Leung, 2021 : 154). У таких культурних сценаріях китайські студенти, які вивчають фортепіано, можуть застосувати інтуїцію до західних знань і логічного аналізу. Тому вчителі, які бажають розвинути різноманітні музичні творчі здібності, повинні прагнути розширити знання своїх учнів як у китайській, так і в західній соціокультурній перспективі.

Китайська концепція креативності має тенденцію бути інклюзивною, зосереджуючись не лише на творчому мисленні та навичках, а й на цілісному людському розвитку з як матеріальними, так і нематеріальними результатами. Застосовуючи його в музичному виконанні, піаністи можуть розширити своє музичне мислення за межі конкретних і конкретних ідей, використовуючи свою уяву та асоціацію з наявними знаннями та досвідом у музиці для створення особистого стилю. Зрештою, виконавська творчість, на яку вплинуло особисте життя піаністів, розглядається як духовне досягнення.

Висновки до Розділу 1

Огляд наукових джерел, представлених у розділі, засвідчив, що питання історичної динаміки викликають зацікавлення у багатьох дослідників (Бянь Мен, 1994; Сунь Бо; Ляо Моя, 2022). Однак більшість з них зосереджуються на вивченні фортепіанної композиторської творчості. Між тим, питання, пов'язані саме із розвитком фортепіанного виконавства як феномену

концертної практики, в Китаї вивчений недостатньо. Оцінка представлених наукових праць щодо загальної історичної динаміки розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї свідчить про різні погляди на даний процес розвитку. Так, якщо одні дослідники досконало вивчають процес зародження фортепіанного мистецтва в Китаї, починаючи від XVI століття (Бянь Мен, 1994; Ло Чжихуей, 2016; Ляо Моя, 2022), інші (Ся Янчжоу, 2004; Чжоу Веймін, 2004; Сюй Бо, 2011; Сун Джуан, 2009; Хуан Чжулін, 2009) – з початку XX століття, дехто (Цзюй Цихон, 2022) – з його середини. Загальний аналіз концепцій періодизації китайського фортепіанного мистецтва свідчить про схожість процесів розвитку, що відбувалися в європейському фортепіанному виконавстві декількома століттями раніше.

Вивчення джерел, в яких висвітлено виконавська діяльність китайських піаністів, підтверджує їх обмеженість та неузгодженість деяких фактів та персоналій. Найгірше представлений драматичний період «культурної революції» в аспекті замовчування багатьох фактів, забуття імен видатних виконавців через їх трагічну долю, тощо. Співставлення фактів з багатьох досліджень дозволило зробити спробу відновлення справжньої картини розвитку фортепіанного виконавства в Китаї, окреслити її основні тенденції та перспективи.

Загальні процеси, що впливали на розвиток фортепіанного виконавства в Китаї, дозволили виокремити історичні етапи його розвитку на основі типології професії європейського піаніста-виконавця: від *універсального музиканта* (на початку XX століття); через *композитора, що виконує музику* (перша половина XX століття); *віртуоза, що створює музику* (середина XX століття); до *концертуючого артиста* (у другій половині XX); *інтерпретатора чужих творів* (на початку XXI століття); *співтворця звукового образу світу, виконавця-співавтора* (на нинішньому етапі). На сучасному етапі спостерігається процес усвідомлення власного шляху розвитку китайського фортепіанного виконавства і пошуки його специфічних національних властивостей.

РОЗДІЛ 2

ШЛЯХИ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЇ

2.1. Китайська концепція піаністичного розвитку: сутність і форми професіоналізації національного фортепіанного виконавства

Запорукою стрімкого розвитку і розквіту фортепіанного виконавства в Китаї став процес його професіоналізації, що призвів до вельми блискучих результатів. «Безпрецедентне зростання китайської фортепіанної освіти» (Дін І., 2021, с. 131) у ХХ столітті було обумовлено стратегією його еволюції, заснованої на поєднанні державної та приватної ініціатив.

Поняття «професіоналізація» «визначається як прагнення до професійного вдосконалення і професійного зростання» (Лапшина В., 2005 : 54) якнайкраще відображає спільне в характері та настроях китайських батьків, їх дітей, які виражали зацікавленість у досягненні дітьми високого рівня піаністичної майстерності. З психологічної точки зору для тих, хто прагнув підвищувати свій професійний рівень, професійне зростання слугувало запорукою успішності та джерелом його існування.

В кінці ХХ століття музична освіченість стала настільки престижною для китайців, що мала значення загальнодержавного масштабу. Якщо людина в Китаї вмів грати на якомусь музичному інструменті, вона має право на нарахування додаткових «бонусів» в іншій професії. Особливо престижним вважалося вміння грати на фортепіано, оскільки цей інструмент почав асоціюватися у китайців з особливим рівнем цивілізованості та інтелектуального розвитку.

Показником високого рівня професіоналізації фортепіанного виконавства виступає виконавська піаністична майстерність – така ознака творчої діяльності, що, на думку Т. Зінської (2011), «передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музичного твору, виявлення власного ставлення

до художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичної композиції в реальному звучанні (уміння створити індивідуальну інтерпретацію)» (Зінська Т., 2011: 8). Дослідниця вважає, що виконавська творчість піаніста «як художника-інтерпретатора не може обмежуватися лише музичною складовою, оскільки його професійне становлення формується комплексно під впливом зовнішніх і внутрішніх факторів (навколишнє соціальне середовище, досвід спілкування, особистісні переживання та якості). Ситуація взаємодії творчої особистості музиканта-виконавця та соціокультурних перетворень активізує його самовизначення в сучасному світі» (Там само). За твердженням Сюй Бо (2011), в епоху, «коли у світі починають говорити про кризу фортепіанного мистецтва, падіння інтересу до інструменту та його репертуару, Китай виховує та демонструє видатних піаністів» (Сюй Бо, 2011: 6). Автор вважає важливим з'ясувати причини масової оснащеності китайських музикантів, і, водночас, частоті критики їх надмірної віртуозності.

У сучасній освітній концепції Китаю музична, в тому числі і фортепіанна, освіта зазвичай поділяється на чотири категорії: «шкільна, педагогічна, професійна та соціальна музична освіта» (Дін І, 2021; Ляо Моя, 2022; Ван Ятун, 2024). Через широке тлумачення поняття «музична освіта» в Китаї був розширений перелік музичних спеціальностей і додані такі, «Музика у школах та педагогічна освіта», «Освіта професійного музиканта», «Музична освіта дітей молодшого віку», «Музична соціальна діяльність: музика в культурній, освітній та масовій політиці», «Музикотерапія та музична медицина» і т. ін. (Се Цзясин, Лі Сяоїн, 2018). Таким чином, в країні діє цільова спрямованість «спілкування» з інструментом. Дін І (2021) охарактеризував фортепіанний педагогічний процес як такий, що «не має собі рівних за масштабами розгортання, та налічує ряд принципових рішень, виокремлюючих китайську фортепіанну культуру» (Дін І, 2021: 5). Про це свідчать успіхи китайського піаністичного мистецтва на всіх рівнях.

В Китаї існує позашкільна освіта, до якої зазвичай додають такі складові: музична освіта в дитячих садках, початкових та середніх школах, приватна, самостійна освіта, початкова музична освіта для розвитку загальної музичної грамотності дорослих, спрямована на спадкування музичної культури та підвищення загальної музичної грамотності людей зі звичайних університетів та середніх технічних шкіл, тощо (Лі Хайян, 2021). За допомогою соціальної (тобто, любительської, не професійної, аматорської) музичної освіти створюються різноманітні гуртки, аматорські об'єднання і т. ін., якими керують педагогічні кадри. Соціальна музична освіта більше спрямована на аматорів, але вона дозволяє керувати музичними колективами та художніми групами, у тому числі народної та традиційної музики, і навіть викладати в немусичних університетах, тощо.

Педагогічна музична освіта, також відома як освіта вчителів музики, готує фахівців середньої загальноосвітньої школи, коледжу, або керівників аматорських груп. З професійної точки зору педагогічну музичну освіту можна класифікувати як професійну музичну освіту, мета якої полягає в тому, щоб служити загальній музичній освіті. Не завжди її стан був позбавлений проблем. У періоди, коли попит на вчителів музики не поспівав за пропозицією, єдиним варіантом було пом'якшення вимог до педагогів та збільшення їх кількості.

Як зазначає Ван Хаоцун (2019), наслідком такого розширення було те, що в цю галузь намагався потрапити недостатньо кваліфікований персонал, який не дуже добре розумівся на викладанні гри на фортепіано і це призводило до погіршення якості у підготовці кадрів. У 1980-х – 1990-х роках наслідком такого дефіциту кадрів стали відверто шахрайські історії, коли «деякі вчителі, які є лише любителями, взяли участь у кількох курсах підготовки вчителів або відвідали кілька майстер-класів з гри на фортепіано, а потім сфотографувалися з відомими піаністами і неправдиво заявили, що вони їх учні» (Ван Хаоцун, 2019).

На сьогоднішній день ситуація вже не така кричуща, як на початку 1990-х років, оскільки дефіцит кваліфікованих кадрів у фортепіанному мистецтві поступово зменшився, але все ж і досі спостерігається нестача кваліфікованих кадрів. У сфері сучасного навчання фортепіано все ще існують такі проблеми, як нерівномірний розподіл навантаження, обмеженість навчальних ресурсів, недостатня кількість учителів, а також, окремі школи обмежені якістю підготовки самих вчителів, що значно ускладнює роботу і не забезпечує потрібний рівень і якість навчання. Це призвело до того, що деякі студенти втратили можливість отримати якісну музичну підготовку, а популярність фортепіанної освіти впала.

Так, наприклад, Дін І (2021) наводить дані, що обсяг навчального навантаження за спеціальністю фортепіано у китайських вишах зріс за десять років удвічі (Дін І, 2021: 136). В результаті цього індивідуальні заняття зі студентами по фортепіано у вищих закладах освіти неконсерваторського профілю змінився на колективний. Тобто, один педагог проводить урок одночасно з декількома студентами (Там само). Дослідник впевнений, що педагогічний рівень від такого роду занять дуже страждає, «але нічого іншого поки що в фортепіанній педагогіці не передбачається» (Там само). Для подолання таких наслідків багато китайських студентів намагаються поступити на фортепіанні факультети іноземних вишів, де здебільшого таки дотримуються правил індивідуальних занять з фаху.

Професійна музична освіта в Китаї, що «виховує» концертуючих виконавців – складає багаторівневу систему, першим рівнем якої є музична школа, другим – музичне училище, художній коледж або спеціалізована музична школа при консерваторії, третім – вища музична освіта у консерваторії. Вона спрямована на розвиток професійних музичних талантів, таких як вокальний спів, інструментальне виконання, композиція, музичні теоретичні дослідження та музичну педагогіку в рамках вищої музичної освіти. Отже, фортепіанне мистецтво посіло гідне місце в усіх рівнях музичної освіти в Китаї.

Розмірковуючи про професійну освіту, виникають питання: Чи є якийсь чинник, який можна вважати об'єктивним показником професійних трансформацій? Якими є критерії «професіоналізму»? Яку цінність має професіоналізм? Чи змінюються критерії «професіоналізму» з часом? Це не пусті питання, їх ставлять перед собою багато молодих людей, які обирають своєю професією фортепіанне виконавство. На деякі з заявлених тез ми можемо отримати відповідь у О. Мирошник: «Сучасні теоретико-методологічні підходи до оновлення системи вищої професійної освіти ґрунтуються на розумінні людини не тільки як суб'єкта професійної діяльності, але й суб'єкта власного внутрішнього світу. Це дозволяє визнати *професійну діяльність* як реальність, яка набуває для людини *статусу цінності та сенсу життя* (курсив мій – Пен Жуй) та в межах якої виявляються, формуються її творчі здібності та вищі досягнення» (Мирошник О., 2016: 65).

Щоб створити зрозумілу систему координат, звернемося до такого поняття як «модель особистості професіонала» (Бродовська В., Грушевський, 2007), «що відображає структуру *найбільш суттєвих здібностей* особистості до конкретної професії. Розрізняють модель особистості теоретичну і емпіричну» (Бродовська В., Грушевський В., Патрик І., 2007: 191). Зокрема, теоретична модель – це ідеальна модель особистості, одержана на підставі кодифіційованих норм (законів, статутів, інструкцій та ін.) та побажань експертів. Емпірична модель – реальна, «одержана на основі узагальнення емпіричних відомостей про структури особистостей достатнього числа професіоналів, які добре справляються (а для порівняння – тих, що погано справляються) з професійною діяльністю» (Там само).

Якщо екстраполювати дану модель на систему фортепіанного виконавства в Китаї, в якості теоретичної складової ми розглянемо цільові установки та змістовну основу програм музичних навчальних закладів; а в якості емпіричної частини – спробуємо скласти узагальнюючий портрет викладачів і вихованих під їх авторитетом яскравих виконавців, які вплинули на світогляд і професійні навички китайських піаністів в цілому.

Ю.Портний зазначає, що поняття « *“професіонал”* означає особу, яка є “знавцем своєї справи” (Великий тлумачний словник сучасної української мови, 2004, с. 995). Зміст поняття “професіоналізм” пояснюється як “оволодіння основами та глибинами визначеної професії”, а *“професіоналізація”* – “оволодіння будь-якою професією як своїм постійним заняттям; перехід у ряди професіоналів” (Портний Ю., 2021: 35).

Починаючи з 1950-х років, китайська модель музичної освіти, з історичних причин, орієнтується «на радянську модель професійного навчання триступеневого рівня (музична школа – музичне училище/коледж – консерваторія). У багатьох великих містах працюють музичні коледжі, на базі яких у майбутньому формуються нові консерваторії» (Ляо Моя, 2022: 131).

З прогресом суспільства та змінами у традиційних методах навчання фортепіано та загального мислення, професіональна фортепіанна освіта стикається з багатьма викликами та інноваціями. Викладання фортепіано в Китаї пройшло через багато реформ та інновацій протягом століття. Змінювались концепції навчання: від «академічної школи», яка спочатку була зосереджена на книгах і класних заняттях, поступово перейшли до «народної школи», в якій переважала практика гри та самовираження. Змінювались і методи навчання фортепіано. Поступово відмовлялися від жорстких механічних вправ, натомість акцентуючи увагу на виразності та емоційній передачі музики. Педагоги почали приділяти більше уваги вихованню художніх якостей і розвиненню всебічних здібностей учнів.

Також варто підкреслити тонову специфіку китайської мови, фонетика якої принципово відрізняється від європейських мов. Через подібну різницю спостерігається інше ставлення до процесу інтонування музики, оскільки для китайської мови, в «інтонування служить не емоційним, а смислорозрізняючим завданням» (Сюй Бо, 2011 : 7). Цей «наріжний камінь» китайського виконавства пояснює розбіжності у мовному інтонуванні, разом з тим, викликає дебати відносно достовірності виконання китайцями європейської музики, а європейцями – китайської.

Причина в тому, що «китайська мовна інтонація побудована на інших принципах, ніж європейська, вона виконує інші сенсоророзрізнявальні функції. Висотні позиції голосних звуків утворюють різні значення; у європейських мовах висотно-ритмічні зміни голосу дозволяють одні й самі слова, фрази вимовляти у різних емоційних модусах» (Сюй Бо, 2011: 22). Саме тому китайські піаністи, які живуть у відмінному від європейського емоційно-інтонаційному середовищі, не можуть опанувати музику, написану європейськими композиторами, без розуміння природи європейського інтонаційного мовлення.

Відомо, що доволі часто молоді китайські піаністи намагаються наслідувати гру відомих європейських виконавців, хочуть справити враження на західну публіку. Досвідчені критики дорікають, що така манера позбавлена індивідуальності, і копіює, наприклад, В. Горовиця або іншого відомого виконавця. Але саме відмінність інтонування надає китайським піаністам перевагу у виконанні вітчизняних творів, які стають перешкодою для європейців або американців.

Інший нюанс, що згадується багатьма дослідниками сучасної фортепіанної школи Китаю, полягає в проблемі комерціалізації фортепіанного виконавства, що проявляється у створенні професійним менеджментом «зірок», «брендів», реклами нових смаків і вподобань. Зокрема, Сунь Бо пише: «вимога глибини проникнення в задум композитора, індивідуальності та самобутності інтерпретації змінюється орієнтацією на техніку артиста, що приголомшує уяву, його здатність буквально закрутити голову публіці демонстрацією свого технічного апарату» (Сюй Бо, 2011 : 22).

На тлі стрімкого науково-технічного прогресу викладання фортепіано також йде в ногу з часом і постійно піддається інноваціям. У сфері навчання фортепіано запроваджуються сучасні методики, такі як застосування комп'ютерних, мультимедійних, мобільних і мережевих технологій, які надають студентам більш візуальний та інтуїтивно зрозумілий досвід

навчання, тим самим допомагаючи глибше опанувати музичну теорію та практичні навички.

У середовищі глобальної економічної інтеграції та культурної взаємодії музичні культури усього світу «вчяться» одна у одної, взаємодіють та переймають краще. Це дає безпрецедентні можливості не тільки для розвитку фортепіанної освіти, але й набуває постійного потоку інновацій та творчого натхнення у процесі викладання фортепіано завдяки переплетенню та зіткненню різних музичних стилів.

У контексті сучасності сфера навчання фортепіано переживає дедалі гострішу міжнародну конкуренцію та протистояння, а також піддається зростаючому тиску на тлі економічного прогресу та покращення якості життя людей. Так, наприклад, багато китайських студентів зараз можуть обрати навчання за кордоном, де вони мають можливість навчатися будь-якому виду музичного мистецтва. Прагнення отримати якнайкращу освіту обмежується деякими об'єктивними чинниками, а саме: наявністю можливостей вибрати навчання за кордоном або на батьківщині. Якщо мова йде про вибір вітчизняного закладу, то тут також, кожний заклад освіти має певні розбіжності у рівні освіти. Беручи до уваги, що світогляд і професійні навички піаніста «формує навколишня дійсність, особистий досвід і безпосередньо світ музичного мистецтва» (Зінська Т., 2011: 8), природньо, що другою важливою складовою професіоналізації є наявність професійного оточення у роки навчання.

Так сфера викладання фортепіано поступово потрапила в центр уваги громадськості. Китайська фортепіанна освіта також зіткнулась із жорсткою конкуренцією в середині країни. Щоб задовольнити потреби студентів і суспільства, виправдати очікування та вимоги, та позбутись важкого академічного тягаря, виникли різні навчальні центри та проекти, де намагаються оновлювати стандарти викладання, що підштовхує традиційні навчальні заклади до більш радикальних реформ.

У сучасному соціокультурному просторі Китаю особливе значення здобув потужний конкурсний рух, що виник на основі активного «поширення фортепіанного виконавства в країні. <...> В умовах глобалізаційних процесів, котрі охопили світовий культурний простір, фортепіано у Китаї виступило своєрідним символом культурної освіченості, духовності, еталоном високого рівня добробуту і успішності, а також престижної приналежності до західної культурної традиції» (Ляо Моя, 2022: 184-185).

Однією зі специфічних властивостей китайської концепції піаністичного розвитку стало «розширення мережі центрів фортепіанної культури в китайських провінціях» (Дін І, 2021: 54), на відстані від багатомільйонних міських агломерацій. Там, в мальовничих морських, гірських та лісових курортних місцях сьогодні розвивається діяльність, що поєднує фестивально-виконавську, педагогічну, виховну і туристичну практику. В жовтні 2014 року Асоціацією музикантів Китаю був наданий статус першого «міста фортепіано» місту Ічан в провінції Хубей через його визначну роль у виробництві зразкових інструментів фортепіано «Ічан» та проведення фестивалів фортепіанної музики «Ічан Янцзи» світового масштабу.

Селищу Лоше, що розташоване в північній частині провінції Чжецзян, того ж року було присуджений статус «батьківщини китайського фортепіано» через його роль у виробництві фортепіано. 2001 року поруч з фабрикою був відкритий виставковий павільйон «Палац фортепіанної культури» з метою популяризації фортепіанного виробництва, де успішно проводяться музичні фестивалі (Там само).

Ще одна локація – південно-західна частина острова Сямень, відома більше як Гуланьюй, який називають «островом фортепіано» через його неймовірну кількість інструментів на одиницю площі. Навіть пристань побудована у вигляді величезного роялю з відкритою кришкою. Звідси родом багато відомих китайських піаністів, таких як Ін Чензон, Хсу Фей-Пінг та інші. На острові проводяться великі фортепіанні заходи, відбуваються сімейні концерти в найсучаснішому концертному залі з чудовою акустикою,

відкритий музей фортепіано. 1990 року на острові також була відкрита спеціальна музична школа Сямень, де учні здобувають одночасно загальну та середню фахову музичну освіту.

Наразі у сфері викладання фортепіано відбувається поглиблена інтеграція традиційного та інноваційного навчання. Так, викладання фортепіано в старому стилі спирається на технічну майстерність, розвинену на прийомах виконання складного репертуару, зокрема трансцендентних етюдів, а сучасні тенденції навчання більше зосереджуються на розвитку всебічних інтелектуальних здібностей учнів і передачі музичних емоцій.

Оскільки мова йде про професійну освіту фортепіанного виконавця, то спеціально розроблені методи навчання повинні звернути увагу на риси особистості кожного студента та його відмінності в потребах, виразити йому повну повагу та приділити увагу до персональних властивостей розвитку та уподобань в у навчальному процесі. Кожен студент під час навчання демонструє різноманітність у музичних уподобаннях, кмітливості та стилі навчання, і усвідомлення цих моментів педагогом може більш ефективно розвинути його унікальні здібності.

Тому, щоб проводити індивідуальне навчання, викладач повинний зосередитися на виявленні та розвитку захоплень та амбіцій студентів у сфері музики. У океані музики кожен учень має власні переваги, деякі мають тенденцію до класичної та урочистої музики, а деякі, навпроти, мають здібності до свободи джазу. Тому, щоб розпалити їхню пристрасть до навчання, треба формувати індивідуальні навчальні плани та сприяти вибору виконавського репертуару. Стратегії навчання повинні спиратись на індивідуальні здібності до навчання та поточний рівень музичної майстерності. Викладачі знають, що деякі діти легко вчаться і швидше грають на фортепіано майже від народження, проте деяким потрібно більше працювати, їм потрібно більше часу та терпіння, щоб відточити свої навички гри. Але не зважаючи на технічний рівень учня, викладач має гарантувати, що кожен з них може отримати уважне керівництво та всіляку підтримку. У психології є така

персональна особливість, як більш ефективне візуальне, слухове або практичне сприйняття, і педагог повинен адаптувати свій метод навчання до потреб кожного учня.

Гра на фортепіано є не просто монотонною повторюваною дією, але також вимагає від учнів відчуття новаторства та вміння вміло використовувати різні навички та методи вираження для створення унікальних музичних творів під час виконання. Вони мають використовувати креативне мислення, щоб представити унікальні музичні інтерпретації, вводячи життєву енергію та різноманітні барви в музику. Удосконалення художнього вираження полягає не лише у володінні навичками гри на фортепіано, але, що більш важливо, учні можуть використовувати фортепіано як інструмент для передачі своїх внутрішніх емоцій та ідей, додаючи життєвої сили нотам і посилюючи їхній емоційний резонанс та глибину вираження.

Щоб глибоко сприймати зміст музичних творів, треба розуміти їх емоційну глибину, смислове навантаження. Навчання фортепіано має зосереджуватися на стимулюванні та формуванні в учнів інноваційного художнього мислення та навичок художньої комунікації. Коли викладач заохочує учнів до щоденної практики та досліджень, він повинний пробудити їхню внутрішню творчу мотивацію та розвинути їх унікальне творче мислення, відчуття емоційної глибини твору, щоб завдання та вправи не стали нудною рутиною, а сприяли майбутнім концертним талантам та сяяли блиском реальних виступів.

Основу професії фортепіанного виконавця закладає освіта, завдяки якій піаніст впорядковано оволодіє основними навичками гри на фортепіано та знаннями музичної теорії, починає розуміти основні принципи інтерпретації. На практичних заняттях студенти інтегрують теоретичні знання та оперативні навички, які вони щойно опанували, у конкретну виконавську діяльність, тим самим покращуючи свої загальні виконавські навички, а також підвищуючи свої внутрішні артистичні якості. Таким чином, викладання і художнє виконання доповнюють одне одного і є незамінними для вдосконалення

музикальних вмінь та естетичного рівня. Через взаємодію викладання та виконання запалюється ентузіазм студентів під час навчання.

У сфері навчання фортепіано викладацька діяльність повинна спиратись на двостороннє спілкування та співпрацю між викладачем та студентом, і не бути шляхом з одностороннім рухом. Щоб розпалити в учнів цікавість до знань, стимулювати їхній ентузіазм до навчання, викладач має дозволити їм відчувати радість від самоствердження під час гри на фортепіано, в подальшому це надихає більшість з них бути готовими до самостійного вдосконалення, спонтанного навчання. Завдяки взаємному спілкуванню вчителі можуть миттєво визначити труднощі та виклики, з якими студенти стикаються на шляху до навчання, і надати цілеспрямоване керівництво та підтримку, щоб допомогти їм подолати труднощі та, таким чином, покращити їхню успішність.

У викладанні фортепіано ключовою метою є всебічне вдосконалення якості та виконавських навичок студентів. Педагоги використовують різні стратегії в навчальній практиці, щоб комплексно формувати музичні якості, технічні здібності та розширити діапазон художніх стилів студентів та підвищити якість і навички виконання. У процесі навчання фортепіано одним із завдань є зосередження уваги на вихованні в учнів поглибленого розуміння твору і почуття музики. Тому покращити таке розуміння здатні такі курси у навчанні, як теорія музики і музичний аналіз. Щоб підвищити розуміння музики, а потім, завдяки знанням, покращити свої музичні досягнення, потрібно допомогти учням заглибитися у теоретичні дисципліни і історію музики. За допомогою таких предметів, педагоги можуть розкрити внутрішній зміст і художній стиль музики.

Складним, але важливим на всіх рівнях освіти є технічне вдосконалення учня, бо саме від технічного рівня його виконавських здібностей залежить виразність і змога з легкістю виконувати музичні твори різних жанрів. Тут на першому місці має бути розумна кількість і обсяг вправ. Також у процесі викладання гри на фортепіано наголос повинен бути

зроблений на вихованні в учнів якості інтерпретації під час гри на фортепіано, яка є ключовим фактором за вірністю музичної передачі та емоційним впливом.

Слідкуючи за внутрішнім сенсом і почуттями музики, студенти формують свої виконавські та акторські навички, а також виражають свої внутрішні емоції та ідеї під час гри на фортепіано, пробуджуючи співпереживання та відгук аудиторії. Вдосконалення естетичної чутливості та художньої якості учнів є ключовими якостями, які безпосередньо впливають на сприйняття та когнітивний рівень музики, яку вони потім донесуть до слухачів з концертних майданчиків.

Сучасна система музичної освіти передбачає великий обсяг самостійної роботи. Уміння самостійно аналізувати музику, розуміти її стилістику, принципи композиції і гармонії – це ознаки професійного музиканта. Викладачі гри на фортепіано повинні заохочувати студентів присвятити себе глибокому аналізу та розумінню музичних творів, а також направляти студентів до глибокого оволодіння фактурою, структурою навичками вираження та конотацією музичних творів. Щоб сформувати такі звички, педагоги з гри на фортепіано повинні приділяти увагу формуванню в учнів художньо-творчого мислення та практичних навичок, направляти учнів на практику, на слухання музики, вивчати музичні партитури, залучати до музикування, аранжування та імпровізації, щоб запалити в їхніх серцях творчу іскру, розширити простір уяви, і загартувати свої здібності.

Результатом успішного розвитку професіоналізації фортепіанного виконавства в Китаї стала стратегія розвитку китайської піаністичної освіти, яка ефективно поєднує державну та приватну форми. В зв'язку з цим варто розглянути історичні трансформації різних ступенів фортепіанної освіти, що відбулися в країні. За роки свого існування форми викладання фортепіано змінювалися, але в загальному плані піаністична освіта в Китаї «вкладається» в загальноприйнятні рамки, в цілому повторюючи структуру, що існує у світі. За роки розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї структура освіти «охопила»

всі її ступені: початковий (дошкільну, шкільну), середній фаховий (спеціальна музична школа, музичне училище, коледж), вищий (педагогічний заклад консерваторія).

За визначенням сучасного британського педагога музики, професора К. Swanwick, «навіть ті, хто заперечує “викладання”, неминуче служитимуть цілям освіти. Піаністи, які виступають суддями на музичних фестивалях, можуть впливати на музику. Думки, спогади та музичні уявлення учасників та слухачів у світі <...> авторів відомої музики, оперних перекладачів, критиків та коментаторів, композиторів, що намагаються зробити свої твори новаторськими, – всі вони впливають на інших, <...> направляють людей до придбання певних знань чи навичок, розширюють розуміння людей та намагаються змінити людей таким чином. Музична освіта проникає в усі куточки нашого сучасного музичного життя. Вся діяльність у музичному житті містить наш освітній намір» (Swanwick, K., 2000).

Для того, щоби відповісти на питання, яким чином відбувається зв'язок між професійним виконавцем та системою освіти, треба звернутися філософії, естетики, антропології, психології, теорії навчальних дисциплін музичної освіти та інших міждисциплінарних предметів. Природньо, що протягом усього періоду існування системи фортепіанного навчання в Китаї змінювалися навчальні програми, створювалися нові музичні факультети в університетах і відкривалися нові музичні консерваторії, тому є сенс визначити, як ці зміни позначилися на формуванні професіоналізму музикантів – представників фортепіанного виконавства.

Щоби систематизувати принципові зміни в китайському фортепіанному виконавстві, які виявлялися в стилі гри, технічних прийомах, естетичних уподобаннях піаністів різних поколінь, нам необхідно простежити той шлях, який проходили на різних етапах розвитку китайського суспільства фортепіанні виконавці (та їх педагоги) від здобуття початкової музичної освіти до міжнародного визнання.

2.2. Етапи формування початкової та середньої спеціальної фортепіанної освіти – основи фортепіанного виконавського професіоналізму

На початку 1915 року в Шанхаї, групою молодих студентів, які навчалися за кордоном, було засновано журнал «Science», який був присвячений загальним питанням природничих наук, саме в ньому було опубліковано фортепіанну партитуру «Марш світу» Чжао Юаньженя. Автор п'єси був одним із засновників журналу, він наполягав, щоб його фортепіанна мініатюра, яку він написав під час навчання в США, увійшла до першого номеру журналу. Цю публікацію «Маршу світу» майбутні покоління більш ніж за сто років оцінять як знак народження «китайської фортепіанної музики» (Ван Хаоцзюнь, 2019).

Другою знаковою подією стала публікація статті у «Новій молоді» 1917 року паном Цай Юаньпеєм. У ній Цай Юаньпей, декан з академічних питань національного уряду та президент Пекінського університету, запропонував ідею «заміни релігії естетичним вихованням» та закликав «сконцентруватися на мистецтві виховання емоцій» (цит. за: Ван Хаоцзюнь, 2019). Він підкреслював, що естетичне виховання є важливою світоглядною освітою, яка може виховувати національний характер, а потім сформувати нове покоління китайців. Він писав: «Ми маємо визнати, що ми поступаємося іншим людям не тільки у розвитку техніки та матеріальному благополуччі. Не тільки наша політична система поступається іноземним, але ми також поступаємося іноземцям у моральності, знаннях, літературі, музиці, мистецтві та тілі» (Там само). Це була емоційна заява, але інтелектуальна еліта того покоління з нею погодилася. З цього посилю в Китаї почався широкомасштабний приплив західної культури і мистецтва і китайська фортепіанна освіта розпочала свій розвиток.

На сьогоднішній день у Китаї багато що змінилося. За даними Китайського музичного товариства, в даний час частка міських дитячих

садків, в яких діти здобувають початкову фортепіанну освіту, становить понад 60%, а загальна кількість дітей, які навчаються грі на фортепіано в Китаї, досягла 30 мільйонів (Там само). Фортепіанна освіта перестала бути елітарною і стала доступною для звичайних сімей не тільки середнього класу, а й менш забезпечених.

Донедавна музична освіта давала певні переваги молодим людям, які вступають до вишів Китаю навіть на не музичні спеціальності, зараз такі вимоги слабшають. З'явилася велика кількість програмного забезпечення, схожого на інтерактивне навчання грі на фортепіано, у тому числі навчальні мобільні програми, всюди процвітає онлайн-освіта. У свідомості китайців починає зміцнюватися думка, що навчитися грати на музичному інструменті, в тому числі, і на фортепіано можна у будь-якому віці, пізніше і, можливо, самостійно. Але це знову призвело до дискусії про «якісну освіту», як свого часу, про «естетичну освіту замість релігії». Якщо не брати до уваги аматорів, то про «якісну освіту» має сенс говорити лише у контексті професіоналізації фортепіанної освіти, тобто *способу отримання спеціальних знань* для людини, яка «зробила яке-небудь заняття предметом своєї постійної діяльності або одержує оплату за виконання певної функції» (Бусел В., 2005).

2.1.1. Дошкільне музичне і початкове шкільне навчання

У процесі дорослішання раннє дитинство є етапом, коли вивчення нових речей є найбільш вражаючим, а оволодіння знаннями є найефективнішим. Тому фортепіанна освіта в Китаї в основному орієнтована на навчання гри на фортепіано з раннього дитинства, іноді з трьох-чотирьох років. Багато батьків розглядають етап раннього дитинства як критично важливий період для виховання дитини, тому на цьому етапі вони часто обирають як план навчання музичну освіту. Більшість батьків обирають для своїх дітей навчання грі на фортепіано. У поєднанні з покращенням економічного рівня та рівня життя освіта дітей на фортепіано у Китаї досягла безпрецедентного розмаху.

Оскільки початковий етап освіти визначним чином впливає на подальше навчання дитини, коротко представимо основні зміни, що відбулися у сфері дошкільної музичної освіти за період з початку ХХ століття до сьогодні. Не наголошуючи на суто фортепіанній освіті, розглянемо найбільш базові навички музичної культури, які прищеплюють дитині. Між тим, як наголошує Хоу Юе, в Китаї переважна більшість дітей, що навчаються музиці, опановують саме фортепіано (Хоу Юе, 2009).

Початок ХХ століття – кінець 1940-х років

Період від 20-х років ХХ століття, коли базова початкова музична освіта в Китаї під впливом ідей Цяя Юанпей почала активно розвиватися, в історії музики називається «періодом шкільної музики» (Се Цзясин, Лі Сяоін, 2018). Під впливом буржуазно-демократичної революції у шкільній музичній освіті у цей час особливо підкреслювалася функція ідейно-морального виховання, що можна побачити у творах відомих просвітителів на той час. Наприклад, Кан Ювей, лідер буржуазних реформістів, виступав за те, щоб вагітним жінкам було дозволено часто слухати музику і вільно співати чи грати музику в будинках для людей похилого віку та торгових будинках, а немовлятам і маленьким дітям слід дозволяти вчитися співати пісні. Ідея підкреслювати морально-виховну функцію музики стала важливою традицією пропагування музичної культури у країні (Лі Шицзюнь, 1934).

Будучи першим міністром освіти Китаю на початку ХХ століття Цай Юаньпей не тільки запропонував в країні політику «п'яти освіт»: військово-націоналістичної, матеріалістичної, громадянського морального виховання, світоглядного виховання та естетичного виховання, а й енергійно наполягав на важливості естетичним виховання на початковому етапі розвитку дитини (Се, Цзясін; Лі, Сяоін, 2018).

Найбільш видатні педагоги дошкільної освіти того періоду – Тао Сінчжі, Чжан Сюемень, Чень Хецінь. Вони увійшли до історії Китаю, як фундатори нових принципів навчання. Так, народний педагог Тао Сінчжі відстоював «теорію життєвої освіти», до якої він включав п'ять основних сфер

життя: здоровий спосіб життя, трудове виховання, розвиток інтересу до навчання, творчості та соціальних перетворень, які становлять єдине ціле. Тао Сінчжі написав і залишив у спадок майбутнім поколінням прекрасні дитячі пісні, які впливають на освіту дошкільнят до цього дня.

Педагог дошкільної освіти Чжан Сюемень вважав, що навчальні матеріали з музики повинні бути пов'язані з життям дітей, мати національні особливості, бути простими та доскональними, відповідати потребам та здібностям дітей, легко викликати у дітей емоційний відгук. Він також наголосив, що дітям слід надати більше можливостей для власного досвіду, вільного самовираження та вільної творчості; дітей не слід змушувати просто механічно наслідувати приклади вчителів у гонитві за формальними результатами.

Педагог дошкільних закладів Чень Хецинг говорив, що справжня цінність музики полягає у нашому контакті з музикою, яка змушує тіло і дух резонувати та відчувати почуття ритму, тоді краса мелодії змушує людей відчувати красу навколишнього світу та відчуття єдності з ним: «Ми повинні використовувати життєву силу та інтерес дітей до музики, щоб проникнути в життя дітей, навчити їх так, щоб у дітей була сильна воля, скоординовані дії та відчуття щастя, незалежно від їхнього роду занять гри, роботи, навчання чи відпочинку. Він також повторював, що першорядне значення має спів, підкреслюючи важливість техніки співу, і був проти передчасного отримання дітьми спеціальних музичних знань» (цит. за: Се, Цзясін; Лі, Сяоін, 2018).

Початок 1950-х – до середини 1960-х років

На початку 1950-х років Китай всебічно вивчав досвід Радянського Союзу. У цей період шкільна музична освіта, з одного боку, успадкувала традиції ідейно-морального виховання, а з іншого - все більше наголошувала на необхідності прищеплення дітям музичних знань та вмінь. Дошкільні педагоги Китаю також почали посилено працювати над освоєнням різних радянських теорій дошкільної освіти та викладання найпопулярніших на той час. Проте традиційна ідея приділяти рівну увагу естетичному та моральному

вихованню продовжувала передаватися у спадок. Наприклад, освітні цілі, передбачені «Тимчасовими правилами для дитячих садків», оприлюдненими Міністерством освіти у 1953 році, включали: Виховання інтересу дітей до музики, розвиток у дітей музичного слуху та почуття ритму; Розвиток у дітей правильного голосу, спів, уміння виступати та танцювати, а також розвивати їх живими, щасливими, захопленими, сміливими та щасливими; Виховання у дітей національної моральності, такий як любов до батьківщини, до праці, а також колективістський дух єднання та дружби (Там само). У 1950-х роках під керівництвом радянських фахівців Міністерством освіти було організовано та складено «Методичні рекомендації щодо дитячого навчання», де особливо наголошувалося на необхідності комплексного, систематичного та стандартизованого виконання всіх видів домашніх завдань, що, звичайно ж, включає і домашні завдання з музики, запам'ятовування пісень та танців.

Середина 1960-х до кінця 1970-х років

В період «культурної революції» політична виховна роль музики затьмарила всі інші. Діти дошкільного віку здобували музичну освіту переважно за допомогою участі у музично-виконавчій практиці у громадській та політичній діяльності. Звичайно, дітям раннього віку було важко зрозуміти та прийняти такий екстремістський політичний та пропагандистський підхід. Навчання на репетиціях та виступах, подібно до дорослих професійних груп, виявилось шкідливим для здорового фізичного та розумового розвитку маленьких дітей.

Кінець 1970-х до кінця 1980-х років

На пізньому етапі «культурної революції» музична освіта поступово стала відроджуватися, через що вона поступово стала гарячою темою серед батьків маленьких дітей. З кінця 1970-х років заняття музикою, і фортепіано, зокрема, поступово починають асоціюватися з «розвиненим інтелектом та творчими здібностями», «пошуком кращих умов життя». Завдяки цьому соціальному запиту у дитсадках створювалися «спеціальні курси» чи «спеціальні класи», де навчальні програми та викладання велося за моделлю

професійних музичних шкіл. Таким чином, сформувалася модель, в основі якої лежить «екзаменаційна орієнтація» та «орієнтація на ранню кар'єру» (Цзян, Юхе; Сунь, Цзінань, 1989).

На початку 1980-х років під впливом «реформ та політики відкритості» в Китаї було вперше чітко викладено та регламентовано цілі інтелектуальної та творчої освіти дитини, які стали основою національної музичної освіти в країні. Дослідники в галузі шкільної музичної освіти дедалі більше «цікавилися вивченням того, як розвивати інтелект за допомогою навчання музичних знань, музичних концепцій, а також читання та написання нот» (Лу Цзі, Хе Лутінг, Лі Хуаньчжі, 1985). У суспільстві зміцнювалася ідея про навчання гри на музичних інструментах. У той же час інновації в освіті в цей період все частіше стають предметом суперечок у наукових дослідженнях та практиці музичної освіти (У Бінь, Фань Кайсі, 1989; Сунь Цзінань, 1995).

З кінця 1980-х років нові вимоги суспільства до загальноосвітнього розвитку людини змусили китайців переосмислити функцію музичної освіти, яка здобуває три відмінні риси. По-перше, шкільна музична освіта відійшла від ідеї «подвійної основи» популярної в середині 1950-х років, відокремивши музичну освіту від естетичного виховання та морального виховання (Ван Ятун, 2024). У цей час на Заході стає модним структуралістський підхід англо-американського психолога Е. Титченера, який поширився на багато сфер людської діяльності (Titchener E.V., 2014). Це давало певні переваги у дизайні та техніці завдяки спрощенню переходів з верхнього рівня абстракції на нижній та навпаки. Тоді ж у музичному співтоваристві виникла схожа ідея: поводитися з музичними знаннями і музичними концепціями відповідно до ідей структуралізму. Таким чином, всі знання та навички в музиці та танцю потрібно було максимально організувати в елементи, кроки, вибудувавши систему, подібну спіральному розвитку. Вивчення нотної грамоти, вміння читати та розбирати нотний текст стало обов'язковим компонентом у звичайних початкових та середніх школах (Ван Ятун, 2024). Багато дитячих садків також виявили ініціативу та включили вивчення нотної грамоти до

своїх підготовчих навчальних програм. Ізольоване навчання конкретним знанням та навичкам, відокремлене від розуміння суті творів та естетичного досвіду, знову зайняло важливе місце.

По-третє, з'явилися академічні дослідження, які розглядали розвиток додаткових функцій музики, які ігнорують естетику. У зв'язку з цим у 1986 році в Шанхаї відбулася міжнародна наукова конференція з досліджень креативності (Чжоу Хайхун, 2004). Більшість спікерів наполягали на тому, що китайським дітям з самого раннього віку треба розвивати не тільки інтелект, а й творчі здібності. Після конференції дані рішення були швидко впроваджені у життя. Акцент був зроблений на навчанні читання та письма нот, здобуття базових музичних прийомів та виконавських навичок. У багатьох дитячих садках творча діяльність починає сприйматися вихователями та батьками як необхідний компонент раннього розвитку дитини. Як пізніше зазначили дослідники, оцінюючи такий напрям, його основною помилкою стало надмірні вимоги щодо виховання інтелекту та творчих здібностей в ранньому дитячому віці (Чжоу Хайтун, 2004; Ван, Ятун, 2024). Це призвело до відповідного послаблення емоцій, установок, формування адекватної системи цінностей та деяких вад соціальної поведінки.

З 1990-х років до сьогодні

Новою перспективою у музичній вітчизняній освіті, починаючи з 1990-х років, стало всебічне переосмислення її ціннісної орієнтації. Повернення до більш гармонічного та збалансованого розвитку не стало простим повторенням, а було засноване на зусиллях з вивчення актуальної історичної спадщини та новітніх результатів досліджень усієї сучасної науки, що стало новим напрямом досліджень у галузі дошкільної музичної освіти, який є актуальним у Китаї до сьогодні (Цао Лі, 2000; Ду Кецзянь, 2004; Се Цзясін, 2022).

У 1990 році було створено науково-дослідну групу, основним ядром якої стали фахівці з Нанкінського педагогічного університету (Нао Huang, Thibodeaux T., 2016). До її складу увійшли фахівці у галузі освіти та наукових

досліджень, що публікує статті, монографії, початкові школи гри та хрестоматії, чітко формулюючи свої погляди на розвиток дошкільної музичної освіти. Сучасна стратегія дошкільної освіти ґрунтується на таких положеннях, як «прагнення стійкого розвитку», «трансформації егоцентризму від протистояння до взаєморозуміння та взаємної поваги», «акцент на тому, що важливіше» та «опорі на взаємну підтримку» (Xiaojun Guo, 2019).

Розглянемо основні положення сучасні дошкільної музичної освіти, які можна сформулювати у декількох пунктах: 1. Знання про музику та базові навички є основою здобуття естетичного досвіду; 2. Твір мистецтва – засіб, через сприйняття (або виконання) якого досягається естетичне переживання; 3. Шлях до здобуття естетичного досвіду полягає в особистій участі; 4. Придбання естетичного досвіду є основною гарантією реалізації всіх інших освітніх цінностей.

Процес дошкільного навчання гри на фортепіано, таким чином, можна розглядати як тісну тристоронню взаємодію дитини, її сім'ї та освітнього закладу. Тому, щоб сприяти розвитку дитини, фортепіанна освітня концепція має своєчасно оновлюватись та використовувати модель домашнього взаєморозуміння для досягнення кращого результату. Однак багато батьків відчують, що вони не розуміють і не хочуть приймати участь у навчанні дитини, а просто платять вчителям за те, щоб їх діти відвідували уроки фортепіано. Це покладає всі освітні обов'язки на вчителя, що серйозно послаблює почуття відповідальності у батьків. Освіта дітей не зводиться до фінансових інвестицій, тому батьки повинні правильно розуміти свої обов'язки.

Навчаючи маленьких дітей гри на фортепіано вчителі повинні приділяти особливу увагу своїм методам спілкування з учнем. З одного боку, необхідно поважати результати навчання дітей та захищати їхню самооцінку, а також бути терпимими та справедливими. Вчитель має ставитись до маленького учня з добрим серцем і контролювати відповідне навантаження, інакше діти чинитимуть опір у процесі навчання. Навчання гри на фортепіано

для дітей молодшого віку – це не просто прищеплення навичок гри на інструменті, це – різноманітне навчання в ігровій формі, що відповідає віку того, хто навчається. Щоби якісно покращити феномен дитячого навчання гри на фортепіано в Китаї, необхідно скоординувати безліч факторів, які дозволять розкрити потенціал майбутніх піаністів і при цьому не зашкодять фізичному та розумовому розвитку дітей.

2.2.2. Система середньої фахової фортепіанної освіти

Основа професійного навчання гри на фортепіано ґрунтується у шкільній освіті, оскільки саме в цей період учні впорядковано навчаються основним навичкам виконання музики та оволодівають елементарними знаннями теоретичних музичних дисциплін. Кінцевою метою навчання в музичній школі є майстерне володіння всіма можливостями інструменту, а також мистецтвом інтерпретації.

Практичні заняття дозволяють учням інтегрувати теоретичні знання та оперативні навички, які вони щойно опанували, у конкретну виконавську діяльність, тим самим покращуючи своє виконавське уміння, а також підвищити свої внутрішні артистичні якості. Таким чином, викладання і художнє виконання доповнюють одне одного і є незамінними. Через взаємодію викладання та виконання запалюється ентузіазм студентів та їх прагнення до навчання.

У сфері навчання фортепіано викладацька діяльність має бути не лише одностороннім каналом комунікації від викладача до студента, це має бути двостороннє спілкування та співпраця між викладачами та їх учнями. Завдяки виконанню практичних вправ вчителі можуть розпалити в учнів цікавість до знань, стимулювати їхній ентузіазм до навчання та дозволити їм відчувати радість від самоствердження під час гри на фортепіано. Цей перший позитивний досвід готує до подальшого навчання, коли окрилений першим успіхом учень готовий до більшого навантаження. Завдяки зворотному зв'язку вчителі можуть миттєво визначити труднощі та виклики, з якими учні

стикаються на шляху до навчання, і надати цілеспрямоване керівництво та підтримку, щоб допомогти учням подолати труднощі та, таким чином, покращити їхню успішність.

Утворення музичних товариств і перших шкільних музичних закладів (1919-1937)

Шкільна фортепіанна освіта в Китаї як явище почала входити в китайське музичне життя і набувати соціального характеру з 20-х років ХХ століття. 27 січня 1919 року було засновано «Асоціацію музичних досліджень Пекінського університету», члени цього товариства представляли західну музику, організовували китайські музичні заходи, проводили концерти та заохочували до створення нової музики. Результатом таких зусиль стало утворення перших навчальних структур, де викладали музику. Поступово були створені музичний факультет Шанхайського нормального коледжу (1920), музичний клас Пекінського університету (1922), музичний факультет національної Пекінської школи мистецтв (1926) та інші приватні музичні програми.

Крім відомих китайських музикантів і педагогів, таких як Сяо Юмей і Ян Чжунджі, викладати фортепіано були запрошені деякі іноземні піаністи. Китайські музичні заклади, що почали навчати китайських дітей і підлітків західній музиці, намагалися створювати власні навчальні програми, орієнтуючись на освітні системи закладів Європи та США. Крім того, вони створили курси або спеціальності, пов'язані з китайською національною музикою.

Водночас із збільшенням кількості початкових і середніх шкіл постала нагальна потреба у вчителях із певним професійним рівнем. Для шкільної освіти знаковою подією стало заснування 27 листопада 1927 року Шанхайської національної консерваторії, першого в історії країни професійного вищого музичного навчального закладу. Під керівництвом Сяо Юмея було відкрито п'ять відділів, один з яких – клавішних інструментів. Сяо Юмей запрошував до співпраці викладання як китайських музикантів, що

навчалися за кордоном, так і західних професорів, які відвідували Китай, а також відомих іноземних виконавців. За перші десять років після заснування Шанхайської національної консерваторії було підготовлено не лише покоління видатних піаністів Китаю, таких як Лі Сяньмін, Дін Шанде, Лі Цуйчжень і У Леї, а й ціла плеяда досвідчених викладачів, які за роки наполегливої праці досягли видатних успіхів в навчанні. Саме ці фахівці заклали основи фортепіанної професійної освіти в середніх школах і коледжах. Понад десять провінцій Китаю впровадили шкільні музичні програми, і музична освіта почала розвиватися. За короткий проміжок часу випускники музичних шкіл, що отримали базову професійну освіту, мали змогу продовжити свій піаністичний розвиток, досягли високого рівня виконавства і стали впливовими піаністами в Китаї.

Війна Опору проти Японії (1937-1945) та перехідний період (1945-1949)

Війна Опору проти Японії тривала з 1937 по 1945 рік, у цей час багато видатних піаністів, які навчалися в Шанхайській консерваторії, переїхали в різні частини країни. Вони викладали в таких містах і провінціях, як Пекін, Тяньцзінь, Сіань, Шеньян, Харбін, Чанчунь, Ухань, Гуанчжоу, Фуцзянь і Сичуань. Вони стали головною силою розвитку фортепіанної освітньої програми в Китаї. В 1945-1949 роках (між капітуляцією Японії та відходом Китайської націоналістичної партії Гоміньдан на Тайвань) деякі піаністи, які навчалися за кордоном, повернулися до Китаю: Лі Цуйчжень (з Британії), Лі Цзялу (з США) та У Лейі (з Франції). Таким чином сформувалося перше покоління китайських піаністів (Се Цзясін, 2022). Їх повернення з навчання за кордоном відіграло ключову роль у сприянні поширенню західної музики та культури в Китаї.

У цей період такі піаністи, як Дін Шанде, Фан Цзісен, Ву Лей і Лі Цуйчжень, успішно виступали з сольними концертами в Китаї. Викладачі фортепіано – як іноземні музиканти, так і китайські піаністи, які навчалися за кордоном, зробили видатний внесок у викладання фортепіано в Китаї (Chang,

А., 2009). Серед іноземних музикантів найбільш відомими були італійський диригент і піаніст Маріо Пачі (1878-1946), російський піаніст і музичний педагог Борис Захаров (1888-1943) і російський музикант Володимир Гарц.

Першими китайськими піаністами, які на початку ХХ століття навчалися в Японії були Лі Шутун, Шень Сингун, Ван Чжичао і Цзен Чжімін. Піаніст, теоретик і педагог Лі Шухуа навчався в Ліонській консерваторії музики у Франції. Ван Жуйсянь була першою піаністкою, яка навчався в Сполучених Штатах. Вона отримала ступінь бакалавра та магістра фортепіанної гри в Консерваторії Нової Англії в Бостоні, штат Массачусетс. Ці піаністи повернулись до Китаю з новими ідеями, новою музикою та новими навчальними матеріалами. Після повернення вони працювали в середніх загальноосвітніх школах і звичайних музичних школах. Більшість учнів мали обмежений доступ до матеріалів, привезених до Китаю з інших країн. Однак деякі матеріали були перекладені та опубліковані китайською мовою. Дослідник Хіаоюн Гуо (2019) вказує, що найбільш популярними були «Новий підручник фортепіано» Сяо Юмея (Хіао Юумеі. «New Piano Textbook»), підручник фортепіано Чжоу Лінгсуна у двох томах (Zhou Lingsun. «Piano Textbook» :Volumes 1 and 2), та підручник фортепіано з пентатонічною гаммою Ци Ерпіня (Qi Erpin. «Piano Textbook of the Pentatonic Scale») (Хіаоюн Гуо, 2019).

Викладання фортепіано в Китаї від заснування КНР до «культурної революції» (1949-1966)

Після заснування Китайської Народної Республіки в 1949 році консерваторії в Пекіні та Шанхаї були призначені основними освітніми центрами для вивчення музики. Дві консерваторії були оснащені найсучаснішим навчальним обладнанням і зібрали у якості викладачів чудових піаністів і педагогів. Фортепіанні кафедри стали загальнонаціональними центрами навчання, виконавства та досліджень. У середині 1950-х консерваторії в Китаї виникла система афілійованих музичних шкіл, які забезпечували якість навчання, готували професійних музикантів і

зміцнювали фортепіанну освіту. Окрім консерваторій у Шанхаї та Пекіні, подібні вищі навчальні заклади були засновані в інших регіонах Китаю, таких як Тяньцзінь, Шеньян, Сичуань, Ухань, Сіань та Сінхай. В інших вищих навчальних закладах, таких як місцеві мистецькі заклади та університети, також були створені окремі кафедри фортепіано.

Бянь Мен (1994) зазначає, що в 1950-х роках в Китаї «остаточно склалася система 16-річної музичної освіти: школа (4 роки) – училище (6 років) – консерваторія (4 роки), аспірантура – 2 роки» (Бянь Мен, 1994: 13). Така система забезпечувала підготовку висококваліфікованих професійних музичних кадрів. У кожній консерваторії було створено виконавський комітет, який організовував виступи педагогів та учнів на різних святкових заходах.

У цей період навчання фортепіано в Китаї привернуло увагу світу, а молоді китайські піаністи заявили про свій талант і майстерність на міжнародній арені. З 1951 по 1964 рік 32 піаністи взяли участь у восьми міжнародних конкурсах, і 13 піаністів отримали 23 премії (Бянь Мен, 1994: 14; Сюй Бо, 2011: 11). Це був важливий період для китайського фортепіанного виконавства, що означив безпрецедентний професійний злет китайських піаністів. Існувала потреба в навчальному репертуарі та хрестоматіях гри на фортепіано, яких не вистачало. Навіть до заснування Китайської Народної Республіки навчальні і нотні матеріали для гри на фортепіано в Китаї були обмежені. Найпопулярнішими серед них були «Vorschule im Klavierspiel» оп.101Ф. Бейсера; Етюдів оп. 299, 599, 849, К. Черні; вибрані сонатини композиторів-класиків; «60 віртуозних вправ для піаністів» Ш. Ганона.

Дослідник Се Цзясін (2022) вважає, що навіть на той час дані видання були певною мірою застарілі і робили навчання фортепіано досить нудним і не цікавим. Навіть наприкінці 1950-х років деякі китайські вчителі фортепіано продовжували суто класичні методи навчання, наказували учням покласти монету на тильну сторону долоні, щоб розвинути положення руки. Крім того, деякі вчителі вважали, що гра з підняттям пальців була єдиним життєздатним технічним підходом, та ігнорували інші технічні підходи, які були зосереджені

на дотику та забарвленні тону. Таке навчання сприяло напрузі в усьому тілі від плеча, руки та зап'ястка до долоні і створювало звук, який був сухим і позбавленим насичених тонів.

У цей час у Китаї почали з'являтися інноваційні матеріали для навчання фортепіано. Піаністи, які навчалися за кордоном, привезли різноманітні нові фортепіанні твори. Крім того, деякі педагоги написали матеріали, які включали китайську музику як частину навчальних матеріалів. Серед таких навчальних матеріалів були представлені «Уроки фортепіано для дорослих» під редакцією викладачів Центральної музичної консерваторії пекіну; хрестоматія «Перші дитячі уроки фортепіано» Дін Шаньде; збірка «Фортепіанні етюди в пентатонічних ладах» Лі Інхя.

Період «культурної революції» (1966-1976)

У складний час політичних хвилювань фортепіанна освіта в Китаї зазнала великої шкоди, через що стрімкий розвиток професіоналізації виконавства, що розпочався в середині 1950-х років, майже припинився. Сталася справжня трагедія через заборону західної «буржуазної» музики, вчителі фортепіано зазнали переслідувань, а більшість інструментів були знищені. Музичну освіту даного періоду дослідники оцінюють як «десять років катастрофи» (Шу, Сіньчен, 1951; Цзян Юхе, Сунь Цзінань, 1989; Цао Лі, 2000). У цей час деякі фортепіано, що залишилися, використовуються виключно з метою політичної пропаганди. У музичній освіті відбуваються нововведення у принципах навчання. Згідно з ними, на зміну односпрямованому потоку інформації від вчителів до учнів, прийшла практика різноспрямованої інформаційної взаємодії, коли здатніший може виступати в ролі вчителя. Це породило нові форми передачі інформації: як вчителя до учня, так і від здібного учня до менш здібного учня, і навіть, – від учня до вчителя (Цзян, Юхе; Сунь, Цзінань, 1989).

Друге нововведення – так званий «практичний метод навчання», який полягав у тому, що дитина одразу залучалася до «реальних репетицій та виконання» (Там само). Таким чином, змінювався зміст навчання, коли замість

отримання базових музичних знань і умінь, таких як вивчення базових навичок, співу або виконання музичних вправ, передбачених традиційним навчанням, дитина відразу приступала до освоєння конкретного музичного твору.

Викладання гри на фортепіано в Китаї від початку реформ і політики відкритості до кінця XX століття (1976-2000 роки)

Після завершення «культурної революції» в Китаї розпочався новий позитивний період політичних і соціальних змін. У своїй промові наприкінці 1978 року Ден Сяопін виклав політику реформ і відкритості, яка дала Китаю нові перспективи. У сфері фортепіано шкільного навчання вчителям було дозволено спілкуватися та співпрацювати з іноземними піаністами та викладачами. У період «Реформ відкритості» така комунікація поширювалася на всі сфери педагогіки, навчальних матеріалів, аудіо- та візуальних посібників і досліджень, пов'язаних із професійним навчанням фортепіано.

Під час підйому «фортепіанної лихоманки» у 1980-х роках велика кількість талановитих учнів була прийнята до музичних шкіл і музичних факультетів коледжів. Це також сприяло розвитку фортепіанної освіти для аматорів і окреслило стандарти, пов'язані з якістю навчання фортепіано. Також знов почали набирати студентів до Центральної консерваторії в Пекіні та Шанхайської консерваторії. Студентом було запропонувати підвищити свій професійний ступінь до рівня магістра фортепіано, що забезпечило більш високу професійну платформу і для досліджень викладання фортепіано на всіх рівнях. Під впливом Пекіну і Шанхаю інші консерваторії та коледжі в країні розширили набір і почали пропонувати студентам ступінь магістра та доктора фортепіано. На додаток до існуючих музичних шкіл відкривалося все більше мистецьких коледжів та університетів з фортепіанними відділами, які впроваджували середню спеціальну музичну освіту.

Крім того, починають діяти приватні музичні заклади. Серед найвідоміших в країні – «Художній центр фортепіанної музики Лю Шикуня», відкритий на початку 1990-х років. Подібні Дитячі музичні центри, відкриті

Лю Шикунем, працюють в Сянгані, Пекіні, Сіані, Фучжоу, Хайкоу – всього у 29 китайських містах. Сьогодні у країні працюють понад сорок філій Центру, де не тільки навчають музиці, а й продають музичні інструменти. З цього приводу видатний піаніст говорить, що, будь то піаніно або інший музичний інструмент – всі вони створені для того, щоб на них грало якомога більше людей. Музичні інструменти аж ніяк не приналежать тільки обраним музичним талантам.

Лю Шикунь вважає, що спілкування дити з музикою з раннього віку музики, допоможе їй стати у майбутньому справді освіченою людиною. Піаніст також вважає, що всі музичні інструменти «створені для того, щоб на них грало якнайбільше людей». Вони аж ніяк «не приналежність лише для музичних талантів» (Видатний піаніст Лю Шикунь²). На думку видатного піаніста, «вчитися гри на фортепіано не обов'язково для того, щоб стати Бетховеном» (Schonberg H., 1979). Щодо викладання гри на фортепіано, Лю Шикунь сказав: «Я думаю, що й сама фортепіанна музика в Китаї має хороші перспективи. В першу чергу є гарне міжнародне середовище – в даний час фортепіанної музикою, в більшості своїй, захоплюються не люди Заходу, а люди Сходу, серед яких китайці на першому місці. Останнім часом багато молодих китайських піаністів завоювали міжнародні премії, подивіться скільки людей займається фортепіанною музикою!» (Там само).

Інший центр шкільної музичної освіти, що відкрився в 1990-ті роки, був започаткований професором Пекінської консерваторії Чжоу Гуанрен. Піаністка знайшла сприятливі матеріальні умови для відкриття фортепіанної школи. Вона скористалася ними і відкрила навіть більш масштабну, ніж в Синхаї, школу з поетичною назвою «Друзі музики», куди запросила безліч молодих і талановитих викладачів.

За роки своєї праці в Центральній консерваторії Пекіна Чжоу Гуанрен виховала цілу плеяду чудових піаністів, вона також виступала як редактор-упорядник навчально-методичного посібника «Основи навчання гри на

² <https://ukrainian.cri.cn/141/2008/11/21/2s5889.htm>

фортепіано», підготувала до випуску і видала два томи «Навчального плану для початківців навчання гри на фортепіано» і написала цілий ряд статей, присвячених справі всього її життя – фортепіанній педагогіці і виконавству. Чжоу Гуанрен сприяла просуванню музики як необхідної складової освіченої людини, брала участь у великомасштабних заходах з різнобічної, як вузькоспеціальної, так і загальногуманітарної, підготовки педагогічних кадрів в фортепіанній сфері. Так, з 1995 по 2005 роки вона організувала десять великих «тренінгів», випускниками яких стали тисяча шістсот вчителів. Найчастіше результати її різнобічної діяльності, гастролей і зустрічей з видатними колегами з інших країн переплавлялися в матеріал для заснованого нею журналу «Piano Artistry», в якому вона є головним редактором.

У 2004 за фінансової та матеріальної (забезпечення інструментами) підтримки *Beijing's Xinghai Piano Company* вона заснувала спеціальний «Центр фортепіанного мистецтва Чжоу Гуанрен». Цей навчальний заклад заслуговує на особливу увагу, оскільки тут пыаныстка організувала навчальний процес відповідно до абсолютно дозрілої у неї філософії педагогіки і виконавства. Чжоу Гуанрен, маючи солідний досвід викладання в музичних навчальних закладах Китаю початкового, середнього та вищої ланок, дуже швидко зрозуміла одноманітність і малу ефективність існуючої системи. Тому в *Xinghai Youth Piano School*, школі «Друзі музики» і своєму Центрі вона зробила все, щоб пробудити інтерес учнів до таїнства музики, дати їм можливість насолодитися різноманітним музикуванням і відчутти повноту щастя від зустрічі з прекрасним. Тільки на цьому загальному сприятливому фоні діти, на думку Гуанрен можуть отримати міцні знання про музику і оволодіти необхідними для професійного музиканта навичками.

Піввікова художня практика, глибока і різнобічна ерудиція в мистецтві в цілому і фортепіанному мистецтві зокрема, знання про особливості вікової психології дітей і, найважливіше, схилення перед дуже результативним і затребуваним в країнах Далекого Сходу «Сузукі-методом», дозволили Гуанрен створити в своєму центрі абсолютно унікальну творчу атмосферу для

виховання і «кування» як власне блискучих піаністів, так і педагогічних кадрів, які б змогли поширити принципи Центру по всій території Китаю. «Сузукі-метод» – ціла філософія в музичній педагогіці, автором якої є японський скрипаль Шінічі Сузукі (1898-1998). Він виходив з початкової принципової навченості дитини музиці. Процес оволодіння музичними премудростями і музичним інструментом може бути дуже природним, якщо помістити учня у відповідне середовище. Як дитина осягає рідну мову – легко і без примусу, так і процес музичного навчання можна налагодити згідно з цими ж принципами природності.

Для забезпечення функціонування своєї установки і ефективного застосування філософії викладання Гуанрен підбирала для свого Центру і шкіл викладачів не тільки відповідно до їх дипломів. В особистих бесідах вона з'ясовувала життєву і професійну позицію претендента і, тільки переконавшись у тому, що кандидат був її однодумцем, брала на роботу. Багато аспектів діяльності Центру отримали відображення в знаменитій на весь музичний Китай книзі Чжоу Гуанрен «Мистецтво викладання фортепіано» (Zhou Guangren, 1991).

У школах і Центрі Чжоу Гуанрен панує творча атмосфера співдружності, сприяння та взаємної радості від спілкування педагога і учня. Постійні концерти і спільні виступи тих, хто навчається, разом з тими, хто навчає, гастролі в стінах Центру і шкіл майстрів фортепіанного мистецтва, запрошених Чжоу Гуанрен, конкурси, майстер-класи – все це моделює те саме необхідне середовище, в якому виростають і розцвітають справжні, глибокі виконавці-піаністи.

Протягом цього періоду було написано кілька книг, які представляли різні погляди на навчання та гру на фортепіано. Книги з фортепіанної педагогіки включали «Педагогіку фортепіано» Ін Шиженя; Фортепіанна педагогіка Чжу Гуньї; та «Проста фортепіанна педагогіка» Ву Тієїна та Сунь Мінчжу. Інші книги з навчання фортепіано включали «358 питань фортепіано» Вей Тінге та «Дитяче фортепіано» Вей Сяофань. Інші китайські книги,

пов'язані з фортепіанною грою та навчанням, мали важливе значення для розвитку фортепіанної освіти.

«Шлях гри на фортепіано» Чжао Сяошена обговорювали теми, пов'язані з виконанням на фортепіано. «Шлях до вивчення фортепіано» Ву Юаня та «Дитяча дорога навчання фортепіано» Вей Сяофань розповідали про те, як учні повинні розвиватися та навчатися. Особливим попитом користувались посібники з підготовки до іспитів, серед яких були «Іспити з оцінювання фортепіано» та «Викладання фортепіано» Чжоу Мінсуня та «Посібник з виконання іспитів на оцінку фортепіано», Чжан Цзінвей, у яких були приклади екзаменаційних завдань.

Щоб створити навчальні матеріали для фортепіано, які б сподобалися юним китайським учням, викладачі фортепіано та музичні видавці працювали разом. Наприклад, «Вибрана фортепіанна музика для дітей» Лі Чунгуана та «Вибрана китайська поліфонічна фортепіанна музика», зібрані Народним музичним видавництвом, містять музику з китайськими особливостями. «Дитячі вправи для розвитку пальцевої техніки» Лі Фейлани та «Попередній курс гри на фортепіано для дітей» Шенг Іцзяня, Ян Суніна та Чжана Юнціна, а також «Цікаві курси гри на фортепіано для дітей» Чена Фумея – це матеріали для дітей, які навчаються фортепіано. Базові курси фортепіано (1-4) і курс застосування фортепіано для дорослих (1-2) Хуан Пейїна та Лі Цзюхонга були складені для дорослих і студентів звичайних університетів. Базова технічна підготовка фортепіано від Лі Цзялу та «Базовий курс фортепіано – гами та арпеджіо» від Чень Цинфена – це книги для базової технічної підготовки.

Також після реформи та відкриття до країни прибула велика кількість фортепіанних збірок західної музики. Ці нотні видання включали музику від бароко до ХХ століття. Збірки основних творів Й.С. Баха, класичних творів Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена та Ф. Шуберта зробили цей репертуар більш доступним для студентів. Романтичні твори та твори ХХ століття Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, К. Дебюссі, М. Равеля, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Е. Гріга, Б. Бартока та А. Шенберга стали доступними.

Оскільки китайські вчителі гри на фортепіано надавали великого значення технічній підготовці, Народне музичне видавництво опублікувало кілька опусів етюдів Черні, включаючи ор. 139, 599, 849, 636, 718, 299, 812, 748, 588 і 740. Етюди середнього рівня, такі як Бургмюллер і Лемуан, і просунуті етюди Клементі, Мошковського, Шопена, Ліста, Дебюссі, Рахманінова та Скрябіна стали легкодоступними. Впровадження та публікація таких фортепіанних творів розширило вибір фортепіанного навчального матеріалу та репертуару для студентів. У той же час ця музика покращила розуміння китайськими студентами фортепіанної музики з усього світу.

Початок XXI століття – до сьогодні

У XXI столітті багато фортепіанних шкіл стали працювати як бізнес. Вивчення фортепіано тепер можливо для багатьох звичайних сімей, які люблять музику та фортепіано. Піаніно є ознакою елегантності західної культури і стало символом для китайського населення. Вважається, що люди, які грають на піаніно, мають високий культурний і інтелектуальний рівень. Підвищення інтересу до вивчення фортепіано відображає інтерес і прагнення населення до високого мистецтва, водночас підвищується музична грамотність. Тому основна освітня ідея «навчання фортепіано з дитинства» спонукає багатьох батьків витратити гроші на покупку піаніно та платити за навчання дітей, щоб почати грати на фортепіано в ранньому віці.

Оскільки багато хто в Китаї вивчає фортепіано як аматор, для них Асоціація китайських музикантів ще у 1991 році розробила систему оцінювання, яка визначає рівень кожного піаніста-любителя. Опубліковано шість комплектів матеріалів для підготовки до сертифікаційного іспиту. Останнє видання було відредаговано Комітетом асоціації китайських музикантів і опубліковано видавництвом Сінхуа у 2007 році. Для іспиту від студентів вимагається зіграти на вибір музичний твір у чотирьох різних областях. Так, для підтвердження Рівня 1-2 треба виконати:

1. Гамми та арпеджіо
2. Етюди
3. Китайську п'єсу
4. Західну п'єсу;

Для Рівня 3-7: 1. Гама та арпеджіо 2. Етюд 3. Контрапункти з використанням контрапункту 4. Китайські або західні п'єси;

Рівні 8-10: 1. Гама та арпеджіо 2. Етюд 3. Твір від бароко до класичного періоду 4. Твори від періоду романтизму до сучасності.

Первісною метою сертифікаційних іспитів у Китаї була популяризація та просування фортепіанної освіти та стандартизація навчання фортепіано. Завдяки сертифікаційному іспиту студенти отримують оцінку від комісії, яка не тільки заохочує їх (особливо початківців), але й вказує на їхні слабкі сторони. Це допомагає вчителям планувати подальше навчання учнів. За останні 20 років кількість піаністів-любителів, які беруть участь у програмі сертифікаційних іспитів, зростає, а правила та методи оцінювання стали суворішими. Це не тільки доводить, що іспит на отримання сертифікату з фортепіано отримав величезний суспільний резонанс, але й відображає глибокий розвиток навчання фортепіано. Зараз сертифікаційний іспит став звичайним тестом для багатьох піаністів-аматорів у Китаї. Поступово він стандартизувався за рівнем і допомагає у виборі репертуару для учнів. Іспити підштовхують піаністів-аматорів до підвищення рівня та швидшого прогресу. На додаток до китайської системи іспитів, в країні були запроваджені системи іспитів з Англії та Сполучених Штатів, розширивши вибір для вчителів та учнів.

Після того, як Чжоу Гуанрен заснувала молодіжну фортепіанну школу у Сінхаї, вона представила та пропагувала метод гри на фортепіано «Найпростіший курс гри на фортепіано» Джона Томпсона, який був опублікований у 1936 році в Сполучених Штатах. Популяризація та використання цього курсу надала багатьом фортепіанним педагогам новий погляд на методи гри на фортепіано для дітей, долучивши їх до ряду інших популярних навчальних матеріалів, що використовуються в Китаї, таких як «Elementary Instruction Book for Pianoforte» Фердинанда Бейєра. «Найпростіший курс гри на фортепіано» Джона Томпсона був опублікований видавництвом «Народна музика» в 1986 році та став популярним серед

викладачів гри на фортепіано та студентів. Через тридцять три роки він все ще має глибокий вплив на викладання фортепіано в Китаї.

У своїй книзі «Остання лекція про фортепіано» викладач фортепіано Шао Іцян проаналізував деякі відмінні риси «Найпростішого курсу гри на фортепіано» Дж. Томпсона. Серед висновків було те, що включені фортепіанні дуети можуть зменшити тривожність дитини на початкових рівнях і навчанні. Музика з зображеннями, назвами, текстами та ілюстраціями створює у дітей чітке перше враження, перш ніж вони вивчать новий твір. Музика поступово розширює діапазон тональностей, починаючи від простого С, так що діти розуміють зв'язок між партитурою та положенням на клавіатурі.

Чжоу Хайхун, професор фортепіано з Центральної музичної консерваторії, висловив іншу думку щодо цього курсу. Він вважає, що це не ідеальний фортепіанний метод, оскільки він не має фундаменту в дитячій когнітивній психології. Він також вважає, що систематизація понять проблематична. Наприклад, введення ритму починається з розуміння всієї ноти, і учні відраховують чотири удари, перш ніж закріпити концепцію встановлення пульсу.

В ХХІ столітті були додатково представлені і китайські методи навчання, створені на основі китайської музичної культури а також під впливом іноземних методів гри на фортепіано. Треба зауважити, що деякі репрезентативні методи були в педагогічному обігу ще з 1980-х років: це курс фортепіано для дітей Лі Веньланя та Дун Ганжуя та початковий курс фортепіано для дітей Шенг Юцзяня, Ян Суніна, Чжан Юнціна та Чжоу Веньїна. Методи, опубліковані в 1990-х роках, включають: Початковий курс гри на фортепіано для дітей Се Генга, опублікований Народним музичним видавництвом у 1993 році; Цікавий курс гри на фортепіано для дітей Ченя Фумея, опублікований видавництвом *Anhui Literature and Art* у 1996 році; і Посібник з фортепіано Хуа Міня і Чжао Сяошена, опублікований видавництвом *China Social Publishing House* у 1999 році.

Методи, опубліковані в ХХІ столітті, включають: «Курс фортепіано для китайських дітей» від Ін Шижень; *The New Primer and the Advancement of the Piano*, упорядник Дан Чжаої та Ван Янь; «Барвисті ноти фортепіанного букваря для дітей», упорядники Цао Лі, Ляо Пейянь і Му Лі; *The New Ideas of Piano Series Course (Premier Level)*, складений Бао Хуїцяо, Чжан Шигу та Шу Цзечі. З перерахованих вище китайських методів гри на фортепіано деякі переважно містять китайську музику, вибрану з народних і дитячих пісень. Деякі методи також містять іноземну музику різних періодів. Більшість методів запозичують ідеї використання підходу Джона Томпсона «від простого С» для ознайомлення з нотами із «Найпростішого курсу фортепіано». З точки зору дизайну та ілюстрацій, китайські фортепіанні методи менш барвисті, ніж методи з інших країн. Навпаки, китайські методи гри на фортепіано більше зосереджені на тренуванні пальців і техніці гри на фортепіано. Як зазначає Сюй Бо: «Китайську систему фортепіанної освіти відрізняє яскраво виражена орієнтація з раннього віку на жорстке формування технічного апарату – ця установка є пріоритетною» (Сюй Бо, 2011: 18).

Практичні навички, такі як імпровізація, акомпанемент, читання з аркуша та фортепіанний ансамбль, задіяні менше. Незважаючи на впровадження іноземних фортепіанних методів і нових китайських методів, такі класичні підручники, як «Елементарний метод для фортепіано» оп.101 Ф. Бейєра та Етюдів К. Черні, як і раніше є основною течією у навчанні фортепіано.

Сьогодні основою професійної фортепіанної освіти в Китаї є спеціалізовані дитячі музичні школи при одинадцяти консерваторіях, а також художні школи при шести найбільших інститутах мистецтв (Дін І, 2021). Це найкращі в країні професійні навчальні заклади такого типу, у яких працюють найкращі викладачі багато з яких одночасно є викладачами консерваторій. Програми навчання в них добре узгоджені з подальшим навчанням у консерваторії. Це справжня колиска майбутніх професіоналів країни. Заняття у школах безкоштовне, але прийом до цих шкіл конкурсний, він проводиться

по всьому Китаю і відрізняється високими вимогами до вступників. Відбираючи найкращих, тут проводять професійну цільову підготовку дітей, починаючи з дошкільного віку.

Музичні школи при консерваторіях найчастіше мають шестирічний термін навчання, але є шість найбільших шкіл при Центральній, Шанхайській, Шеньянській, Сичуаньській, Уханьській та Китайській консерваторіях, які мають як початкові класи, так і класи з трирічним терміном навчання до яких приймають учнів із 12 років. Школи при консерваторіях чи інститутах мистецтв були відкриті у 1950-х роках, найпершими з них стали школи при Шанхайській, Сіаньській, Уханьській та Шеньянській консерваторіях, засновані у 1953 році. Інші державні дитячі музичні школи переважно розташовані у адміністративних центрах провінцій (Дін І, 2021). Наприклад, Шеньчженьська школа мистецтв, заснована 1986 року, стала колицкою таких видатних піаністів, як Лі Юнді, Чень Са, Чжан Хаочень, Цзо Чжан та інших всесвітньо відомих майстрів. На додаток до спеціалізованих музичних шкіл у Китаї у деяких початкових та середніх освітніх школах створюються спеціалізовані музичні класи. Уроки музики чи мистецтва у таких школах призначені для підготовки учнів для продовження навчання у музичних школах або на музичних факультетах у педвузах, однак у порівнянні зі спеціалізованими музичними школами їх оснащення та педагогічний склад набагато слабші (Дін І, 2021: 31).

2.2.3. Формування основ методики та музичної педагогіки

Музична освіта в Китаї в сучасному розумінні має витоки у 1920-х і 1930-х роках минулого століття, але тільки з заснуванням Нового Китаю вона почала швидко розвиватися. На даний час, озируючись назад на шлях досліджень і реформ, який пройшла музична освіта в цілому і зокрема фортепіанна, можна сказати, що є ще багато речей, якими варто пишатися і над якими варто замислитися. Після заснування Китайської Народної Республіки дослідження в галузі музичної освіти в Китаї можна умовно

поділити на два етапи: перший етап з 1949 до 1978 року і другий етап з 1978 року по теперішній час. Хоча перший етап багато дослідників поділяє на більш малі проміжки часу, але з позицій сьогодення водорозділом можна вважати саме рік закінчення культурної революції.

Якщо взяти період з 1949 по 1978 роки, то його можна назвати роками пошуків, помилок, копіювання, експериментів і підготовки до сучасної професійної освіти. Після заснування Китайської Народної Республіки у серпні 1950 року почалися пошуки власного китайського шляху розвитку музичної освіти. Міністерство освіти Центрального народного уряду оприлюднило «Тимчасові правила Пекінського педагогічного університету», які передбачали, що середні нормальні школи мають пропонувати підручники для початкової школи та курси методики навчання. У березні 1952 року у «Тимчасових правилах для середніх шкіл» (проект), «Тимчасових правилах для початкових шкіл» (проект) та «Тимчасових правилах для дитячих садків» (проект), виданих Міністерством освіти, музика була вказана як обов'язковий предмет.

Предмет «музика» у початковій та середній школі віднині сприймається як невід'ємна частина естетичного виховання, спрямованого на всебічний розвиток моральності, інтелекту, краси душі і тіла. У липні та листопаді того ж року Міністерство освіти видало «Тимчасові правила для нормальних шкіл» (проект) та «Установки навчальної програми для студентів з музичних спеціальностей у нормальних школах» відповідно. Цю подію можна вважати початком планового та великомасштабного навчання вчителів музики для початкових та середніх шкіл.

Водночас, щоб систематизувати професійну музичну освіту у Новому Китаї, Центральний комітет Комуністичної партії Китаю та Народний уряд вирішили запровадити нову музичну школу. У січні 1951 року Міністерство культури створило Групу художньої освіти. Наступного року Міністерство освіти та Міністерство культури спільно видали «Рішення про виправлення та перетворення національної художньої освіти», яке роз'яснює завдання

Центральної музичної консерваторії (включаючи Східно-китайську філію). Із документальних записів того часу видно, що після заснування Китайської Народної Республіки професійній музичній освіті у Китаї стали приділяти більше уваги.

Оскільки музична освіта в країні з перших днів заснування Китайської Народної Республіки відповідала завданню зміцнення політичної та технічної освіти, напрямом музичної освіти на той час обрали виховання «червоних та професійних наступників революційної справи». Надання освіти та розвитку професійних талантів політичного забарвлення мало на той час вагомий чинник, але також мало негативні наслідки. Зокрема, незаперечним історичним фактом того часу є зневага до шкільної музичної освіти.

З початку 1950-х років і майже до початку 1960-х³ був так званий період великої дружби з Радянським Союзом. Розходячись та наближуючись до Радянського Союзу у ідейно-політичній площині, китайське керівництво тим не менш сприяло культурним зв'язкам, що відбивалось зокрема у обміні досвідом у галузі музичної освіти. Багато фахівців з радянських консерваторій з передовим досвідом викладання фортепіано були залучені до викладання в Китаї. Вони поставили нові вимоги до рівня китайських учнів. Це був період відкриття нових консерваторій по всьому Китаю, а також реформ шкільної музичної освіти, яка дозволяла б задовільнити рівень абітурієнтів консерваторій.

Середня освітня ланка, окрім ідейності, все більше наголошувала на суто музичних знаннях та вміннях. В цей час всебічно вивчається досвід Радянського Союзу, педагоги країни працюють над засвоєнням радянських теорій музичної освіти, контролем якості у процесі навчання та методиках викладання того часу. Однак традиційна ідея приділяти рівну увагу естетичному та моральному вихованню продовжує передаватися у спадок. Наприклад, освітні цілі, передбачені «Тимчасовими правилами для дитячих садків (проект)», які оприлюднило Міністерство освіти у 1953 році, включали

³ У 1962 році КНР остаточно скасував відносини з СРСР.

такі вимоги, як виховання національної моральності, любов до народу, до праці та колективістський дух єднання та дружби.

У 1950-х роках під керівництвом радянських фахівців Міністерством освіти було організовано та складено «Методичні рекомендації щодо дитячого навчання». У «рекомендаціях» особливо наголошується на необхідності комплексного, систематичного та стандартизованого виконання всіх видів домашніх завдань, що, звичайно ж, включає і домашні завдання з музики. Також ставилося за мету навчання корисним навичкам, а саме, – вмінню виконувати пісні та танці, які вони вивчили. Тобто основною тенденцією розвитку всієї освітньої концепції в країні на той час стала уніфікація і систематизація.

Зміни на всіх рівнях музичної освіти дали перші результати – цей час відзначився масовою появою на фортепіанній сцені перших китайських виконавців – переможців конкурсів. У світі стали сприймати піаністів з Китаю як нове культурне явище. Ультраліва політика під час «Культурної революції» з 1966 до 1976 роки пізніше була визнана як помилкова. Наслідком тих необдуманих дій був занепад культури і освіти упродовж цілого десятиліття.

У шкільній музичній освіті домінувала ідея, що «виконання пісні дорівнює політичному уроку», а вчителі музики не розуміють лінії партії. Викладати та співати можна було обмежену кількість пісень, а музичні позакласні заходи можуть містити лише участь у пропагандистських групах революційного мистецтва та виконання фрагментів «зразкової опери». Усі види досліджень у галузі музичної освіти перебували переважно у застійному стані. Трагедія, яку витримало китайське суспільство, не позбавила волі китайців і викликала у митців всіх галузей мистецтва нові ідеї щодо занурення у народну музику, китайську традицію, осмислення вартості людського життя і ціни понесених втрат. Але їх повноцінна реалізація стала можлива тільки згодом.

З наведеного вище огляду видно, що з 1949 по 1978 професійна музична освіта в Китаї була створена і, навіть, певною мірою розвинена, але вона все

ще перебувала в стані ненормальної адаптації та на етапі початкових досліджень. Хоча на першому етапі було одержано безліч результатів академічних досліджень, формування музичної педагогіки і, як слідства, фортепіанного виконавства відбулося лише після 1980-х років.

Другий етап професіоналізації фортепіанної освіти, який починає свій відлік від 1978 р. можна назвати періодом повноцінного розвитку і розквіту. Після похмурих подій «культурної революції» був оголошений період реформ та відкритості. У науковій сфері стало популярне гасло «звільнення розуму та пошук істини від фактів» (Се Цзясін, Лі Сяотін, 2018). У суспільстві панував ентузіазм та активна атмосфера вивчення нових ситуацій та жага до нових знань. Таке становище створило гарні умови для розвитку та прогресу музичної освіти у навчальних закладах країни.

Заступник директора Державної комісії з освіти Лю Бінь у 1986 році зазначив, що «ми маємо не лише створити власну педагогіку, а й створити власну предметну педагогіку» (Там само). Наступного року Комітет із присудження вчених ступенів Держради змінив назву «Дослідження методів викладання за підручниками» на «Теорію викладання дисциплін». Саме з цього часу дослідження в музичній освіті перейшли від «методу викладання музики» до «музичної педагогіки».

У цей період були опубліковані наукові праці з музичної педагогіки, серед яких: «Зміцнення дисциплінарної побудови музичної педагогіки» Ляо Цзяхуа, «Естетична педагогіка в майбутньому» Ван Юечуаня, «Вступ до зарубіжних досліджень у галузі музичної педагогіки» та «Концепція навчання» Цао Лі. В цих та інших статтях стали обговорюватися важливість становлення музичної педагогіки та її вплив на професійну підготовку музикантів в країні.

У березні 1986 року було створено Комітет музичної освіти Асоціації китайських музикантів. У грудні того ж року Комісією з музичної освіти спільно з Державною комісією з освіти був проведений «Перший семінар з реформи музичної освіти», який дав поштовх створенню товариств музично-

освітнього спрямування. Одне за одним виникли: Асоціація китайських музикантів, Китайське освітнє товариство, Товариство музичної освіти коледжів (1986), Китайське музичне товариство, Дослідницьке товариство музичної освіти (перейменоване на Професійний комітет музичної освіти Китайського освітнього товариства після 1987 року), Товариство академічної музичної педагогіки т. ін. Створення цих товариств та розвиток різноманітних академічних заходів у галузі музичної освіти не лише просунули шкільну музичну освіту в країні, але й значною мірою сприяли створенню та розвитку музичної освіти як окремої дисципліни.

Музична освіта в Китаї вийшла на новий рівень. Завдяки фінансуванню з боку державних органів влади, таких як Центр розвитку суспільних наук Державної комісії з освіти і підтримці Комуністичної партії розгортаються численні науково-педагогічні проекти на зразок проектів «Сьома п'ятирічка», «Дослідження з розробки Положення про шкільну художню освіту» (1987-1990 роки), проекту «Збір, систематизація та дослідження історичних матеріалів для шкільної художньої освіти» (1991–1995), «Дослідження з практики шкільної художньої освіти» (1996-2000), «Дослідження спадщини національної культури та шкільної художньої освіти» (2001–2005) та інших великих науково-дослідних проектів художньої освіти.

Крім цих вітчизняних тем, з кінця 1980-х – початку 1990-х років було представлено велику кількість переведених китайською мовою зарубіжних робіт та статей щодо побудови цієї дисципліни: «Збірник світової музичної освіти» за редакцією Лі Дана, «Думка та практика – принципи та методи базової музичної освіти» за редакцією Ян Лімея, «Музика для дітей. Вибрані шкільні навчальні матеріали з музики» К. Орфа, написані К. Орфом і перекладені Ляо Найсюном (2004), «У центрі уваги музиканта – практика», написана С. Елліотом та перекладена Ці Сюе, Лай Дафу та ін.

Крім того, одна за одною видаються монографії та підручники з музичної педагогіки вітчизняних учених. Наприклад, «Теорія та практика музичної освіти» Ма Дунфена, «Вступ до загальної музичної педагогіки» Цао

Лі, «Музична освіта та методи викладання» Се Цзясіна та Юй Венью та «Про музику» Яо Сіюаня. і т. ін. Посилення вимог до професії викладача змушує музичних педагогів країни брати до уваги теоретичні напрацювання вітчизняних і закордонних авторів, також цьому сприяють курси підвищення кваліфікації, які проводять навчальні заклади.

Вступивши в ХХІ століття, музична освіта в Китаї стала ще активнішою. У 2003 році був офіційно запущений важливий проект Міністерства освіти з Національної освітньої науки «Десята п'ятирічка», який очолюють Ян Жуймін і Ду Сяоші – «Міжнародне порівняльне дослідження підготовки вчителів музики». У серпні 2004 року Професійний комітет китайської педагогіки та музичної освіти та Товариство музичної педагогіки Асоціації китайських музикантів спільно провели «Національний симпозіум із побудови дисциплін музичної педагогіки. Післядипломна освіта» у Даляні. У листопаді 2004 року у Шанхайській консерваторії відбувся «Міжнародний музичний симпозіум». У червні 2009 р. в Шанхайській консерваторії відбувся «Сьомий Азіатсько-Тихоокеанський симпозіум з музичної освіти», а також «29-а Всесвітня конференція з музичної освіти, підготовка академічної основи» та семінар «Навчання національної програми музичної освіти» тощо.

Як результат, починаючи з проголошення політики реформ та відкритості і до сьогодні йде масштабний процес перетворень у системі музичної освіти Китаю, а музичні дисципліни розвиваються на основі постійного оновлювання концепцій музичної освіти. Від політичної освіти до гуманістичної освіти, від предметних знань та навичок до систематичної освіти, яка підкреслює новаторство та практичні здібності, від повного ігнорування окремих рис особистості, яка цілком підпорядкована інтересам колективу, до акценту на особистості та всебічному розвитку індивідуальності учнів, апеляція до морального, інтелектуального, фізичного та естетичного виховання. Так сьогодні формується естетична та музична освіта в Китаї.

2.3. Історичний досвід розвитку консерваторій – вищого ступеня китайської фортепіанно-виконавської освіти

Вивчення історії вищої китайської фортепіанної школи не лише приваблює дослідників фактами співіснування та взаємодії різнонаціональних фортепіано-виконавчих традицій, а й дає можливість пізнання та проектування шляхів розвитку сучасного китайського піанізму. У відносно короткий історичний термін – з 20-х – 30-х років ХХ століття до 20-х років ХХІ століття – фортепіанне виконавство та педагогіка в Китаї досягли неймовірно успішного розвитку.

Практично за сто років у Піднебесній було відкрито велику кількість державних установ: консерваторій, факультетів в університетах та педагогічних інститутах. Але саме на ґрунті консерваторій став формуватися професійний підхід до фортепіанної освіти, яка змінила несистемні приватні заняття та розрізнені навчальні програми, які склалися фортепіанними педагогами, подекуди на основі особистих уподобань, на упоряджений і узгоджений системний курс навчальних дисциплін, розроблених провідними фахівцями країни.

На сьогоднішній день у Китаї існує одинадцять незалежних професійних музичних консерваторій. Серед цих одинадцяти виділяються провідні музичні освітні заклади, на які орієнтуються інші: до найбільш впливових відносяться Центральна музична консерваторія Пекіну, Шанхайська консерваторія музики, Тяньцзінська музична консерваторія (попередниця ЦКМП), Шеньянська консерваторія музики, Сичуаньська консерваторія⁴. Це не завжди найбільші навчальні заклади, але вони дуже визначні для країни, бо саме в них від часу їх заснування були зосереджені найвідоміші професори, науковці і практичні виконавці, на яких орієнтувалися інші. Переконливим свідченням високих позицій у світовому виконавському

⁴ На інформація спирається на рейтинги сайту *EduRank* (edurank.org).

рейтингу стали численні успіхи молодих китайських виконавців на багатьох сценах світу.

Заснування перших музичних консерваторій припадає на десятиліття з 1927 по 1937 років, коли у фортепіанній освіті в Китаї стався справжній прорив. Восени 1939 року була заснована Сичуаньська консерваторія як Сичуаньська провінційна експериментальна театральна школа. Нинішня назва – Сичуаньська Консерваторія Музики – була дана їй у червні 1959 року. В даний час, Сичуаньська Консерваторія стала вищим навчальним закладом, в якому студенти навчаються цілої низки художніх предметів, з чудовим викладацьким складом, з усіма необхідними технічними засобами навчання та з відмінними досягненнями у навчальному процесі.

Шеньянська консерваторія, найвідоміша школа музики та танцю на Північному сході Китаю, була заснована за вказівкою лідерів Комуністичної партії Китаю Мао Дзедуна та Чжоу Енлая у 1938 році та називалася Люксунською Академією Мистецтв. Розташовувалася консерваторія у місті Яннань провінції Шаньсі на Північному заході Китаю. У період становлення нового Китаю, 1958 року, школу перевели до міста Шеньян та перейменували на Шеньянську Консерваторію Музики.

Заснована 1958 року, Консерваторія Тяньцзіня називалася Музичною консерваторією Хебея. Консерваторія була створена силами викладачів, що залишилися в місті, які не побажали переїжджати до Пекіна разом з Центральною Консерваторією Музики, коли її переводили з Тяньцзіня до столиці.

Ло Чжихуей (2016) зазначає, що у середині ХХ століття відбувається посилення професіоналізації виконавців, що позначилося і на формах музичної освіти. Якщо до цього часу вища музична освіта здійснювалася на базі університетів, то з освітою КНР починають розширюватись та відкриватися спеціальні музичні заклади: консерваторія у Пекіні; консерваторія у Шанхаї; консерваторія у Тяньцзіні; музичний інститут (Ухань, провінція Хубей); музичний інститут (Шеньян, провінція Ляонін);

музичний інститут (Сіань, провінція Шенсі); музичний інститут (Ченду, провінція Сичуань); музичні училища (у Дунбаї та Гуанчжоу); відкривається інститут китайської народної музики у Пекіні. На хвилі професіоналізації концертного життя у цих музичних навчальних закладах успішно працюють такі чудові артисти та композитори, як Чжао Фен, Хо Лутін, Мяо Тяньжуй, Юй Ісюань, Чен Хун, Лі Лін, Цзен Лянінь та інші (Ло Чжихуей, 2016: 39).

З 1949-го року центром розвитку піанізму в Китаї стали Шанхайська, а з 1950-го року – Пекінська консерваторії. У Шанхайській консерваторії фортепіанний факультет очолювала професор Лі Чуйжен, яка здобула освіту в Англії. Центральну консерваторію музики Пекіна вважають найкращим навчальним закладом Китаю, який надає найвищий рівень музичної освіти в країні. З дня свого заснування (1950 рік), фортепіанний факультет ЦКМП був національним центром навчання, виконавства та наукових досліджень.

За цей час ЦКМП навчила сотні піаністів, багато з яких очолили музичні школи, художні колективи країни, науково-дослідні інститути на всій території Китаю. Багато її випускників стали лауреатами міжнародних конкурсів піаністів. Протягом більше ніж семидесяти років зусиллями китайських піаністів та завдяки впливу іноземних, а особливо російських піаністів, ЦКМП створила унікальну навчальну систему гри на фортепіано, яка охоплює різні фортепіанні методики, а також вплив китайської та західноєвропейської філософії.

Шанхайська Консерваторія

Найстаріша країни Шанхайська Консерваторія була першим вищим навчальним музичним закладом, заснованим у Китаї. Вона була заснована 27 листопада 1927 знаменитими педагогами Цаєм Юанпеем і її першим директором доктором, Сяо Юмеєм і на той час вона називалася Національна Консерваторія Музики. Нині консерваторія підпорядковується Міністерству культури Китаю. У ній здебільшого викладалася гра на європейських музичних інструментах та теорія музики.

Консерваторія уповноважена присуджувати ступінь бакалавра, спеціаліста та науковий ступінь доктора. Шанхайська Консерваторія кілька разів перейменовувалась: Національна школа навчання музиці (1929), Філія Національної консерваторії музики (1943), Шанхайська Національна школа навчання музиці (1945), Шанхайська та Хуадонгська філія китайської консерваторії музики (на початку 1950). Існуючу на сьогодні назву навчальний заклад отримав у 1956 році (Chi Lin, 2002).

У консерваторії здебільшого викладалася гра на європейських музичних інструментах та теорія музики. Спочатку після відкриття ректор Сяо Юмей зіткнувся з низкою непередбачуваних труднощів, особливо з нестачею коштів, але, як і раніше, залучав кваліфікований викладацький склад і вважав це своїм головним завданням.

У жовтні 1929 року за рекомендацією італійського скрипаля Фухуа (1900-1981), який був першою скрипкою в симфонічному муніципальному оркестрі Шанхаю, а згодом професором за класом скрипки в консерваторії, Сяо Юмей запросив Бориса Захарова в якості професора і керівника фортепіанного відділення. З появою цього піаніста китайська фортепіанна педагогіка, яка раніше обмежувалася лише нескладними вправами та п'єсами, піднялася на рівень викладання, що відповідає світовій практиці. Захаров підготував велику групу піаністів і заклав міцний фундамент для подальшого зростання китайського піанізму.

Будучи піаністом-віртуозом, здійснюючи масштабну концертну діяльність, Захаров не тільки оживив музичне життя Шанхая, але й доніс шедеври світового фортепіанного мистецтва до всього Китаю. І, нарешті, під впливом Захарова учні професора А. Зілоті – С. Аксаков, З. Прибиткова, Б. Лазарев, Є. Левітін теж стали викладати в Китаї. Ця група висококласних педагогів забезпечила високий рівень викладання фортепіано у Шанхайській консерваторії та стала гарантом її подальшого процвітання. Вклад Захарова у китайське фортепіанне мистецтво величезний. Китайські піаністи всіх поколінь ніколи не забудуть його імені.

Серед ректорів консерваторії, починаючи з заснування Китайської народної республіки, були відомий композитор піаніст та педагог Хе Лутін (1949-1966, 1979-1984), професор Санг Тонг (1984-1991) та професор Джіанг Мінгдан (1991-2000). Нині посаду ректора обіймає професор Янг Лікінг. Не відмовляючись від традицій, заклад постійно розроблює нові дисципліни і оновлює навчальні програми. Так, наприклад, з'явилися нові факультети музичної інженерії, сучасних інструментів і перкусії, адміністрування в мистецтві. Консерваторія традиційно тримає високий рівень науково-дослідної діяльності в галузі музики. При консерваторії працює науково-дослідний інститут музики.

Для підготовки кращих випускників до навчання у закладі вищої освіти у 1953 р. була створена Шестирічна середня школа, а у 1956 р. – трирічне початкове відділення, таким чином сформувавши автономну систему з повним навчальним планом музичної та академічної освіти. У сучасному вигляді Шанхайська консерваторія складається з тринадцяти факультетів: Адміністрування в мистецтві, Вокальна музика та опера, Диригування, Загальна освіта, Композиція, Музична освіта, Музична інженерія, Музичний, Музикознавство, Оркестрові інструменти, Сучасні інструменти та перкусія, Традиційні інструменти, Фортепіано (2024).

Викладацький склад налічує понад 300 педагогів, серед яких 50 професорів та 120 доцентів. Щорічний набір зазвичай складає приблизно 1200 студентів, з рівнями програми в межах від трирічного стажера коледжу, новачка, спеціаліста, до доктора філософії. Крім того, школа також надає міжнародним студентам різноманітні програми. Її бібліотека може по праву пишатися 190.000 екземплярами нот та книг про музику та 80.000 записів та магнітофонних стрічок. Щокварталу, починаючи з 1979 року, видається науково-дослідний журнал «Мистецтво Музики».

Консерваторія розташована в центрі міста, за кілька хвилин ходьби від однієї з головних вулиць у центрі Шанхаю - Хуайхай Жонглу. За понад 70 років існування зі стін консерваторії вийшли 5000 музикантів-професіоналів –

виконавців та вокалістів, композиторів та теоретиків. Під патронатом Шанхайської консерваторії з'явилися мистецькі центри: Міжнародний оперний центр Чжоу Сяоянь, Міжнародна академія струнних інструментів та Міжнародний центр фортепіанного мистецтва. У консерваторії створено шість виконавських колективів: симфонічний оркестр Шанхайської консерваторії, Новий ансамбль, струнний квартет, ансамбль ударних інструментів, Національний музичний оркестр та хор.

За даними сайту *EduRank*⁵, на 29 лютого 2024 року Шанхайська консерваторія музики посідає 1261 місце у світі, 274 місце в Азії і 25 місце в Китаї за сукупною популярністю серед випускників. Серед її колишніх вихованців – відомі музичні діячі, композитори, виконавці, педагоги:

Сянь Сінхай (1905-1945) або Сін Сінг Хой був китайським композитором. Він був одним із перших композиторів у своїй країні, хто черпав натхнення в західній класичній музиці, і вплинув на багатьох пізніших китайських музикантів. Сянь складав у всіх основних музичних формах (дві симфонії, концерт для скрипки, чотири масштабні хорові твори, близько 300 пісень і опера), і найвідоміший по кантаті «Жовта ріка», на якій засновано концерт «Жовта ріка» для фортепіано з оркестром.

Хе Лутін (1903-1999) – випускник та колишній директор консерваторії. Його ім'ям було названо головного мюзик-холу в кампусі. Був китайським композитором початку 20 століття. Він писав пісні для китайських фільмів, починаючи з 1930-х років, деякі з яких досі популярні.

Хуан Руо (народився у 1976 році) – композитор, піаніст і вокаліст китайського походження, який нині проживає в США.

У Цянь (народилася у 1984 році) - китайська піаністка, виконавиця класичної музики.

⁵ <https://edurank.org/uni/shanghai-conservatory-of-music/alumni/>

Дін Шанде (1911-1995) – відомий композитор, піаніст і викладач музики, був головою Китайської спілки музикантів, а також почесним головою Асоціації музикантів Шанхая.

Чжу Цзянер (1922—2017), китайський симфонічний і фортепіанний композитор, автор пісень.

Ван Цзяньчжун (1933-2016) – композитор и піаніст, є одним із найвідоміших композиторів у Китаї, який домогся суспільного визнання завдяки своїм фортепіанним транскрипціям.

Починаючи з 1980-х, консерваторські таланти здобули понад 300 нагород на важливих музичних конкурсах, серед них понад 50 міжнародних нагород. За свої значні здобутки Шанхайська консерваторія була визнана світом як «колиска» сучасних китайських музикантів. Шанхайська консерваторія підтримує тісні стосунки з багатьма консерваторіями та відомими музикантами у США, Франції, Великій Британії, Росії, Нідерландах, Австралії, Австрії, Німеччині та Японії. Багато всесвітньо відомих музикантів, таких як Ісаак Стерн, Іцхак Перлман, Юрій Шишкін, Леон Флейшер, Пінхас Цукерман, Сейджі Одзава, Саймон Реттл, Мстислав Ростропович і Йо-Йо Ма були почесними або запрошеними професорами консерваторів.

Центральна Консерваторія Музики

Центральна Консерваторія Музики, що знаходиться в Пекіні, була офіційно заснована в 1950 урядом Китайської Народної Республіки. Вона виникла в результаті об'єднання досягнень та досвіду її попередників: Музичного факультету Ін Чинського університету (заснований 1927 року), музичного факультету Північного китайського Університету (заснований 1939 року), Національної консерваторії (заснованої 1940 року), музичного факультету Національної Пекінської школи мистецтва (заснованої 1946 року), музичного факультету Північно-східного інституту Літератури та Мистецтва міста Лу Хсун, а також Консерваторії Чанг Хуа (у містах Шанхай та Гонконг). З 1960 року ЦКМП була єдиною консерваторією, визнаною китайським урядом як ключовий вищий навчальний заклад у Китаї. У 2000 році ЦКМП

перейшла з підпорядкування Міністерства Культури до підпорядкування Міністерству освіти китайського уряду (Ян Янь, 2009).

Найперші професори, що викладають фортепіано в ЦКМП, були відомими китайськими педагогами: Йі Кайї, Хонг Шигуй, Лі Ченгсун, Жу Гонгай, і Чжоу Гуанрен. Більшість фортепіанних професорів у консерваторії здобули освіту за кордоном або в іноземних піаністів у Китаї. Дослідниця Бянг Менг у книзі «Формування та розвиток китайської фортепіанної культури в Китаї» зазначає, що з 1930 по 1960 роки до Китаю приїжджало багато іноземних піаністів, щоб викладати фортепіано (Бянь Мен, 1996). Російські піаністи Шиянов (дата народження невідома, викладав тільки в Шанхайській Консерваторії з 1954 по 1956), Арам Татурян (1915-1974) і Тетяна Кравченко (1916-2003) були запрошені Китайським урядом для викладання в ЦКМП середині 1950-х років. Їх приїзд справив прямий вплив на китайський рівень піаністичної освіти, значно підвищив виконавський рівень студентів у ЦКМП (Там само).

У 1950-х – на початку 1960-х років зі стін ЦКМП вийшло безліч здібних молодих піаністів. Серед піаністів, які закінчили або навчалися у російських викладачів, що приїхали в ЦКМП, були: Чжоу Гуанрен, Гуо Жихонг, Лі Руйксін, Лю Шикунь, Гу Шеньжин, Лі Мінксін, Бао Хуксяо, Лі Ці, Ін Чензонг. Всі ці піаністи виграли нагороди у основних міжнародних фортепіанних конкурсах, таких як Міжнародний фортепіанний конкурс ім. Чайковського, Міжнародний фортепіанний конкурс ім. Шопена, Міжнародний фортепіанний конкурс ім. Ф. Ліста у Будапешті.

Старше покоління викладачів фортепіано у ЦКМП представлене Чжоу Гуанрен, Лі Цифаном та Ян Юном. Вони викладали у ЦКМП із 1950-х чи 1960-х років. Їх творчі шляхи є прикладами кар'єр типових викладачів кафедри фортепіано в ЦКМП протягом періоду від 1950-х до наших днів. Навіть при тому, що їхня доля не схожа, їх поєднують певні спільні риси. Спочатку всі вони навчалися іноземними викладачами з різних країн. Вони навчали численних студентів у ЦКМП, і багато з них – зараз самі є ключовими

фігурами у музичних школах, художніх організаціях та науково-дослідних інститутах на всьому протязі Китаю. Деякі з їхніх студентів або студентів їхніх студентів виграли нагороди у головних міжнародних конкурсах, таких як Міжнародний фортепіанний конкурс ім. Фредеріка Шопена (Chi Lin, 2002).

З середини 1950-х років у ЦКМП встановлено повну систему музичної освіти, що охоплює всі рівні: від початкової школи (4 роки), передколеджу (6 років) та навчання за програмою коледжу (4 роки). Спеціалізовані програми навчання було прийнято у 1983 році. Додатково фортепіанний факультет пропонує курс навчання для викладачів фортепіано з інших музичних шкіл та художніх інститутів з усього Китаю.

З 1950-х років на фортепіанному факультеті в ЦКМП було ухвалено рішення розділити учнів на два потоки, які навчаються на курсі для підготовлених студентів та на курсі для непідготовлених. За термінологією, прийнятою в Україні, цей поділ відповідає поділу на кафедру спеціального та загального фортепіано. Сенс такого підходу був у тому, що учні на потоці для просунутих піаністів, навчалися на найвищому рівні, тоді як другий потік відповідав отримання елементарних знань, потрібних від студентів всіх факультетів.

З перших днів свого існування, фортепіанний факультет приділяв першорядне значення розвитку фортепіанної методики та наголошував на важливості повної музичної освіти, яка дає цілісність музичної форми, її змісту та виразності. Щоб дати студентам самим оцінити ефективність навчання та перевірити здібності виконавця, набуті на факультеті, фортепіанний факультет завжди не лише сприяв виступу студентів на різних ювілейних чи святкових концертах, організованих консерваторією, але також організовував їхню участь у спонсорованих концертах, у яких виступали і студенти, і їхні викладачі. Кожні два тижні протягом семестру, фортепіанний факультет проводить конкурс на найкраще студентське виконання. Кожен студент повинен брати участь у такому конкурсі, принаймні кілька разів на семестр, щоб бути допущеним до іспитів.

«Культурна революція» (1966-76 роки) створила десятирічну перерву у літописі ЦКМП. Протягом цих десяти років ЦКМП припинила всі свої функції. Студенти не вступали на навчання і викладачі були змушені залишити консерваторію. Західне мистецтво вважали контрреволюцією, більшість професорів суворо переслідувалися.

ЦКМП відновилл прийом студентів із 1977 року. Деякі з найкращих викладачів фортепіано, включаючи Жоу Гуанрен, Лі Ціфан, та Янг Джуна повернулися до ЦКМП та стали основою фортепіанного факультету. Вони стандартизували навчальну систему на фортепіанному факультеті, розробили нову програму навчання, виробили критерії рівня підготовки абітурієнтів та виробили екзаменаційні вимоги.

ЦКМП почала реформувати свою систему навчання у 1985 році. Акцент цієї реформи ставився на поступовому перетворенні старої академічної системи освіти т. зв. довірчу (інакше – кредитну) систему, яка покликана збільшити якість навчання у виші. Прийнята академічна система навчання використовується в багатьох вищих навчальних закладах у всьому світі, і вона має на увазі, що студенти повинні відвідувати заняття відповідно до встановленої навчальної програми. Стара система навчання допускала вільніший вибір програми навчання. Наразі студенти повинні обов'язково вивчати всі предмети, включені до програми навчального року, та підтвердити отримані знання на іспиті чи атестації. Без виконання цієї умови перехід до програми наступного року навчання неможливий. Перевага такої системи навчання полягає в тому, що студенти навчаються за єдиним навчальним планом, методика навчання суворо систематизована, програми курсів узгоджені та затверджені, стало легше планувати розклад занять та розміщення учнів за аудиторіями.

За словами професорів Чжоу Гуанрен (1990) Бянь Мен (1996), нова програма ЦКМП була, значною мірою, заснована на аналогічній програмі, що застосовувалася у російських консерваторіях. Сучасна версія навчального плану не контролюється так суворо, як це було у 1980-х, тому що професори

вважають за краще сьогодні давати більше свободи та можливостей студентам. Проте вимоги на іспитах залишаються дуже строгими (Chi Lin, 2002). Вступний іспит у ЦКМП складається з іспиту з сольфеджіо та теорії музики, а також із двох відділень прослуховувань. Перше відділення прослуховування вимагає, щоб кожен претендент представив три твори. Кожен абітурієнт має зіграти два віртуозні етюди, включаючи один Етюд Ф. Шопена, а також Прелюдії та фугу з ДТК Й.С. Баха.

У другому прослуховуванні відібрані абітурієнти зобов'язані виконати два твори: першу частину класичної сонати або класичні варіації, а також будь-який твір на вибір претендента. Після другого туру десять студентів із групи відбираються як кандидати для навчання на фортепіанному факультеті ЦКМП. Але навіть якщо абітурієнта визнано кандидатом на навчання за результатами вступного іспиту ЦКМП, він все одно ще має скласти встановлені національні іспити для вступу до навчального закладу, що проводяться Відділом культури китайського уряду. Національний іспит для вступу до навчального закладу включає контроль знань з шести дисциплін, включаючи китайську, англійську, математику, історію, географію та політику. У попередні роки, кількість студентів яких приймали до ЦКМП, була меншою за десять, тому що деякі кандидати не могли скласти іспитів для вступу до навчального закладу.

З середини 1990-х років кількість ухвалених студентів трохи збільшилася. ЦКМП тепер обирає тринадцять студентів, щорічно відбираючи їх за результатами виконання на іспиті у ЦКМП. Збільшення кількості успішних претендентів та наявність черги не дозволяє значно знижувати кількість прийнятих студентів. Якщо кандидат не спроможеться скласти національний іспит вступу до навчального закладу, то першу людину з черги зараховуватимуть, за умови, що вона складе іспити.

За минулі п'ятдесят років, ЦКМП створила свою власну навчальну систему, яка була значною мірою сформована під впливом навчальних методів російських фортепіанних педагогів. Її фортепіанний факультет був одним із

перших факультетів, створених у ЦКМП. З 1950 по 1966 роки авторитет і репутація фортепіанного факультету ЦКМП швидко зміцнювалися і факультет досяг великих успіхів. Швидкий успіх, досягнутий на фортепіанному факультеті ЦКМП, можна пояснити кількома чинниками. Починаючи з моменту створення ЦКМП, китайський уряд приділяв їй першорядне значення, розуміючи її роль у питаннях впливу на культуру та мистецтво Китаю, і надавав консерваторії велику підтримку. Китайський уряд запросив іноземних піаністів викладати в ЦКМП. Також уряд Китаю сприяв навчанню розвинених студентів, посилаючи їх на навчання до інших країн.

Професорсько-викладацький склад фортепіанного факультету щорічно складає навчальний план та план наукової роботи. Відповідно до цього плану, викладачі зобов'язані регулярно видавати статті з навчальної та наукової тематики, проводити семінари або виступати в концертах, щоб показувати студентам приклад ставлення до роботи та постійно покращувати якість навчання та виконання. Консерваторія зібрала найкращих китайських піаністів, включаючи Йі Кайжі, Жу Гонгай, Чжоу Гуанрен, Гуо Жихонг, Лю Шікунь, Янг Юн та включила їх до викладацького складу фортепіанного факультету. Ці викладачі допомагали створити ЦКМП репутацію кращого навчального закладу Китаю в галузі фортепіанного навчання та залучити до навчання у ньому найкращих студентів.

Протягом минулих десятиліть фортепіанний факультет ЦКМП швидко виріс, і не лише утримав свої лідерські позиції у галузі фортепіанної освіти в Китаї, але й отримав міжнародне визнання. Західні піаністи та педагоги музики часто відвідують ЦКМП, щоб підвищити свій професійний рівень або самі дають тут уроки. У той же час збільшилася кількість китайських фортепіанних викладачів, які їдуть у західні країни, для обміну досвідом або навчання. Все більше китайських піаністів відвідують музичні школи у зарубіжних країнах, включаючи Сполучені Штати, східну та західну Європу, Велику Британію. Цілком імовірно, що ЦКМП продовжить традицію поглинання нових ідей та методів викладання фортепіано інших країн,

розробляючи свою унікальну систему освіти, і збереже завдяки цьому свою провідну роль у Китаї.

Викладачі фортепіанного факультету ЦКМП неодноразово були запрошені до журі міжнародних фортепіанних конкурсів. Багато викладачів та студентів отримали можливість викладати чи навчатися за кордоном. Ці міжнародні зв'язки не тільки допомогли порівняти та використовувати навчальні методи інших країн ЦКМП, але також відчинили двері для китайських піаністів, які вийшли та підкорили світ своєю грою. Більшість молодих викладачів фортепіанного факультету в ЦКМП мають вчені ступені зарубіжних країні. Їх вплив, безсумнівно, збагачує як навчальну філософію, і навчальний рівень у консерваторії. До ЦКМП неодноразово запрошувалися з майстер-класами відомі іноземні піаністи, такі як Алісія Ді Ларроча, Володимир Ашкеназі, Радугу Лупу та Поль Бадур-Скода.

Сьогодні Китайська Центральна Консерваторія є всебічним вищим навчальним закладом, який спеціалізується головним чином на навчанні виконавців та дослідженні традицій китайської народної музики. Головне завдання консерваторії полягає у тому, щоб сприяти професіоналам, які спеціалізуються на створенні музики та дослідженні музичної теорії. Також у консерваторії навчаються фахівці у сфері музичної педагогіки та будь-якої іншої роботи, пов'язаної з музикою.

На думку Лю Мейхуаня, культура репрезентує «національні особливості кожного народу» (Лю Мейхуань, 2021: 223). Культура багатонаціонального Китаю є однією із найдавніших у світі. У зв'язку з цим дослідник зазначає, що для неї характерна єдність, своєрідність та унікальність: «Концепцію естетичного та музичного виховання визначають музичні ідеї стародавнього філософа Конфуція, естетичні ідеї нового культурного руху Кан Ювей, Лян Цічао, які орієнтовані на вдосконалення особистості, наснагу, збагачення душі; самовдосконалення, виховання чесноти, нормативної поведінки» (там само). На сучасному етапі розвитку музична освіта Китаю «також орієнтуються на цю лінію, виховують

особистість з активним ставленням до життя, здатну сприймати та любити красу навколишнього світу» (Там само).

Шеньянська консерваторія музики

Шеньянська консерваторія музики була заснована в Яньані Мао Цзедунем та Чжоу Еньлаєм у 1938 році як Академія мистецтв Лу Сіня. То справді був перший вищий художній інститут, створений Комуністичною партією Китаю. Девіз школи «Напруженість, серйозність, старанність та скромність» був написаний Мао Цзедунем. Після перемоги у війні проти японської агресії академія переїхала з Яньані до північно-східного регіону, і в 1949 році вона була перейменована на Північно-східний коледж літератури та мистецтва Лу Сіня. 1953 року Північно-східна музична академія була заснована на базі музичного відділення Північно-східної академії мистецтв Лу Сіня. У 1958 році вона була перейменована на Шеньянську консерваторію музики.

За більш ніж 80-річну історію існування Шеньянська консерваторія музики завжди розділяла долю партії та народу та вносила важливий внесок у процвітання та розвиток культурно-просвітницької діяльності країни у різні історичні періоди, включаючи період національної незалежності та період народного визволення, період соціалістичної революції, період реформ та відкритості та період соціалістичної модернізації.

Тут послідовно з'явилися такі відомі музиканти, як Сянь Сінхай, Ма Ке, Лі Цзефу, Гу Цзяньфень, Цінг Юнчен, Фу Генчень, Ян Мін, Лей Юшен, Лей Лей, Чжан Цяньї та інші, які створили «Кантату Жовтої річки», «Наньнівань» та «Поїхали», «По головній дорозі», «Юні друзі приходять на зустріч», «Моя Батьківщина і я», «Азалія», «Я люблю блакитне небо Батьківщини», «Славний союз комуністичної молоді Китаю», «Хороші люди живуть мирним життям», «Цинхай-Тибетське нагір'я» та багато інших дуже відомих соціально-впливових музичних композицій, зробивши важливий внесок у культурні починання нашої країни та вищу художню освіту.

З моменту заснування консерваторії її педагоги завжди вважали сприяння процвітанню національної музичної культури та служіння народу своєю місією. Консерваторія підготувала десятки тисяч музичних та танцювальних талантів для країни та створила велику кількість творів з величезним соціальним впливом. Спільними зусиллями кількох поколінь студентів та викладачів консерваторія продовжувала зростати та розвиватися. Вона досягла значного прогресу та розвитку у розробці предметів та професійному розвитку, реформі освіти та управлінні викладанням, навчанні талантів та формуванні викладацького складу, наукових дослідженнях та художній практиці.

В даний час в консерваторії чотири кампуси: кампус Саньхао, кампус Чанцін, кампус Таосянь та кампус Далянь. Консерваторія здебільшого складається з бакалаврату та аспірантури, а також має дочірню середню музичну школу та дочірню середню школу танців. В даний час у Шеньянській музичній консерваторії навчається близько 10 700 студентів, у тому числі понад 7 800 студентів, 725 аспірантів, 951 студент із дочірньої середньої музичної школи та 1231 студент із дочірньої середньої школи танців. У консерваторії є 15 спеціальностей бакалаврату в галузі мистецтва: теорія мистецтв, музика та танці, театр та кіно та дизайн. У 2016 році Народний уряд провінції Ляонін визнав консерваторію провідним фаховим закладом в університеті провінції Ляонін.

У консерваторії сильний викладацький склад та дослідницька група. У консерваторії працюють 1069 штатних викладачів, у тому числі 395 штатних викладачів зі ступенем доцента або вищим, що становить 36,95%. У консерваторії працюють 680 штатних викладачів зі ступенем магістра або вищим, що становить 63,61%, та 51 штатний викладач зі ступенем доктора наук, що становить 4,77%. У консерваторії є 1 лауреат премії «Відомий викладач» Міністерства освіти в галузі вищої освіти. До його складу входять 1 лауреат премії Міністерства освіти в галузі викладання в магістратурі коледжів та університетів, 6 фахівців, які отримують спеціальні надбавки

Держради, 1 талановитий керівник провінції Ляонін, 2 заслужені професори провінції Ляонін, 2 видатні експерти провінції Ляонін з системи пропаганди та культури провінції Ляонін та ін.

Площа наявних навчальних приміщень консерваторії складає 167784,40 квадратних метрів, а площа лабораторій – 18929,03 квадратних метрів. Станом на кінець 2019 року загальна вартість навчальних та дослідницьких інструментів та обладнання становила 107,9772 млн юанів. Є 155 мультимедійних класів, 10 комп'ютерних класів, 1416 кімнат для практики студентів та 479 викладацьких студій. Є концертний зал, зали камерної музики, багатоцільові зали, музичні театри, студії звукозапису для навчання та художньої практики, а також концертні зали, зали для спостережень, репетиційні зали, хорові класи, ансамблеві класи, студії звукозапису, студія налаштування фортепіано, студія струнних інструментів, лабораторія тестування акустики музичних інструментів, клас редагування, лабораторія виробництва фільмів та телебачення, віртуальна студія високої чіткості та інші місця та об'єкти професійного навчання студентів, практичні заняття, які можуть задовольнити будь-які потреби навчання за фахом.

Консерваторія має музичні та танцювальні інститути та інші науково-дослідні інститути мистецтва, які формують систему освіти та навчання «чотири в одному», включаючи викладання, дослідження, творчість та художню практику. Консерваторія створила низку творчих колективів, зокрема студентський Північний симфонічний оркестр, Північний національний оркестр, Північний жіночий хор народної пісні, Північний молодіжний хор, Північну молодіжну танцювальну трупу та Північний поп-ансамбль. Консерваторію було визначено Міністерством освіти як «базу для якісної культурної освіти студентів коледжів» та «демонстраційну базу для освіти в галузі червоного класичного мистецтва в коледжах та університетах».

Шеньянська консерваторія музики дотримується людиноцентристської творчої орієнтації і принципів інтернаціоналізації освіти та встановила дружні стосунки з більш ніж 90 академіями мистецтв та художніми колективами за

кордоном. Вона підписала угоди про дружню співпрацю з більш ніж 30 відомими зарубіжними вищими музичними навчальними закладами, такими як Московська державна консерваторія імені П. І. Чайковського, Російська академія музики імені Гнесіних, Клівлендський інститут музики та Королівська датська академія музики. У майбутньому консерваторія планує дотримуватися девізу-концепції: «вихід за межі нації, інтеграція в епоху, виділення особливостей та служіння суспільству».

Фортепіанний факультет Шеньянської консерваторії музики був заснований у 1956 році, з метою навчання талантів для виконання та викладання на фортепіано та акордеоні. На факультеті є три навчальні та дослідницькі секції з основних предметів, допоміжних предметів та предмету акордеон. Всього працюють 37 викладачів, у тому числі 31 штатний викладач та 6 адміністративних викладачів. Є 7 професорів, 15 доцентів та 8 викладачів з докторським ступенем. Перший керівник факультету Чень Жуї, секретар факультету Сюй Хуеймін; нинішній керівник факультету Лі Чже, секретар партійного осередку факультету Чен Сяньвей.

За більш ніж 60 років викладацької діяльності кафедра фортепіано виховала велику кількість видатних талантів, здобула медалі на вітчизняних та міжнародних конкурсах, тим самим заклавши основу для першокласного рівня освіти кафедри серед аналогічних навчальних закладів країни, консолідувала глибоку культурну спадщину, накопичила багатий досвід. На факультеті створена передова модель підготовки кадрів, сформована шкала оцінки рівня навчання як для бакалаврату, так і для магістратури. На кафедрах ведуться наукові дослідження з проблем викладання, та практики виконання.

В останні роки кафедра фортепіано активно проводила різноманітні заходи щодо академічного обміну, провела сотні концертів та десятки відкритих майстер-класів, значно збільшивши свою популярність та вплив у Китаї. Всі викладачі кафедри дотримуються шкільного девізу «Напруженість, Серйозність, Старанність і Скромність» і прагнуть присвятити себе навчанню

та викладанню фортепіано та акордеону, поширювати передову культуру фортепіано та акордеону та покладатися на науку.

Тяньцзінська музична консерваторія

Попередником Тяньцзінської музичної консерваторії була Центральна музична консерваторія, заснована в Тяньцзіні. У жовтні 1958 року Центральна музична консерваторія переїхала до Пекіна, залишивши в Тяньцзіні деяких викладачів і студентів, щоб заснувати їй на заміну Музичну консерваторію Тяньцзіня⁶. Першим ректором консерваторії був Мяо Тяньжуй, відомий музичний педагог і теоретик. У 1980 році консерваторія була затверджена Державною радою як один із перших закладів у країні з правом присуджувати ступені магістра та бакалавра. З моменту заснування навчального закладу в ньому викладали ряд відомих експертів і професорів, зокрема Сюй Юнсан, Дун Цзяньцзі, Чень Чжендуо, Лу Шуйшен, Ван Сінь, Ван Юпін, Сон Гошен тощо. Після 65 років неперервного розвитку консерваторія стала важливим вищим мистецьким навчальним закладом для виховання талантів у музиці, танці, драмі, кіно та телебаченні.

Навчальний заклад розділений на два кампуси: південний і північний. В даний час він має 10 навчальних факультетів, включаючи кафедру композиції та диригування, кафедру народної музики, кафедру оркестрової музики, кафедру фортепіано, кафедру танцю, оперну школу, школу сучасної музики та драми, школу музичної освіти та управління мистецтвом, школу гуманітарних наук та школу марксизму. Консерваторія має власні дочірні школи, а саме: Тяньцзінську музичну школу, Школу безперервної освіти, Дочірню середню школу та Дочірню початкову школу (приватну).

В Тяньцзінській музичній консерваторії працюють 442 педагогічних працівників та навчаються 3234 студенти денної форми навчання, з них 2685 магістрантів та 549 аспірантів. Навчальна стратегія закладу дотримується ідеї побудови дисциплін як «загальне планування з контролем якості» з повною

⁶ Спочатку вона називалася Хебейська консерваторія музики, але наступного року змінила свою назву на нинішню.

системою предметів. До пріоритетних дисциплін першого рівня відносяться: теорія мистецтва, музика і танець, драма, кіно і телебачення, є можливість для отримання ступеню магістра музики і танцю, драми, кіно і телебачення. Пріоритетною дисципліною Тяньцзінської консерваторії є «Музика». Серед існуючих спеціальностей першокласними спеціальностями вважаються: «Музичне виконавство», «Музикознавство», «Музикологія», «Теорія композиції» та «Хореографія танцю».

Тяньцзінська педагогічна школа дотримується філософії викладання: «Головне у навчанні людей – орієнтація на практику». Вона виховала для країни велику кількість видатних музичних і мистецьких талантів, таких як Тянь Цін, Лян Маочунь, Хань Баоцян, Лянь Данан, Цао Сяоцін та інші. Багато випускників, такі як Гір і Цюй Бьяву, стали відомими композиторами, теоретиками музики, виконавцями та музичними педагогами. Вони створили низку далекосяжних класичних творів і теоретичних робіт, а також навчили багато випускників для різних професійних академій мистецтва та підготували талановитих виконавців. Останніми роками студенти з Тяньцзіня здобули багато нагород на важливих міжнародних конкурсах, виступали на сцені відомих вітчизняних музичних конкурсів, зокрема таких як Китайська музична премія «Золотий дзвін», премія Веньхуа та «Five One Project». Тяньцзінська творча школа дотримується стратегії пошуку талантів «вмістити всі річки і охопити всі куточки країни». Вона об'єднує групу впливових музикантів, науковців і академічних лідерів з усієї країни та за кордоном шляхом ознайомлення, найму та залучення до процесу навчання студентів.

Останніми роками Тяньцзін надав роботу на повний робочий день таким видатним талантам, як відомий тенор Ван Хунвей. Були найняті на роботу композитори Цін Веньчен та Ін Цін, диригенти Ху Йонян та Лі Сінцао, музикознавці Яо Япін, Чжан Бою, І Аньпін, а також співаки Янь Вейвен, Мо Хун і Лей Цзя, Чао Хаоцзянь, Ши Іцзі, Ті Цзінь, Ван Хунбо, Ван Ціншуан, скрипалі Тун Вейдун і Чень Сі, віолончеліст Намура, піаністи Вей Даньвен, Чжан Сіннін та ін. які зараз працюють викладачами аспірантури.

Група виконавців і педагогів із всесвітньо відомих музичних навчальних закладів працюють у китайській філії Джульярдської школи при Тяньцзінській музичній консерваторії. Школа дотримується освітнього напрямку з «самобутнім високим рівнем» та має низку центрів мистецької практики, музично-дослідницьких інститутів, спільних інноваційних центрів, відкритих академічних форумів та різноманітних виконавських груп, які об'єднують численні функції викладання, виконання, наукових досліджень і соціальних служб.

В останні роки у консерваторії було схвалено низку проектів, що фінансуються Національним фондом соціальних наук і Національним фондом мистецтва, включаючи проекти «Дослідження системи виконання китайської національної опери», Національного фонду соціальних наук та Проект Художнього Фонду «Розвиток талантів китайської національної опери», великомасштабну виставу оригінальної опери «Юе Фей» та її гастрольні проекти, «Розвиток творчих талантів класичного танцю Хань і Тан», творчий проект «Пісня стародавня та сучасна», проект фінансування підготовки молодих художніх творчих талантів, тощо.

Повною мірою демонструються переваги шкільної підготовки з профільних дисциплін, які спираються на інновації та навчання відібраних талантів. Шкільна програма консерваторської розробки була схвалена як одна з перших навчальних практичних баз для цивілізації нової ери в Тяньцзіні. Активно діють на вітчизняних і зарубіжних музичних і мистецьких сценах Молодіжний народний оркестр, молодіжний симфонічний оркестр, молодіжний хор, молодіжний драматичний колектив, молодіжний танцювальний колектив.

Тяньцзінська консерваторія музики орієнтується на «людиноцентричну» модель освіти, на заохочення до літературної та мистецької творчості, активно пропагує створені у вищі високоякісні шедеври та проводить художні заходи високого рівня. В останні роки викладачі та студенти вирішили подолати «останню мілью» на шляху до народу, тобто

відкрити широкому загалу мистецькі твори. У межах програми популяризації створена так звана «Червона літературна легка кавалерія» Тяньцзінської музичної консерваторії, яка увійшла в кампуси, громади, військові табори та сільські райони, вони щороку проводять майже 100 масових виступів.

Учасники програми зосередились на новій культурній місії сучасної епохи. Вони виконують національну оперу «Вузол», яка отримала нагороду за видатну драматургію на П'ятому Китайському оперному фестивалі, великомасштабну оригінальну оперу «Юе Фей», оригінальний ліричний мюзикл «Історія Ши Гуаннаня», драми «Пристань Тайпін», «Золотий народ Свфрату», «Чжао Іман» і «Червона рок-душа», танцювальні драми «Сліди» та «Вічна наречена».

До 65-річчя від дня заснування консерваторії проведено: особливий концерт «Батьківщино, тобі я співаю», особливий концерт «Шести-п'ятиструнні пісні розвіювали вогонь», форум директорів національних музичних та мистецьких навчальних закладів, урочистий концерт «Вогонь розвіюємо». Був проведений симпозіум про створення та виконання національної опери та пам'ятний «Літературний форум у Яньані» та багато інших літературно-мистецьких заходів високого рівня. Тут на високому рівні пройшов «Перший Тяньцзінський музичний фестиваль», який подарував місцевій публіці понад 60 музичних свят. Тут проводився національний відбірковий конкурс для нагороди китайською музичною премією «Золотий дзвін», курси підвищення кваліфікації для провідних вокальних талантів нової ери тощо, створюючи міську культурну вітальню та надаючи можливість Тяньцзіню будувати культурно міцне місто.

Тяньцзінська музична консерваторія дотримується освітньої політики «відкритості, масовості та інклюзивності» та активно здійснює міжнародні музичні та культурні обміни на високому рівні. Вона співпрацює з Джульярдською школою США, провідним музичним університетом світу. Завдяки співпраці, у 2020 році була відкрита філія Музичного Джульярдського

інституту у Тяньцзінській консерваторії, яку назвали Тяньцзінська Джульярдська школа.

У вересні 2020 цей заклад прийняв своїх перших аспірантів, а у жовтні 2021 року відбулася перша церемонія випуску її випускників. Була налагоджена довгострокова співпраця з десятками відомих іноземних вищих музичних шкіл, таких як російськими Музичними консерваторіями імені Чайковського в Москві та Санкт-Петербурзі, Ганноверською музичною та драматичною академією в Німеччині, Неаполітанською музичною консерваторією в Італії та Королівською консерваторією Данії за моделлю навчання «Міжнародний майстер-клас». На ці заходи запрошуються відомі вітчизняні та іноземні композитори, виконавці і теоретики, які проводять серії академічних лекцій і майстер-класів, що відіграє важливу роль у сприянні обміну китайською та іноземною музичною культурою.

Стикаючись із новою культурною місією в нову епоху, Музична консерваторія Тяньцзіня дотримується культурних вказівок Комуністичної партії Китаю, а також девізу «Прагни до досконалості, створи досконалість», культивує моральну етику та мистецький дух. Найкращі мистецькі таланти з Тяньцзінської консерваторії прагнуть перетворити свою *alma mater* на міжнародно визнану музичну та мистецьку школу високого рівня, яка сприяє процвітанню та розвитку культури країни в нову епоху.

Сичуаньська музична консерваторія

Сичуаньська музична консерваторія раніше була відома як «Сичуаньська провінційна експериментальна школа драми та музики», заснована в 1939 році. Вона була перейменована в 1959 році і стала на той час одним із шести професійних музичних коледжів з вищою освітою в Китаї. Консерваторія має три кампуси: Ухоу, Сінду та економічну зону Лінконг, загальною площею понад 1500 акрів, а також має 23 навчальні факультети та 10 науково-дослідних інститутів. Навчальний заклад охоплює післядипломну освіту, вищу освіту, освіту дорослих та середню художню освіту. У

консерваторії навчається понад 14 000 студентів, і вона є однією з одинадцяти незалежних професійних музичних консерваторій у країні.

В даний час у цій всесвітньо відомій консерваторії є дисципліни першого рівня в галузі мистецтва у чотирьох професійних категоріях: музика, танець, мистецтво та каліграфія, а також дизайн. Загалом налічується 29 спеціальностей рівня бакалаврату. Нині у ній також є академічна магістратура з дисциплін першого рівня в галузі мистецтва та чотири відділи, на яких можна отримати ступінь магістра за обраною спеціальністю. У 2013 році була затверджена аспірантура і докторантура, як база розробки інноваційних наукових досліджень у провінції Сичуань.

В галузі музичного виконання на даний час існує 6 національних першокласних спеціальностей бакалаврату: композиція та теорія композиційних технологій, мистецтво звукозапису, музикознавство, танець, драма, дизайн кіно та телебачення, живопис, дизайн продуктів, теорія історії мистецтва, дизайн навколишнього середовища, скульптура та цифрові медіа.

В галузі мистецтва є 6 першокласних спеціальностей бакалаврату та 3 прикладних спеціальностей провінційного рівня: звукозапис, екологічний дизайн та дизайн продуктів. В інших галузях консерваторія пропонує 4 першокласних курси національного рівня та 51 провінційний курс.

Сюди входять курси з ідеологічної та політичної роботи, в тому числі навчання викладачів з ідеологічних та політичних дисциплін, є дослідницький центр з вивчення ідеології та політики. В даний час у виші працюють 484 професійні та технічні співробітники молодшого і старшого наукового рівня, або вище, у тому числі: 7 професорів другого рівня, 12 експертів, які користуються спеціальними пільгами Державної ради, 1 експерт міністерського рівня, 8 академічних керівників у провінції.

Сичуаньська консерваторія виграла 1 Національну премію за прогрес у галузі науки і технологій другого класу та 1 Національну премію за винаходи. За останні роки (2018-2023 рр.) її викладачі та студенти здобули близько 500 нагород на мистецьких конкурсах та впливових нагород міжнародного та

вітчизняного рівня, а також понад 10 премій у галузі філософії та соціальних наук на національних, провінційних та міністерських конкурсах. В стінах вишу опубліковані близько 2000 наукових статей, у тому числі понад 500 у профільних журналах; консерваторія виконала близько 20 національних науково-дослідних проектів та близько 50 провінційних та міністерських науково-дослідних проектів; отримала близько 30 патентів. В рамках навчального закладу працюють науково-дослідні і практичні центри: «Ключова лабораторія цифрового медіамистецтва провінції Сичуань», «Південно-західний центр музичних досліджень», «Науково-дослідний інститут традиційної китайської музики при Сичуаньській консерваторії музики», «База популяризації музичного мистецтва провінції Сичуань», «Ключова лабораторія» та низка академічних дослідницьких платформ провінції, а також випускається відомий журнал із соціальних наук «Music Exploration», який знають в університетах всієї країни.

В плані освітньої політики Сичуаньська консерваторія дотримується політики відкритої освіти, активно розширює закордонні обміни та співробітництво, надає великого значення міжнародним академічним та культурним обмінам, активно поширює китайську культуру, організовує різноманітні міжнародні обмінні заходи на всіх рівнях, бере участь у зовнішньополітичній діяльності національних та провінційних комітетів та урядів. Тут встановили відносини співпраці з більш ніж 50 зарубіжними університетами у більш ніж 10 країнах та відбирають студентів для навчання за кордоном, здобуття наукового ступеня або участі у різних проектах з обміну за кордоном. З 2003 року Сичуаньська консерваторія почала набирати іноземних студентів та студентів з Гонконгу, Макао та Тайваню.

Працівники і студенти навчального закладу активно реагують на актуальні виклики часу і загальну ситуацію в країні, здійснюють співпрацю між консерваторією та місцевою владою, беруть активну участь у боротьбі з бідністю, служать загальному відродженню сільських районів та сприяють розвитку місцевої економіки, суспільства, культури та освіти, а також надають

допомогу у розвитку місцевої економіки, суспільства, культури та освіти. Багато працівників підписали угоди про стратегічне співробітництво з багатьма містами та відомими підприємствами.

Консерваторія зробила свій великий внесок у культурну, мистецьку та культурну сферу життя Економічного регіону міст-побратимів Ченду-Чунцін. Загалом у цьому соціально-економічному проєкті взяли участь 68 коледжів та університетів. Платформою для комплексного розвитку консерваторії, місцевої культури та мистецтва став «Міський концертний зал Ченду». Він став важливим висококласним майданчиком для художньої практики студентів та ефективно пропагує мистецтво регіону Ченду. На цій сцені були розгорнуті творчі проєкти «Музичне місто» та «Міський музичний західний культурний та творчий центр».

За більш ніж вісімдесят років розвитку Сичуаньської консерваторії та спільних зусиль кількох поколінь сичуаньських музикантів, цей навчальний заклад виховав велику кількість видатних професійних талантів музичного мистецтва для країни. Її ректорами були відомі в Китаї особистості: першим ректором був Сюн Фоксі (1939-1941) (час, коли заклад називався Сичуаньська експериментальна школа драми та музики), Лі Юсін (1941–1949) (Період Художнього коледжу провінції Сичуань), директором художнього коледжу Ченду був Хуан Хуайїн (1949–1953), директором Південно-Західного музичного коледжу був Чан Сумін (1953–1959), далі – період Сичуаньської музичної консерваторії (з 1959 р. по теперішній час) послідовно: Чан Сумін (1959–1983), Сон Данен (1983-1991), Лі Чжун'юн (1991-1995), Хуан Ваньпін (1995–2002), Ао Чанцюнь (2002–2010), Йі Ке (2010–2014), Рін Го (2014–2018), Чжоу Сіюань (2018-2019), Лю Ліюнь (2019-2021).

Викладачі музики Чан Сумін, Ян Лу, Лю Веньцзін, Цзоу Лу, Лан Юйсю, Хуан Хувей, Дань Чжаойі, педагог з мистецтва Ма Іпін, композитори Гао Вейцзе, Хе Сюньтянь, Цзя Дацюнь, співаки Фань Цзінма та Хо Юн, артист Лю Сяоцин, Піаністи Чень Са, Ван Сіньюань та Сунь Цілінь, скрипалі Нін Фен та Вень Вей, а також співаки поп-музики Лі Юйчунь, Тан Вейвей, Хе Цзе, Ван

Чженлян та Вей Чень – визначні представники серед видатних випускників Сичуаньської консерваторії музики.

Ґрунтуючись на викликах нової епохи, навчальний заклад рішуче реалізовує освітню політику партії, наполегливо виховує людей для завдань партії та країни, дотримується філософії «якісного забезпечення художньої освіти, розвитку першокласних талантів у галузі літератури та мистецтва та сприяння процвітанню народу». Девіз Сичуаньської консерваторії: «Захист краси та інновацій». Основуючись досвіді і традиціях його викладачі і студенти дивляться у майбутнє, поглиблюють реформи та здійснюють інновації, сприяють створенню нових першокласних дисциплін, прагнуть сформувати систему підготовки художніх талантів високого рівня.

Висновки до Розділу 2

Процес професіоналізації фортепіанного виконавства в країні забезпечений безпрецедентним розвитком багаторівневої системи піаністичної освіти, концертного життя країни, фестивального та конкурсного руху, організації різних фортепіанних проєктів, музеїв, виробництвом фортепіано. Система фортепіанної освіти, що поєднує держану і приватні форми, забезпечує з самого раннього віку унікальну систему поступового зростання піаністичної майстерності, яка в країні високо цінується і асоціюється з найвищою цивілізованістю і високим рівнем життя.

Розглянутий у розділі процес формування китайської професійної фортепіанної педагогіки на прикладі діяльності дитячих садків (де прийнято починати навчання музиці з двох років), різного рівня музичних шкіл Китаю, де музика стала обов'язковим предметом. Надмірні вимоги щодо музичної освіти дітей згодом зазнали критики, трансформуючись в більш гармонійні підходи до виховання. Шкільна освіта безпосередньо сформувалася на базі вищої музичної освіти, яка виховувала професійних педагогів, які організували систему фахової фортепіанної освіти – середньої ланки (музичне

училище/коледж/спеціалізована музична школа) – того осередку, де набувалися ті професійні навички, які могли запровадити подальший шлях піаністичного зростання до найвищого професійного рівня – концертуючого піаніста, який міг конкурувати з найкращими виконавцями світу. Вагома роль в системі фортепіанної освіти належить приватним фортепіанним центрам – розгалуженим мережам шкіл, утвореним видатними китайськими піаністами-виконавцями (Лю Шикунь, Чжоу Гуанрен).

Розвиток китайської професійної фортепіанної педагогіки можна відслідкувати на прикладі діяльності найбільш значних вищих навчальних закладів та мережі музичних шкіл Китаю. Серед них – консерваторії та функціонуючі на їх основі школи в Пекіні, Шанхаї, Шеньяні, Ченду, Тяньцзіні, Сіані та Гуанчжоу, які утворюють єдину професійну систему фортепіанної освіти високого професійного рівня. Історичний досвід формування та динаміки розвитку вищого ступеня китайської піаністичної школи – консерваторій, призвів до небувалого піднесення фортепіанного мистецтва в країні.

РОЗДІЛ 3

ДИНАМІКА РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В ПЕРСОНАЛЬНИХ ПРОЯВАХ

3.1. «П'ять святих» китайського піаністичного мистецтва:

Фу Цун, Гу Шеньїн, Лі Мінцин, Лю Шикунь, Ін Чензон

Фу Цун (傅聰) (1934 –2020)

Непросто склалася доля лауреата П'ятого міжнародного конкурсу піаністів ім. Шопена Фу Цуна⁷ – першого китайського піаніста, якому судилося здобути світову славу. У сім років він брав приватні уроки фортепіано у М. Пачі, під керівництвом якого він навчався три роки. З 1950 року юний Фу Цун почав виступати з концертами. 1951 року він став навчався в класі піаністки Ади Бронштейн, яка була дуже досвідченим педагогом. У 1953 році Фу Цун успішно пройшов відбірковий тур у Китаї, що надало йому можливість здійснити свою першу велику поїздку до Європи у складі Ансамблю пісні та танцю КНР, і він як єдиний китайський представник взяв участь у конкурсі піаністів, на IV Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Бухаресті йому вдалося завоювати третю премію. Особливо слухачів зворушило виконання «Прелюдії» О. Скребіна (Чжан Янь, 2010).

Талант молодого піаніста був очевидний, але професіоналізму все ж ще бракувало. 1954 року Фу Цунг отримав направлення до Варшавської консерваторії, де вступив до класу професора Збігнева Джевецького – одного з корифеїв польської фортепіанної педагогіки. З. Джевецький одразу почав готувати свого нового студента до участі в черговому – V конкурсі піаністів

⁷ Фу Цун народився 10 березня 1934 року у Шанхаї, у сім'ї інтелігентів. Його батько Фу Лей був відомим китайським вченим-мистецтвознавцем, високоосвіченим літератором, який перекладав рідною мовою твори французької класики. З дитинства хлопчик виховувався в європейському дусі, вивчав поряд із вітчизняним мистецтвом також культуру далекої Європи. Коли Фу Цуну було 3 роки, він виявив незвичайний інтерес до музики.

імені Ф.Шопена. У березні 1955 року цей конкурс відбувся у Варшаві, зібравши 74 молодих музикантів з різних країн, де Фу Цун був єдиним учасником із Китаю. Піаніст отримав третє місце, його також було нагороджено також премією Польського радіо за блискуче виконання мазурок Ф.Шопена. Таким чином, представник Китаю вперше досяг визначних успіхів за всю історію існування європейських конкурсів піаністів⁸.

Після конкурсу Фу Цун залишився у Польщі навчатися за класом фортепіано. У серпні – жовтні 1956 року Фу Цун побував на канікулах на батьківщині, під час яких виступив у Пекіні із сольним концертом, а у співпраці із Шанхайським симфонічним оркестром у Шанхаї зіграв кілька концертів В.А. Моцарта. 1958 року молодий, але вже відомий піаніст достроково закінчив навчання та розпочав систематичну концертну діяльність. Перед ним відкривалися, здавалося, неосяжні перспективи. Але незабаром над його батьківщиною почали згущуватись хмари культурної революції, і Фу Цун вирішив не повертатися до Китаю.

У 1959 році відбувся дебют Фу Цуна в Лондоні під керуванням Карло Джуліні, після чого піаніст емігрував до Лондона. Журнал «Times» назвав його «...найталановитішим із китайських піаністів» (цит. за: Чжан Янь, 2010). Фу Цун залишив Польщу та переїхав до Лондона. З того часу він жив в Європі, гастролює по всьому світу, а особливо гарячою любов'ю користується в Польщі, де виступав практично кожен рік. За двадцять років (1960-ті – 70-ті роки) Фу Цунг виступив у майже двох з половиною тисячах сольних концертів, виступав з багатьма відомими виконавцями, записав приблизно п'ятидесяти платівок. Він був членом журі багатьох міжнародних конкурсів, включаючи конкурси ім. Королеви Єлизавети у Брюсселі, Лідсі, Діно Чіані, в іспанському Сантандері, Женеві та конкурсу ім. Шопена у Варшаві. Фу Цун гастролював у Європі, Америці, на Близькому Сході, у Південно-Східній Азії, Японії та

⁸ Примітно, що через десять років після його варшавського успіху таку ж премію за виконання мазурок отримала Марта Аргеріх, то на запитання: «Де Ви навчилися так чудово грати мазурки?» вона відповіла: «Я слухала, як їх виконує Фу Цун» (Żółtowski, R., 2023).

Океанії, завоювавши звання «сильного майстра»⁹ (Видатні музиканти: Фу Цун, 2013).

Лише з кінця 1970-х років Фу Цунг зміг знову виступати в Китаї і проводити там курси фортепіанної майстерності. У 1976 році Фу Цун виступив із концертом у Центральній Пекінській консерваторії. Потім майже щороку, він, приїжджаючи на батьківщину, виступав із концертами у Пекіні, Шанхаї, Сіані, Ченду, Куньміні та інших містах; присвячував свої лекції творчості Ф. Шопена, В. Моцарта, К. Дебюссі. Він наповнив твори цих та інших композиторів глибоким змістом. Також він виступав із Центральним оркестром, виконуючи концерти Бетховена. Він виступав і в якості соліста, а також в ролі диригента, під керуванням якого було зіграно безліч концертів, де грали студенти Центральної Пекінської консерваторії. Фу Цун допомагав у створенні оркестру камерної музики Середньої школи Центральної консерваторії (Там само).

За більш ніж два десятиліття концертної діяльності виконавський стиль і творчий образ артиста зазнав певних еволюційних змін. У перші роки лауреат Шопенівського конкурсу приваблював насамперед юнацькою свіжістю сприйняття та передачі музики, поетичною чарівністю, часом навіть надмірним ліризмом гри. Основу його репертуару становила музика В.А. Моцарта та Ф. Шопена. Його своєрідне фразування вражало слухачів, навіть один із критиків порівняв із традиційною китайською манерою малюнка тушшю – настільки чітко виявляв він кожен мелодійну лінію, кожен фразу (Guangchen, C., 2021).

З часом гра музиканта помітно змінилася, змужніла. Надмірний ліризм змінився мужністю, зрілою збалансованістю виконання, звук став повнішим. Тракткування Фу Цуна, втративши елементи несподіванки, набули більш продуманого, виправданого і цілісного характеру, що помітно розсунуло його репертуарні горизонти. Поряд із Ф. Шопеном та В.А. Моцартом у його виконанні особливо часто стали звучати твори композиторів-класиків

⁹ https://ukrainian.cri.cn/681/2013/12/23/2s31382_40.htm

(Г. Гендель, Д. Скарлатті), романтиків (Й. Брамс та Л. Бетховен), і композиторів ХХ століття (К. Дебюссі, І. Стравінський).

Особливо своєрідно виконував Фу Цун музику ХVIII століття, виявляючи в ній усі тонкощі старовинної музики. Що стосується Г. Генделя, то піаніст був здатний досягати в його музиці неймовірної виразності та барвистості разом із стрункістю та прозорістю фактури. Але поряд з цим, його улюбленими авторами, як і раніше, назавжди залишилися насамперед В. Моцарт і Ф. Шопен. Ці твори принесли піаністу найбільшу популярність: вони виконувалися у концертних програмах, записані на платівки. Його записи Й.С. Баха, Г. Генделя, Д. Скарлатті, В. Моцарта, Й. Гайдна, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Шуберта та К. Дебюссі видано під маркою «*Meridian Records*». Піаністична діяльність Фу Цуна, який останні шістьдесят років проживав у Лондоні, продовжувалася до 2020 року. До цього часу він щорічно давав майстер класи у Фонді молодих піаністів у м. Комо (Італія), як і в інших консерваторіях та інститутах світу. Нині піаніст постійно мешкає у Лондоні.

Лі Мінцин (李名強) (народився 1936 року)

Видатний піаніст Лі Мінцин одержав міжнародне визнання як концертуючий піаніст, викладач і член журі фортепіанних конкурсів. Він навчався гри на фортепіано у знаменитого німецького піаніста і скрипаля Альфреда Віттенберга і у всесвітньо відомої ї піаністки професора Т. Кравченко в Шанхайській консерваторії. Лі Мінцин часто згадував, що шість років навчання у А. Віттенберга допомогли йому вперше доторкнутися до секретів німецької та австрійської фортепіанної музики. Нині професор Лі Мінцин є головою Шанхайської фортепіанної асоціації. З 1984 до 1989 року обіймав посаду проректора Шанхайської консерваторії, працював на посаді професора кафедри фортепіано.

Наприкінці 1950-х років Лі Мінцин став лауреатом низки міжнародних конкурсів, у тому числі – третя премія на Третьому Міжнародному фортепіанному конкурсі імені Б. Сметани, що проводився в рамках фестивалю

Празька Весна (Чехословаччина) у 1957 році, перемога на Міжнародному конкурсі імені Джорджа Енеску у Бухаресті (1958) та IV премія на VI Міжнародному конкурсі імені Ф. Шопена (1960). У Варшавському конкурсі взяли участь 77 піаністів із 30 країн світу, серед яких були визнані такі неперевершені віртуози, як Мауріціо Полліні (I премія, Італія). Лі мінцин став другим піаністом з Китаю, який вийшов у фінал Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена після Фу Цуна.

1960 року у віці 24 років Лі Мінцина запросили до Шанхайської консерваторії викладати фортепіано. Піаніст тривалий час активно виступав на сцені в Китаї та за кордоном. Його виконання завжди відрізнялося суворістю, делікатністю, філософським началом. Це особливо було помітно в інтерпретації драматичних та глибоких творів. Лі Мінцин виступав з сольними концертами та з провідними оркестрами на багатьох сценах світу, включаючи Австралію, Кубу, Австрію, Німеччину, Грецію, і т. ін., загалом більш ніж у двадцяти країнах. З піаністом підписували контракти всесвітньо відомі звукозаписні компанії «Електрекордин» (Румунія), «Супрафон» (Чеська республіка), «Чина Рекордз» (Китай). Його записи включають фортепіанні шедеври композиторів - класиків та романтиків. За свою музичну кар'єру він записав твори Й.С. Баха, Л. Бетховена, Й. Брамса, Ф. Шопена, П. Константінеску, Дж. Енеску, Г. Генделя, А. Хачатуряна, Ф. Ліста, В.А. Моцарта, С. Рахманінова, Ф. Шуберта. Особливо потрібно виділити його записи фортепіанної музики китайських композиторів Хо Лутіна, Дін Шаньде, Ван Цзянчжуна та Чжу Цзяньера. Компанія «*China Record Shanghai Company*» зібрала та випустила історичні записи Лі Мінцина з 1960 по 1980 роки (цит. за : Лі, Менг, 2020).

Професор Лі Мінцин – визнаний авторитетний суддя багатьох міжнародних фортепіанних конкурсів, його репутація підтверджена участю у журі наступних конкурсів:

- Міжнародний фортепіанний конкурс Джорджа Енеску, Румунія;
- Сіднейський Міжнародний фортепіанний конкурс; Австралія;

Міжнародний фортепіанний конкурс Вана Клайберна, США;
 Шанхайський Міжнародний конкурс виконавців та композиторів
 китайської музики, Китай;
 Сіднейський Міжнародний фортепіанний конкурс, Австралія;
 Премія Ролекс у сфері музичного виконання, Сінгапур;
 Гран Прі «Сьюперьо» від Національної консерваторії Парижа;
 Міжнародний фортепіанний конкурс Сантандера, Іспанія;
 Монреальський Міжнародний фортепіанний конкурс, Канада;
 Міжнародний фортепіанний конкурс Шопена, Варшава, Польща;
 Міжнародний конкурс піаністів «XX століття», Орлеан, Франція;
 Міжнародний музичний конкурс «Південний Міссурі», США;
 Міжнародний фортепіанний конкурс Діну Ліпатті, Румунія;
 Міжнародний фортепіанний конкурс Хамамацу, Японія;
 Міжнародний конкурс Молодих артистів Ді Анжело, США;
 Міжнародний фортепіанний конкурс Чайковського, Москва, Росія;
 Міжнародний конкурс фортепіано Алессандро Кассагранде, Тюрі, Італія.

В останні роки професор Лі Мін Цин читав лекції та давав майстер класи по всьому світу, серед навчальних закладів у яких працював музикант: Університет Карнегі Меллон, Коледж Цинциннаті – Консерваторія Музики, Державний університет Джорджії, Університет Індіани, Кентський державний університет, Університеті Рутг , Університет Каліфорнії Санта-Барбара, Університет Іллінойсу, Каліфорнійський державний Політехнічний Університет, Університет штату Невада, Єльський Університет, Коледж Монтгомері, Фортепіанний факультет інституту при Каліфорнійському державному університеті версія Техасу в Остіні, Південно-Західний державний університет Техасу, державний університет Штату Пенсильванія, та Університет штату Гаваїв у США, Бухарестська консерваторія у Румунії, Університет Сучжоу, Національний середній Тайванський Університет, Національний Інститут Мистецтв, Тайванський Інститут Мистецтв у Тайвані.

Лі Мінцин був консультантом при Музичному факультеті у

Гонконгському Баптистському Університеті (1993-1997). Нині Лі Мінцин є заступником голови музичного фонду Парсон Мьюзик Фоундейшн, членом Правління Гонконгського музичного Фонду та його Музичного Комітету. Останнім часом дає фортепіанні майстер-класи в гонконгських Університетах, включаючи Гонконгську Академію виконавських видів мистецтва, Китайський Університет Гонконгу та Гонконгський Університет.

У літературному журналі «Літераї», що виходить кількома мовами, канадський музикознавець Вероніка Лернер писала: «Нещодавно, гортаючи поживклі від часу сторінки свого старого альбому з фотографіями, я згадувала давно минулі дні. Коли я була студенткою, мені доручили скласти політичний альбом для своєї школи, використовуючи вирізки з газет. Але вдома я захопилася іншою ідеєю і склала свій особистий альбом, який назвала Музичний Фестиваль та Конкурс імені Дж. Енеску, вересень. У нього я помістила портрети відомих музикантів, таких як Д. Ойстрах та І. Менухін, а також фотографію молодого переможця фортепіанного конкурсу Лі Мінцина, яку я принесла з собою з конкурсу. Тоді я слухала фестивальні концерти по радіо моїх батьків у їхній спальні, притулившись вухом до динаміка, щоб не потурбувати мою маму. Я з трепетом слухала музику Лі Мінцина, захоплюючись його унікальним дотиком до клавіатури та незабутньою інтерпретацією музики Енеску, незважаючи на астрономічну культурну та географічну відстань між ним та Румунією» (Lerner V., 2006).

«Культурна революція» мала трагічні наслідки для Китаю: інтелігентів посилали на віддалені ферми, щоб освоювали фізичну працю і селянський побут. Мистецтво було фактично поза законом, а талановиті художники зазнавали безжальних репресій Лі Мінцину більше не дозволяли виконувати європейську фортепіанну музику. По всій Румунії, де добре знали і високо цінували мистецтво Лі Мінцина, поширилася жахлива чутка, що музикантові ампутували пальці (Там само).

Як згадує Вероніка Лернер, працюючи в лабораторії в Канаді, у 1990-х роках вона почула по радіо, що Лі Мінцин був одним із членів журі

Монреальського фортепіанного конкурсу (Там само). Вона забажала зв'язатися з ним, сподіваючись вирішити таємницю, пов'язану з цим піаністом. В.Лернер знайшла назву готелю, де зупинилися члени журі та зателефонувала порт'є, попросивши з'єднати її з Лі Мінцином. Коли їй відповів здивований чоловічий голос, вона запитала його англійською мовою: «Сер, чи справді Ви – той самий Лі Мінцин, піаніст, який виграв перший приз на конкурсі Енеску в 1958 році, в Бухаресті?». «Той самий», – відповів співрозмовник англійською. Вероніка продовжує: «Як правильно Ви вимовляєте моє ім'я!» – захопився музикант моєю румунською вимовою. «Я спробувала заспокоїти своє хвилювання, адже я й не сподівалася, що він був живий! Я сказала йому, що чула його гру на фестивалі Енеску, і захоплювалася його грою. Він був радий це почути, оскільки будь-який художник небайдужий, коли гідно оцінюють його мистецтво. Я дізналася, що він прийняв запрошення взяти участь у журі Монреальського фортепіанного конкурсу. З'ясувалося, що він зараз живе не в Китаї, а в Каліфорнії, що на батьківщину йому завадили повернутися сумнозвісні події в країні. Нині він живе та викладає у Каліфорнії. На запитання, чи був він замучений протягом «культурної революції», він не відповів, але запропонував зустрітися в готелі, обіцяючи, що розповість мені більше. Наступного дня В.Лернер увійшла до вестибюлю готелю, пробуючи впізнати Лі Мінцина серед багатьох людей, що там знаходилися. Несподівано він сам підійшов і вона, насамперед кинула погляд на його руки: пальці були на місці: «Вони були так само тонкі і ніжні, як ті звуки, що вона чула за багато років до цього. У мене впала гора з плечей, бо плітка про його ампутовані пальці виявилася хибною» (Wang Yuhe, 2001: 5)

Лі Мінцин розповідав, що після перемоги на конкурсі Дж. Енеску він познайомився з багатьма румунськими музикантами і згодом підтримував з ними добрі стосунки. Його часто запрошували грати до Румунії, але китайська влада не завжди дозволяла йому виїжджати з країни. За підсумками «перевиховання фізичною працею» він втратив нагоду виступати. Згодом він повернувся до Шанхаю, викладав у консерваторії, а у 1984 – 1989 роках був

проректором. Він входив до складу журі різних міжнародних конкурсів, таких як, наприклад конкурс піаністів Сантандера Паломі О'Ши у 1990 роках.

1989 року Лі Мінцин тимчасово переїхав до США, де проводив майстер-класи у кількох музичних центрах. У 1997 році він переїхав до Гонконгу та почав там викладати на посаді професора кафедри музики та мистецтв в Баптистському університеті. Незважаючи на свою відносно коротку виконавську кар'єру, Лі Мінцин входить до впливових сучасних класичних піаністів. На жаль, жорстокість «культурної революції» закінчила його шлях як піаніста – виконавця.

Через деякий час він повернувся до фортепіано, але вже більше не був тим самим. Він дуже любив румунську музику та зробив кілька записів у Румунській студії звукозапису. Піаніст завжди із теплою пристрастю говорив про Румунію і наголошував, що музика Дж. Енеску завжди була для нього універсальним активом. «Я запитала його, чи він грає досі? Ні, – з сумом сказав він, – тільки викладаю» (Ло, Дунцюань, 2017). Він запропонував мені один із своїх записів, зроблених у Китаї. Це був П'ятий концерт Л. Бетховена на вінілової платівці. Я з того часу слухала цей твір багато разів і щоразу, коли мене знову чіпає краса звуків фортепіано, я знову згадую трагічну долю піаніста. Ми розлучалися як друзі, обіцяючи підтримувати контакт» (Там само).

Через кілька років після тієї зустрічі в Монреалі він сказав мені, що залишив Каліфорнію і поїхав до Гонконгу. Коли 1997 року справи привели мене до Китаю, а мій чоловік повернувся до Монреалю, я залишилася одна в новому житлі, оточеному коробками, без сім'ї та без улюблених друзів. Я лягла спати стомлена і сумна, запитуючи, чи було рішення залишити Монреаль правильним. Але в цей момент задзвонив телефон та розбудив мене. Я почула голос Лі Мінцина. Він дзвонив з аеропорту перед відльотом до Гонконгу, після конференції, що проводиться китайською музичною спільнотою. У нього було мало часу, щоб зустрітися зі мною, але він побажав мені удачі на моєму новому місці проживання та в моєму новому житті. Тієї ж миті мій сум і самота зникли,

і я зрозуміла, що ні відстань, ні час, ні національність не мають перешкод, коли є дружба, народжена любов'ю до музики. Дружба, про яку час від часу я люблю згадувати, дивлячись на пожовклі фотографії, що залишилися з альбому, вже давним-давно втраченого» (Wang Yuhe, 2001: 9-10).

Піаніст Лі Мінцин понад тридцять років прожив в Гонконгу. Він вийшовши на пенсію з посади професора музичного факультету університету, зосередився на викладанні та активно працює на музичній сцені як педагог і піаніст, членом журі міжнародних конкурсів. Якби не публікація «Universal Music» «Фортепіанне мистецтво Лі Мінцина: збірка записів 1958-1982 років»¹⁰ минулого року, багато молодих меломанів давно б забули, що цей 87-річний педагог фортепіано був ще й талановитим піаністом, який сам колись перемагав на конкурсах (Wang Yuhe, 2001: 5).

Він один із небагатьох китайських членів журі, який наразі входить до складу журі відомих фортепіанних конкурсів. Хоча він старий і польоти в різні частини світу для участі в суддівстві неминуче будуть стомлюючими, Лі Мінцин ніколи від цього не втомлюється, по-перше, тому що хоче зрозуміти розвиток молодих музикантів на сучасній музичній сцені, а по-друге, тому що він знає, що участь у важливих світових конкурсах та здобуття нагород для молодих студентів-музикантів, що подають надії, це абсолютно важливо в кар'єрі.

Нещодавно Лі Мінцин слухав концерт переможців Міжнародного конкурсу піаністів у Гонконгу, який відбувся у мерії міста. Цей конкурс було засновано угорською парою, палкими любителями музики. Лі Мінцин був суддею конкурсу вже в п'яте. Деякі з фіналістів, які беруть участь у Міжнародному конкурсі піаністів у Гонконгу у 2019 році, представляють європейські традиційні музичні держави, такі як Румунія та Польща, а також значне число конкурсантів з азіатських країн, де процвітає класична музика,

¹⁰ Li Ming-qiang. The Chopin Society of Hong Kong Ltd.
<https://www.youtube.com/watch?v=gq5u10shCQY>

таких як Японія, Південна Корея та Китай. У результаті журі, до складу якого увійшов Лі Мінцин, присудило першу премію 28-річному корейському конкурсантові. В останні роки класична музична освіта в азіатських країнах швидко розвивалася. На думку Лі Мінцина, якщо ми хочемо дослідити причини сучасного розвитку китайської класичної музики, нам слід повернутися у 1950-ті роки, тобто в ту епоху, коли все починалося (Лі, Менг, 2020).

Гу Шеньїн (顾圣婴) (1937-1967)

Гу Шеньїн¹¹ – видатна китайська піаністка. Коли дівчині було лише 16 років, вона грала твори Й.С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена та Й. Брамса, незабаром ставши солісткою Шанхайського симфонічного оркестру. З травня 1953 року вона навчалася гри на фортепіано у Шанхайській консерваторії, її вчителями були Цю Чженай, Ян Цзярен та Лі Цзялу. Здобувши початкову музичну освіту, вона отримала багато користі від спілкування зі своїм сусідом – знаменитим китайським літератором Фу Леєм, батьком молодого піаніста Фу Цуна. Гу Шеньїн також вивчала теорію музики у Ма Гешуня та історію музики у пана Шень Чжибая. З 1956 по 1960 ріки Гу Шеньїн відвідувала Центральну музичну академію Тяньцзіня, де вчилась у відомих піаністів А. Татуляна, учня О.Гольденвейзера, та і Т. Кравченко.

У 1957 році Гу Шеньїн завоювала Золоту медаль на конкурсі піаністів на VI Міжнародному фестивалі молоді і студентів. Це була перша Золота медаль, завойована китайським музикантом на міжнародному музичному конкурсі від заснування КНР. У 1958 році піаністка також отримала премію серед жінок-учасниць XIV Женевського міжнародного музичного конкурсу.

¹¹ Піаністка народилася і виховувалась у забезпеченій сім'ї у батьків, які цікавились культурою. Навчалася гри на фортепіано з п'яти років і була визначною ученицею. Винятково талановита, вона розвинула стиль, сповнений чутливості та поетичної експресії. Страждаючи від «культурної революції», коли їй було лише 29 років, вона наклала на себе руки 31 січня 1967 року.

У 1950-х роках Гу Шеньїн була вже дуже відомою піаністкою у світі. Разом із Фу Цуном, Лю Шикунем, Лі Мінцяном, Інъ Ченцзоном, Бао Хуейцяо згодом їх називали «Шість майстрів фортепіано» (Нанді Юн, 2023). У 1960 році вона була відзначена нагородою на VI Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві, у 1964 році вона виборола X премію на Міжнародному конкурсі піаністів імені Королеви Єлизавети в Бельгії. Вона також здобула нагороди в Бельгії, Нідерландах та Фінляндії. Зарубіжні газети так прокоментували її виступ: «У неї блискуча техніка, гарне володіння пальцями та тонка музичність, що одразу привернула увагу публіки», «Вона природжена виконавиця творів Шопена та фортепіанна поетеса» (цит. за: Цинь Сюе, 2020). Чжао Фен, президент Центральної консерваторії, одного разу похвалив: «Піаністи на кшталт Гу Шеньїн, здатні оцінити вірші та картини Бада Шаньрена, рідкісні» (Там само).

На сьогоднішній день документальних джерел, що стосуються життя та творчості Гу Шеньїн, залишилося дуже мало. Тому такими цінними є спогади її сучасників, опублікованими у дослідженні Цинь Сюе (2020). Сучасники згадували, що на відміну від сьогоднішніх піаністів, які мають щільний графік, Гу Шеньїн завжди приділяла багато часу заняттям. Тільки залишившись наодинці з фортепіано, вона могла досягти стану розслаблення та радості. Як свідчать очевидці, у всій культурній системі Китаю 1960-х років «західна класична музика завжди була на межі» (Цинь Сюе, 2020).

Згадки про концерти Гу Шеньїн в концертному залі Пекіну навесні 1960-х містять відомості про репертуар піаністки та характер виконання (Чжін, Нендо, 2023). Гу Шеньїн виконувала два концерти з оркестром: Концерт №2 С. Рахманінова та Концерт №2 К. Сен-Санса. Хуан Іцзюнь диригував Центральним симфонічним оркестром. Цей музичний колектив, ретельно підготовлений Лі Делунем, був найкращим академічним оркестром в Китаї. Хуан Іцзюнь¹² того дня був одягнений у білу куртку та краватку-метелик і

¹² Хуан Іцзюнь (1915-1995) – представник першого покоління професійних диригентів Китаю – перший китайський диригент, який диригував Берлінським симфонічним

виглядав дуже стильно. Публіки в залі було не дуже багато, але атмосфера була дуже теплою. Здавалося, що більшість з публіки – знавці музики того часу¹³. Того дня була присутня атмосфера урочистості¹⁴. Виступ Центрального оркестру у той день був справді чудовим і дивовижним, а також був набагато кращим, ніж його виступ у Шанхаї, його можна було розглядати як приклад вдалої співпраці між музичною спільнотою двох найбільших міст – Шанхаю та Пекіну.

Особливо зворушливими видаються спогади про виконання Гу Шеньїн Концерту №2 С.Рахманінова. Дуже струнка та тендітна молода дівчина зазвичай добре звучала у ліричних або віртуозних творах, де фактура не вимагала максимального звукового навантаження. Такими були, наприклад виконання багатьох Угорських рапсодій Ф. Ліста. Але Другий концерт С.Рахманінова вже з перших акордів вступу вимагав ставати піаніста «могутнім велетнем». Хто би з піаністів не виконував цей твір, підхід у всіх був однаковим: щойно починають звучати перші акорди, з'являється потужна динаміка соборних дзвонів. Це потребує впевненості у своїх силах, тому це майже «чоловіча робота». Було дещо хвилююче, чи зможуть тонкі руки Гу Шеньїн виконати цю «важку роботу» (Там само).

Але коли музика розгорнулася, стала зрозумілою інтерпретація піаністки. Це був той самий дзвін, але далекий і майже прозорий. Це був сумний, простий і ясний звук дзвонів. Хуан Іцзюнь дуже добре контролював оркестр, чудово забезпечуючи баланс інтенсивності звучання та зручних темпів. Уся музика виконувалася в доволі спокійному темпі, Гу Шеньїн грала

оркестром.

¹³ Порівнюючи із сьогоденням, автор підкреслював особливу атмосферу того часу. На концерті не було звичних для сьогодення сучасних представників великого і малого бізнесу, які зазвичай, є поціновувачами музики, не було ганебних звичайних дрібних оплесків, не було рінгтонів мобільних телефонів, які сьогодні звучать посеред залу.

¹⁴ Гу Шеньїн була одягнена у довгу білу сукню. Вона була високою і худюю, з тонкими руками та шиєю. Вона виглядала як хлопчик, її молодший брат Гу Ваці був однокласником одного з тих, хто згадував піаністку. Вони навчалися разом в останньому класі середньої школи і він теж був світловолосим та красивим. Вона була більше схожа на струнку дівчинку і це було неймовірно (Цинь Сюе, 2020).

її без нервозності і здавалася дуже розслабленою. Вона «не була такою екзальтованою, як Інъ Ченцзон» (Нанді Юн, 2023), але це було делікатно і позачасово, з її власним розумінням і у стилі. Цей був її власний стиль, що мало певні переваги. Музика, яку вона грала, нагадала картини: трагічна тиша та глибока зелень – це неосяжна та самотня краса, яку намагався висловити в звуках композитор. І китайська піаністка цілком «розуміла цей глибокий зміст краще, ніж інші дорослі чоловіки, і зі своєю жіночою чутливістю втілювала нескінченну поезію та живопис» (Там само).

У другому творі – Концерті № 2 К. Сен-Санса Гу Шеньїн продемонструвала стиль, сповнений ентузіазму, гумору та оптимізму. Можна було майже відчутти аромат лаванди на полях Бретані. Гу Шеньїн легко передавала стиль Сен-Санса, від жвавої танцювальної теми другої частини до рондо третьої частини, «співпрацюючи» з оркестром, музика поступово ставала більш щільною, і ця взаємодія призводила до кульмінації. Гу Шеньїн повною мірою продемонструвала блиск і легкість, а «тонкі і потужні рухи рук були подібні до божественної допомоги, завдяки цьому яскравий і пристрасний стиль Сен-Санса вільно струмував з пальців» (Цінь Сюе, 2020). Загалом, критики того часу погоджувались у думці, що мало хто з молодих піаністів міг настільки вільно упоратися в одному концертному виступі з двома різними за стилем творами для фортепіано з оркестром. Багато хто на той час вірив, що Гу Шеньїн стане піаністкою світового рівня і її чекає блискуче майбутнє¹⁵.

У кожного видатного піаніста є своя творча індивідуальність, яку ніхто не може наслідувати. Унікальність творчої особистості Гу Шеньїн полягала у багатьох чинниках, але її неперевершеність була зумовлена, передусім, унікальною фортепіанною освітою, у якій перетнулися кращі зразки світових фортепіанних шкіл – від професорів учнів італійця М. Пачі до школи

¹⁵ На початку «культурної революції» реакціонери з Шанхайській консерваторії звинуватили піаністку у приналежності до відомих та високопоставлених людей з «поганого молодого покоління».

А. Татуляна, який передав їй свій досвід, набутий у О. Гольденвейзера, та професорки Т. Кравченко, які донесли до кращі знання світової фортепіанної школи. Окрім того, Гу Шеньїн добре розумілась на західній літературі і мала трагічний життєвий досвід важкого життя. Серед вітчизняних музикантів з покоління, народженого до «культурної революції», вона – одна з небагатьох змогла досягти успіху і визнання. Поступово у неї сформувався власний стиль, який називали «вишуканою поезією гідності» (Нанді Юн, 2023). Такий виконавський стиль неможливо розвинути, просто закінчивши музичну школу або консерваторію. Незабаром після цього сталася катастрофа, і Гу Шеньїн, яка не витримала приниження, пішла з життя. Вона залишила після себе почуття смутку, нескінченні думки і стала «легендою епохи». У 2019 році на вулиці Юйюань, де Гу Шеньїн жила у Шанхаї, було відкрито пам'ятну дошку на її вшанування.

Лю Шикунь 刘诗昆 (народився 1939 року)

Значні світові досягнення належать видатному китайському піаністу, композитору і педагогу Лю Шикуню, який народився в 1939 році. Прославлений музикант народився в Тяньцзіні (Китай), почав своє навчання гри на фортепіано у віці трьох років і став публічно виступати з п'яти років¹⁶. Справжні заняття музикою почалися в 12-річному віці, коли Лю вступив до

¹⁶ Батько Лю Шикуня був музикантом, лише згодом став займатися бізнесом і, природно, хлопчик з самого раннього дитинства ріс в музичному середовищі. Як розповідає його батько, коли синові було лише 2 роки, він невпинно наспівував йому одну сумну пісеньку, яка чіпала хлопчика до сліз. У три роки хлопчик, прослухавши одну мелодію, він міг наспівати її як на сольфеджіо. Він згадував, як грав на піаніно ще в 4 роки: «Я сидів на колінах у батька, тому що не міг дістати до клавіатури» (Сяоцінь, Чень; Цзяїн, Су, 2024). Батько Лю Шикуня доклав багато часу і сил на навчання сина гри на фортепіано. Батько Лю, навчений співак, вчив свого сина запам'ятовувати класичну музику, співаючи партії голосом, і в 5 років хлопчик міг наспівувати цілі симфонії Бетховена і підбирати їх на фортепіано. У 5 років хлопчик уже виступав на сцені, а в 10-річному віці завоював першість на всекитайському дитячому фортепіанному конкурсі. У Китаї його знають як музичного вундеркінда. Звичайно, 3-4-річному хлопчикові важко було всидіти за довгими досить нудними фортепіанними вправами. І коли син втомлювався, то батько придумував йому якусь цікаву казку або малював картинку-ілюстрацію до музичної теми музики. У той час хлопчик захоплювався літаками, машинами і батько малював йому літачки, які то злітали вгору, коли мелодія йшла на підйом, то летіли вниз, коли мелодія йшла вниз (Там само).

консерваторії в Тяньцзіні після закінчення середньої музичної школи. Далі Лю Шикунь навчався в Пекінській центральній музичній консерваторії, у 1955 році він вступив до Московської консерваторії і навчався у професора С. Фейнберга. У 1956 році на Міжнародному фортепіанному конкурсі імені Ф. Ліста в Угорщині молодий піаніст завойовав третю премію і спеціальний приз – пасмо волосся Ф. Ліста.

Пізніше, коли Ван Кліберн отримав Першу премію на Конкурсі імені Чайковського, 19-річний китайський піаніст посів друге місце¹⁷. Багато газет називали Лю Шикуня самим видатним китайським маестро, першокласним піаністом світу, на батьківщині його вважали одним з кращих концертних виконавців до 1966 року, коли Культурна революція перевернула уклад життя в країні. Західна музика була в той час заборонена і разом з тисячами інших артистів Лю Шикунь був заарештований. Він провів у в'язниці довгих вісім років.

Торкаючись своїх поглядів на музику, Лю Шикунь сказав: «Якщо музикант хоче досягти вершин у мистецтві, то йому необхідно з'єднати талант і старанність. Наприклад, я в дитинстві дійсно виявляв незвичайні здібності до музики, але тільки цього недостатньо. Без музичної освіти і подальших занять, талант пропав би даром» (Цзянь Сюнь, 2024). Всі життєві злети і падіння Лю Шикуня пов'язані з музикою. У 1962 році після закінчення Московської консерваторії він повернувся в Китай, багато концертував і викладав. Лю Шикунь одружився на дочці високопоставленого військового чиновника, близького до прем'єр-міністра Чжоу Енлая. Потім, під час подальшої Культурної революції, почалося політичне переслідування музиканта. Він провів 6 років за тюремними ґратами. Звичайно, в той час у нього не було

¹⁷ Як згадував піаніст, коли він отримав звістку про участь в конкурсі, до нього «залишалося всього п'ять місяців. За цей час треба було підготувати твори Чайковського, а їх було так багато, що вистачило б на 3-4 сольні концерти» (Цзянь Сюнь, 2024). Лю Шикунь замкнувся у своїй кімнаті і крім сну і їжі, він всі 14 годин займався музикою. Шкіра на пальцях потріскалась, але він, обмотавши пальці пластиром, наполегливо продовжував грати.

можливостей займатися музикою¹⁸.

Природно, йому довелося починати все спочатку після звільнення з в'язниці. Він почав нарощувати свою техніку і репертуар. Лю казав, що він займається тільки дві або три години на день, бо його руки потребують постійного відновлення. Але, на щастя, він дуже швидко відновив колишню майстерність. З-під його пальців знову полилася прекрасна музика. Вперше піаніст знову виступив на публіці в 1973 році, коли після візиту Річарда Ніксона в Пекіні виступив Філадельфійський оркестр. У пропагандистських цілях мадам Цзян Цин послала за ним, і він зіграв, але, він сказав: «Вона була тією, хто замкнув мене. Коли я вийшов, вона сказала, що не робила цього, але зробила» (Сяоцінь, Чень; Цзяїн, Су, 2024). У квітні 1979 року диригент Сейджи Одзава і Бостонський симфонічний оркестр повернулися з успішного концертного туру по Шанхаю і Пекіну. З собою вони привезли двох китайських віртуозів, які виступали з оркестром. Одним з них був Лю Шикунь, якому тоді було 40 років, за його серйозність оркестранти прозвали його «людиною, яка ніколи не посміхається» (Там само).

У якості піаніста Лю Шикунь виступав у багатьох державах світу, грав разом з багатьма симфонічними оркестрами, був запрошений до різних країн для читання лекцій, був членом у багатьох престижних журі. Його платівки, які називають «золотими», користуються великою популярністю в Китаї, США, Японії, Росії та інших країнах світу. Китайські вищі керівники часто відвідували концерти Лю Шикуня, глави та керівники різних держав зустрічалися з піаністом, він грав для них особисто.

¹⁸ Лю Шикунь був заарештований в 1967 році і залишався у в'язниці до 1973 року. Одним з факторів, що сприяли його арешту, було те, що він був зятем високопоставленого військового чиновника, що не підтримував уряд. Сьогодні Лю дивно байдужий до тих, хто причетний до його страждань і кого він називає «наївними молодими бунтівниками». «Але я засмучений, - каже він, - що шість років провів без фортепіано в одиночній камері в компанії тільки тюремних наглядачів. Що робити в камері пекінської в'язниці? Нічого. Я продовжував займатися музикою в своїй голові і навіть написав концерт, хоча у мене не було паперу або ручки, щоб записати це» (Цзян, Сюнь, 2024).

Для індивідуального виконавського стилю Лю Шикуня притаманна відточена деталізована техніка, піаніст глибоко розуміє музику, тому багато слухачів захоплювалися його виступами на концертах¹⁹. Репертуар Лю Шикуня досить великий – майже 300 творів.

Піаніста на батьківщині вважають представником романтичних традицій в піанізмі. Так, наприклад, один з його улюблених найяскравіших романтичних творів для фортепіано – Концерт №1 для фортепіано з оркестром Ф. Ліста. Коли він приїзжав до Сполучених Штатів разом з китайською трупною виконавських мистецтв, на більшості концертів він грав Угорську рапсодію №6 Ф. Ліста, яку часто виконує на біс. Цей виступ отримав висвітлення в пресі: «Він великий віртуоз з великим стилем. Навчений російською школою, він підійшов до Ліста з достатньою свободою і з тим типом пунктуації та маніпулювання лінією, яку старомодні вчителі надають своїм учням. При будь-якій швидкості артикуляція Лю Шикуня дивно точна. Але у нього є тенденція втікати, байдуже залишаючи оркестр» (Сяоцінь Чень; Цзяїн Су, 2024).

Коли Сейя Озава, диригент Бостонської симфонії, проводив репетицію з Лю Шикунем, у піаніста була власна ідея, і його не можна було зрушити з

¹⁹ В.Віардо, який повернувся з гастрольної поїздки по Китаю, так згадує спілкування з Лю Шикунем: «Це було приголомшливо. Це було щось таке, чого я не очікував, хоча я займався древньою китайською культурою, поезією, філософією, фольклором, коли був студентом. Це така архітектура, така краса і чистота, таке відчуття свободи! Люди відкриті, теплі, спрагли знань. Я там дав більше десятка концертів, і кожен раз в залі сиділо не менш півтори тисячі осіб, вони не давали мені піти зі сцени, буквально виривали з рук автографи. Вони ходять на концерти класичної музики з шестирічного віку і при цьому страшні роботяги. У Китаї я зустрівся з Лю Шикунем. Він отримав другу премію на тому ж першому конкурсі Чайковського, де переміг Кліберн? Багато тоді говорили, що Кліберн – талант, а Лю Шикунь – геній. Після конкурсу він приїжджав до Москви і навіть займався в Московській консерваторії. А потім сидів п'ять або шість років у в'язниці під час “культурної революції”. Йому віддали там руки, але він зайнявся бізнесом і вижив. Мережа його музичних шкіл розкидана по всьому Китаю і Гонконгу. В нього є також магазини з продажу музичних інструментів. Лю Шикунь приїхав на мій концерт. Він ще й видавець, і він брав у мене довгі інтерв'ю, по дві-три години. Він легендарна особистість. Я пам'ятаю його так само добре, як і Кліберна. Коли я сказав йому про це, він мало не заплакав. Це була вражаюча зустріч. Йому було близько сімдесяти років, але він чудово виглядав, хоча пережив в житті дуже багато» (Сюй Чжундун, 2021, с.19).

місця. Диригент був стурбований надзвичайно швидким темпом, в якому піаніст хотів виконувати фінальні сторінки концерту. «Добре, – нарешті сказав містер Озава, – грайте так, як хочете, і я буду слідувати за вами» (Там само). На концерті містер Озава був вірний своєму слову. Він і оркестр відмінно слідували за солістом під час «божевільної фінальної гонки» до фінішу. Концерт Ліста Мі-бемоль мажор не може бути відтворений швидше²⁰.

Критики писали, що Лю Шикунь «має великий потенціал, з потужними пальцями і почуттям маніакальної інтенсивності. Він потребує деякого полірування і ретельного вивчення західної музичної думки. Його гра зараз провінційна, але провінційна з надзвичайними обіцянками» (Цзян, Сюнь, 2004)²¹. У концертному трактуванні фортепіано Лю Шикуня виявляються дві його сторони: як інструменту багатоголосого співу і найбагатших барвистих і віртуозних можливостей.

Партія соліста в Концерті № 1 Ф. Ліста надзвичайно складна, насичена акордами і октавами. Однією з основних завдань інтерпретації цього складного твору є художнє переживання образно-емоційної ідеї на основі зазначеної автором програми і аналітично-асоціативної роботи виконавця в процесі пізнання музичного образу. Причому на першому плані – детальне уточнення літературних або мальовничих асоціацій в розподілі і зіставленні фарб багатою звуковою палітри, що може дати підставу для барвистого наповнення фактури, а також безпосередність і глибина почуття, викликаного співпереживанням поетичній ідеї цього твору.

В інтерпретації Лю Шикуня намічається прагнення до реєстрової

²⁰ Під час виступів в Бостоні Лю Шикунь зустрівся з кореспондентом “People” Гейлом Дженнесом, який виклав власні враження від спілкування з піаністом. За кілька хвилин до свого виступу в Симфонічному залі Лю грав Концерт № 1 Ліста в артистичній кімнаті за лаштунками з такою лютістю, що здавалося, що він надолужує згаяне за всі втрачені роки. Згадуючи запаморочливий виступ Лю в Китаї, ведучий концерту жестом запросив перекладача сказати Лю (японець Озава, хоча і народився в Китаї, але не говорить на китайській мові) наступне – він прошепотів: «Скажіть йому, щоб він не хвилювався. Я залишаюся з ним» (Цзян, Сюнь, 2004).

²¹ Після концерту натовп глядачів привітав піаніста гучними оваціями і проголошував його «другим Горовицем» (Там само).

полярності фактури, використання контрастної яскравості тембрів. Піаніст використовує досить спрямовані темпи, що дозволяють представити цілісну структуру твору в концентрованому вигляді. Він трактує музику як єдиний звуковий потік вільного висловлювання, в якому різні грані художнього образу плавно змінюють одна одну. При цьому він часто приділяє увагу значущим аспектам, що відбивається в агогії.

Вроджена якість артистичної особистості Лю Шикуня – віртуозність. Вона найважливіша складова сценічного успіху піаніста. Слухові уявлення Лю Шикуня зрозумілі і конкретні, тому механізм їх втілення не складав для піаніста технічної проблеми. Розвиток індивідуального виконавського стилю Лю Шикуня полягає в поглибленні і проясненні основних параметрів стилю, особливостями якого стали працездатність піаніста, його аристократизм, що особливо проявилася у відносинах з публікою; відповідність канонам романтичного мистецтва, яка передбачає вибір поведінкового амплуа.

Лю Шикунь завжди підкреслював, що йому подобається вся академічна фортепіанна музика і він не має якогось конкретного «улюбленого» композитора. Але він ніколи не казав, що його любов поширюється і на джаз. Перед репетицією Бостонської симфонії він розважав друзів джазовими імпровізаціями. На концертах він ніколи не розслаблявся. На ньому завжди була звичайна куртка і штани, як у Мао, що підкреслювало його строгість. Коли він вийшов в останній раз, він під впливом моменту, зіграв на біс Ліста, а потім залишився за лаштунками, щоби послухати «Дафніс і Хлоя» М. Равеля.

У 1990 роки він з усією родиною переїхав до Сіцзяну і почав абсолютно нову справу. Життя на перших порах було нелегким. Суспільний лад в Сіцзяні в корені відрізнялося від життя і буття внутрішніх районів Китаю. І хоча до цього він бував в Сіцзяні з гастролями і був досить відомий там, але тепер йому доводилося самому заробляти на життя. Він почав з навчання фортепіанної музики, потім став читати лекції, організовувати персональні концерти. У 1992 році Лю Шикунь створив там перший Сіцзянський «Мистецький центр фортепіанної музики імені Лю Шикуня». Піаніст вирішив присвятити своє

подальше життя музичній педагогіці.

На відкритті «Мистецького центру» Лю Шикунь сказав: «Сянган – це місто, сповнене безлічі шансів і можливостей для підприємницької діяльності. Але ти повинен виклатися до кінця, працювати в поті чола, бути наполегливим, вміти вхопитися за будь-який шанс, тільки так ти зможеш домогтися успіху. Якщо у тебе немає такого підходу, то ти опинишся в дуже скрутному становищі» (Цзян, Сюнь, 2004). В даний час «Дитячі музичні центри», відкриті Лю Шикунем працюють в Сянгані, Пекіні, Сіані, Фучжоу, Хайкоу – всього у 29 китайських містах. У країні працюють понад 40 філій «Мистецького центру фортепіанної музики імені Лю Шикуня». Там навчають музиці і продають музичні інструменти. Лю Шікунь багато сил та часу віддає музичному вихованню китайських дітей.

Ін Чензон (殷承宗) (народився 1941 року)

Ін Чензон – видатний китайський піаніст і композитор, який народився у місті-острові Гулан'юй²². Він рано зацікавився фортепіано і дитиною почав займатися приватним чином. Згодом, талановитого хлопчика прийняли до

²² У своїх спогадах Ін Чензон сказав: «Я народився у 1941 році у Фуцзяні, у південній області Китаю. Моє рідне місто є маленьким острівцем у Східно-Китайському морі, званий Гулан'юй. Він є частиною великого міста Сямін. Він відомий як «музичний острів». Мої батьки не були музикантами, але всі мої сестри та брати дуже любили музику. Мій батько, згідно з тодішньою китайською традицією, мав двох дружин. Моя мати мала десятиох дітей. Інша дружина батька мала п'ятьох. Я - восьма дитина моєї матері» (Ву Тонг, 2023). Ін Чензон зазначав, що багато хто з братів і сестер навчався в Америці, і деякі з них стали професійними музикантами. Ще дитиною Ін співав у церквах, почав навчатися грі на фортепіано приблизно у шестирічному віці, і протягом своєї музичної освіти завжди шукав компетентних викладачів. «У нашому домі» - писав Ін, - «було дуже багато дітей і мало грошей, щоб навчати мене грі на фортепіано. Але я так сильно хотів навчатися, що допоміг іншій матері, продати її черевики, і вона дала мені два американські долари, я взяв один долар і пішов, щоб отримати перший урок у дружини пастора» (Там само). Ін Чензон пояснював: «Інша мати мала гроші. Справді, вона була багата. Вона мала багато взуття. Таким чином, молодий музикант, продаючи взуття, отримував гроші. Чотири уроки на місяць коштували один долар, іншу половину грошей було витрачено на прослуховування музики» (Там само). Навчання просувалося успішно. У 9 років Ін Чензон дав свій перший концерт. «Я грав добре, виконував «Військовий марш» та «Серенаду» Шуберта, вальс Шопена, «Менует» Падеревського і свої власні твори. Квитки на концерт у середній школі було розпродано. Я заробляв гроші для навчання моїх братів і сестер». (Там само).

Шанхайської консерваторії, а 1959 року отримав першу премію на Всесвітньому Фестивалі Молоді у Відні. У 1960 році він закінчив Шанхайську консерваторію і був направлений для подальшого навчання в Ленінград. У 1963 році він повернувся до Китаю, став солістом Центральної філармонії, але, на жаль, він концертував небагато.

Під час «культурної революції» Ін Чензона не відправляли у трудові табори чи на відновлювальні роботи. Натомість він грав у багатьох китайських містах декілька «ідеологічно правильних» робіт, відібрані партією та урядом. Протягом приблизно десяти років Культурної Революції він змушений був грати одні й ті ж примітивні у духовному сенсі твори багато разів, намагаючись викроїти хоча б кілька годин для репетицій свого репертуару.

У Китаї він намагався вивчати певні твори, щоб розширити свій концертний репертуар, до якого мали увійти і сольні номери, і концерти, але професійний піаніст має працювати над творами щодня, а він не мав на це жодних шансів. Крім концерту «Жовта річка» та деяких транскрипцій китайської традиційної музики, яку піаніст зробив сам, йому нічого не дозволяли грати.

У 1976 році китайський уряд дозволив деяким талановитим молодим людям залишати країну для навчання за кордоном, так Ін Чензон отримав візу, яка дозволяла йому працювати у США протягом трьох років²³. Природно, він хотів би дати багато концертів, скільки можливо, бо розумів, що необхідно для відновлення його концертної діяльності. Тільки в 1980 році, коли йому дозволили, він зіграв кілька концертів у Китаї, а пізніше в Японії - Другий і Третій концерт Рахманінова, Другий концерт Ліста та інші віртуозні твори. У вересні 1983 року відбулися гастролі Ін Чензона у США. Коли під час перельоту до Сан-Франциско менеджер концертних програм Гарольд Шоу почув розповідь диригента Юджіна Орманді про Ін Чензона, він, уточнивши

²³ Там Ін Чензон зустрів свою майбутню дружину, піаністку, яка навчалася у Роберта Голдсанда в Манхеттенській Школі Музики у Нью-Йорку. Вона потрапила до Нью-Йорка раніше, ще до їхньої зустрічі. Згодом, він одружився з нею і у них народилася дочка.

репертуар китайського піаніста, негайно ухвалив рішення підписати з ним трирічний контракт.

Американський критик Бернард Холланд у Нью-Йорк Таймс тоді написав про Ін Чензона наступне: «За свою довгу музичну кар'єру, пан Ін Чензонг сколихнув мільйони душ своєю абсолютно прекрасною палітрою фортепіанних фарб» (Pianist Yin Cheng-Zong at New York Carnegie Hall / New York Times). Ця теза яскраво характеризує один із проявів виконавського стилю піаніста. Адже саме сприйняття та трактування інструменту вказує на «своєрідний стилістичний ракурс у відчутті та розумінні виразних можливостей музичного інструменту: тембральних, динамічних, регістрових характеристик та пов'язаної з ними образної семантики» (Сухленко І., 2011: 9). Таке уявлення майбутнього звучання американський композитор і піаніст А. Копленд називав «фортепіано, що звучить». У дослідженні «Музика і уява» він зазначав, що «образ, що звучить» – «не що інше, як слухове уявлення, що виникає у свідомості виконавця або композитора; уявна картина точної “природи” звуків, які будуть викликані ним до життя» (Copland A., 1980: 52).

Піаніст багато слухає виконання інших визнаних метрів фортепіано та завжди працює над своїм власним музикантським розвитком²⁴. Він дуже досвідчений музикою, незважаючи на те, що значну частину свого професійного життя музикант був віддалений від світової культури подіями «культурної революції». Він зібрав усі записи В. Горовиця, які зміг дістати. Він чув А.Б. Мікеланжелі, якого вважає одним із найкращих піаністів у світі. Виконавський стиль Ін Чензона, на його власну думку, склався на традиціях світового піанізму.

На сьогоднішній день репертуар піаніста величезний: твори В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана, М. Равеля,

²⁴ Слухаючи в Америці Алісію де Ларрочу, яка виконувала концерт В. Моцарта, Ін Чензон сказав, що захоплюється кожним звуком. А побувавши на концерті Магди Тагліаферро, талановитої бразильсько-французької піаністки, він був настільки вражений елегантністю її стилю, що розшукав її після концерту, грав для неї та взяв у неї декілька уроків.

китайських композиторів Ван Цзянжуна, Сан Тонга, Чен Пейксуна, Чен І. Він записав більше двадцять концертних програм на CD, у тому числі всі Двадцять чотири прелюдії Ф. Шопена та К. Дебюссі, Концерти № 2 та № 3 Рахманінова, а також деякі зі своїх найвідоміших фортепіанних п'єс. Він виступав з Філадельфійським оркестром, Віденським філармонічним оркестром і багатьма іншими музичними колективами, що всесвітньо шануються. Починаючи від 1983 року піаніст багато разів виступав із сольними концертами у Карнегі-Холл.

У виконанні Ін Чензона велику роль відіграє емоційна стихія, тому до його репертуару входять світові шедеври західноєвропейського та російського фортепіанного мистецтва, у яких, безумовно панують твори романтиків. Так, наприклад, Шопен і Ліст представлені в програмах Ін Чензона справді всеосяжно. Шопен: 24 прелюдії, 4 експромти, Фантазія фа-мінор, Баркарола, етюди, Полонез-фантазія, *Andante spianato* та Великий блискучий полонез та ін. Список листівських творів також досить об'ємний. Широко представлено творчість М. Равеля, що яскраво втілює продовження віртуозної лінії листівського піанізму: Пavana, Гробниця Куперена, Сонатина, Благородний та Сентиментальний вальси та ін.

Виконання Ін Чензона відрізняється імпровізаційністю висловлювання, агогікою, грі піаніста властиве використання широкого дихання. При цьому для нього важлива ретельність опрацювання деталей та логіка формоутворення, що спричиняло специфічну техніку звуковидобування. В арсеналі інтерпретаторських засобів Ін Чензона поряд із розспівністю значне місце посідає вокально-мовленнєвий початок, виголошення мелодійних ліній. Він майстерно володіє секретом інтонаційно-ритмічного відтворення декламаційної мови на фортепіано.

Ін Чензон зафіксував у записах чудовий світ романтичних мініатюр Ф. Шуберта, створених наприкінці його творчого шляху – 4 експромти ор.90. Вивчення цієї інтерпретації китайським піаністом, на наш погляд, є важливим для розуміння не лише процесів, що відбуваються у виконавчій кар'єрі

піаніста, а й самих експромтів Ф. Шуберта. Одним з найважливіших чинників, що визначають специфіку творчості цього композитора, є межове становище його творчості між двома епохами – віденською класикою та романтизмом. Творчість Шуберта, як відомо, позначила у музиці кордон класичної та романтичної епох. Романтична за ідейною спрямованістю, образами та колоритом, творчість Шуберта тонко передає душевний стан людини. Ін Чензон переконливо висловлює головну авторську ідею – кожен Експромт зображує одну мить із вічно змінюваного, емоційно насиченого внутрішнього життя художника. Свобода і безпосередність висловлювання поєднуються тут із стрункістю форми. Споглядання, співчуття, уникнення боротьби в область поетично-філософських мрій і сферу мистецтва, асоціації, спогади та ремінісценції, трагедія особистості, конфлікт, який не вирішується, а ніби розчиняється в тематичній драматургії твору – таким змістом митець наповнює геніальні п'єси шубертівського циклу. За всієї тонкості, лірика Ф. Шуберта позбавлена вишуканості. У ній немає нервозності, душевного надлому чи надчутливості. Драматизм, схвильованість, емоційна глибина поєднуються із чудовою душевною рівновагою, а різноманіття відтінків почуттів – із дивовижною простотою.

Ін Чензон виконує багато творів Ф. Шопена, його інтерпретації захоплюють слухача, змушують його замислитись, звучать довго у свідомості. Особливо хочеться відзначити його виконання Фантазії фа-мінор – натхненне, цільне щодо розвитку мелодійної лінії, далеке від звичайної розірваності, клапчастості. Фантазія у Ін Чензона має від першого до останнього звуку одну безперервну мелодійну лінію. Піаніст вичерпно розуміє всю глибину, складність, багатство духовного світу Шопена. Тому вигляд шопенівської музики у його виконанні дуже своєрідний і складний. Можна навіть стверджувати, що Ін Чензон має ту суб'єктивну схильність до творчості Шопена, необхідну для проникливого виконання його музики.

Піаністичне мистецтво Ін Чензона відрізняється винятковою образно-емоційною силою впливу. У цей момент перетворюється зовнішність піаніста:

очі горять, волосся тремтить, обличчя набуває дивного виразу. Але найбільш яскраво демонструють виконавський стиль Ін Чензона фортепіанні концерти Рахманінова № 2 і № 3. Піанізм китайського виконавця нерідко порівнювали з виконавським мистецтвом самого Рахманінова. В інтонаційному та фактурному відносінах Концерт «Жовта ріка» також пов'язаний зі стилістикою С. В. Рахманінова – одного з найбільш шанованих в Китаї композиторів. Тому не дивно, що два найскладніші твори фортепіанної літератури стали постійними у концертному репертуарі Ін Чензона.

У спробі поєднати в фортепіанному концерті симфонізм і вокально-мовленнєву виразність тематизму, Рахманінов був прямим послідовником Чайковського. Але він не тільки розвинув цю традицію, а з особливою силою спирався на неї. Виконання Ін Чензона захоплює слухачів стихійною силою свого артистичного темпераменту, надзвичайною віртуозністю, поезією та драматизмом виконання, прагненням зробити надбанням широкої аудиторії шедеври світового музичного мистецтва. Інтерпретація Ін Чензона справляє враження дуже емоційнішої гри. Обидва концерти відрізняються драматичною насиченістю крайніх частин. Споглядальні ж моменти постають перед слухачем не як особистісне переживання, а як картина нескінченних просторів, що послідовно розгортається. Ін Чензон повною мірою дає нам відчуття звучання рахманіновського роялю як повнозвучного, гучного інструменту.

У підсумку, оцінюючи інтерпретації Ін Чензона, можна сказати, що для індивідуального виконавського стилю піаніста характерне поєднання класичного та романтичного типу мислення. У прояві основного вектору музичної комунікації «виконавець – публіка» мистецтво китайського піаніста, безумовно, романтичне. Органічно необхідна для Ін Чензона умова – виконання для зачарованого, захопленого слухача. Але деякі протиріччя в особистості піаніста, не дають однозначного підтвердження виключно романтичної спрямованості мистецтва Ін Чензона, бо ясність артикуляції, тонке відчуття гармонії і ритму, інтелектуальність і філософська стриманість

при виконанні класичного репертуару підтверджують його високу майстерність.

Що стосується зовнішніх рис та рис характеру, всі хто з ним спілкувався, зазначають, що він майже не змінився (Ву Тонг, 2023). Не зважаючи на вік, піаніст все такий же красивий, привітний, впевнений у собі, достатньо крупний чоловік. Не дивно, що йому вдавалося з легкістю панувати над клавіатурою. Дуже цікаво, що для добре складеної людини Ін Чензон має напрочуд маленькі руки. Але відстань між великим і вказівним пальцями в нього широка, і ще надзвичайно довгі мізинці. Таким чином його рука може охопити діапазон децими. Він часто жартує, що його руки розтягуються, наче гума. Піаніст завжди спокійний, можливо, трохи занурений у свої роздуми, з м'якою посмішкою, він справляє на співрозмовника приємне враження уважного слухача та дотепного оповідача. Ін Чензон добре володіє емоціями і, коли він збуджений, він намагається не показувати цього.

3.2. Представники китайського «піаністичного ренесансу» кінця ХХ століття: Чжу Дамінг, Ду Нін-У, Вей Данвен, Сюй Чжун, Ченін Лі

Чжу Дамін 诸大明 (народився 1952 року)

Всесвітньо відомий піаніст Чжу Дамін²⁵ – сьогодні є професором Університету Сучжоу на Тайвані та обличчям фірми «*Steinway*». У багатьох людей склалося враження про нього як «першого китайського музиканта в історії, який виграв конкурс Ван Кліберна в США» (Лі, Йонг, 2007). Насправді його музичне життя багатше і яскравіше. Він також відомий публіці як «один

²⁵ В 1951 Чжу Дамін народився в Шанхаї в сім'ї, тісно пов'язаної з мистецтвом. Його батько був інженером-хіміком, який пізніше заснував кінокомпанію «Куньлунь» і продюсував такі фільми, як «Блукаюча історія Саньмао» та «Вісім тисяч миль хмар та місяця». Його мати дуже любила музику і колись навчалася вокалу у відомого російського професора вокалу, який жив у Китаї та викладав у Шанхайському музичному коледжі. У такій родині Чжу Дамін з дитинства перебував під впливом музики, і в нього природно розвинувся чутливий слух (Сюй Чжун, 2018).

із найяскравіших піаністів на сучасній американській музичній сцені» (Там само).

Чжу Дамін почав вивчати гру на фортепіано у віці дев'яти років і дав сольний концерт у віці 10 років, що стало сенсацією. У дитинстві він отримував уроки гри на фортепіано у своєї матері, а потім його запросив навчатись відомий на той час викладач гри на фортепіано в Шанхаї Юй Бяньмін. Чжу Дамін навчався у нього протягом трьох років і став його останнім учнем.

Чжу Дамін згадував: «Вчитель Юй Бяньмін був справді добрий у навчанні учнів відповідно до їхніх здібностей. Якщо ви вчитеся швидко, він наважиться дати вам багато музичних творів. Коли я почав у нього вчитися гри на фортепіано, він давав мені майже 5 нових музичних творів на тиждень» (Сюй Чжун, 2018). Це не тільки навчило його швидко читати ноти і мало приголомшливі навички читання з аркуша, але й накопичило для нього широкий спектр репертуару. Однак поки він старанно працював над опануванням фортепіано, трапилися два удари долі – вчителя Юй Бяньміна госпіталізували через хворобу і навчання припинилося, а невдовзі вибухнула пролетарська «культурна революція», і Чжу Даміна, який народився в капіталістичній сім'ї, відправили на ферму Чунмін. Він працював фермером три з половиною роки, починаючи з 1968 року. Навіть піаніно у будинку було конфісковано.

Згадуючи про важкий період юності, Чжу Дамін завжди був спокійний, нікого не звинувачував і казав, що йому багато допомагали дорослі, керівники та вчителі, тому це було не надто важко. Він також жартував з приводу того, що у дитинстві він був дуже слабкий, а після роботи на фермі зміцнив здоров'я і після цього перестав хворіти. Він сказав: «Кожна частина життєвого досвіду важлива, і жодна частина життя не є повністю марною і витраченою даремно» (Сюй Чжун, 2018).

Чжу Дамін пам'ятає, як його друг, який працював на фермерській радіостанції, знав, що він любить фортепіано, тому тричі на день, вранці,

опівдні та ввечері, транслював для нього по радіо Концерт «Жовта річка» – один із небагатьох фортепіанних концертів, які тоді було дозволено грати. Молодий піаніст слухав цей твір незліченну кількість разів, і «кожна партія та кожен акорд глибоко закарбовувалися в серці» (Там само). Тому, коли через кілька років він зміг зайнятися на фортепіано, йому знадобилося зовсім небагато часу, щоби виконати цей твір²⁶. З тих пір він завжди зберігає оптимістичний настрій та вміє повністю використовувати існуючі умови, перетворюючи недоліки на переваги, постійно вдосконалюючи себе та покращуючи свої накопичення.

Наприкінці 1970 року по всій країні почали набирати культурні трупи і Чжу Дамін скористався цією можливістю. На той час культурна трупа потребувала великої кількості талановитих гравців на акордеоні. Хоча Чжу Дамін ніколи не навчався грі на акордеоні, він покладався на свої навички гри на клавішних інструментах та аранжування, накопичені в ході гри на фортепіано, щоб навчитися грати на акордеоні. Він також аранжував безліч пісень. Його прийняли до Загальнополітичного ансамблю пісні та танцю. Після вступу до цього ансамблю його керівники виявили, що піаніст добре грає на фортепіано, тож попросили його акомпанувати вокалістам.

Знаменитий композитор і теоретик музики Цінь Сісюань дуже захоплювався Чжу Даміном і вважав, що його музичний талант концертмейстера перевершує інші. З того часу по радіо часто можна почути співаків Лі Шуанцзяна, Сюй Югуана, Коу Цзялуна та інших у супроводі Чжу Даміна. Кожен твір у виконанні Чжу Даміна мав неповторний вигляд,

²⁶ Пізніше співробітники «Комісії військового контролю» виявили, що Чжу Дамін вміє грати на фортепіано, тому організували невелику театральну трупу, яка їздила на возах із волами та виступала перед бідняками та селянами нижчого середнього класу в одному селі за іншим. Чжу Дамін відчув, що це досить цікаво. Але насправді він дуже постраждав за цей час. Якось під час прополки, він вколов великий палець, який опух, пішло зараження і з'явилась виразка. Для молодої людини, яка вивчає гру на фортепіано, неважко уявити, наскільки важливими є його пальці. На той час йому було всього 16 років, його сім'ї не було поруч, а його стан здоров'я погіршився. Але у нього не було іншого вибору, як грати, приймаючи протизапальні ліки. Набряк потроху спав, і, на щастя, не привів до незворотних ушкоджень.

особливо це стосувалося фактури акомпанементу, піаніст завжди відповідати розвитку мелодії руху та підкреслювати силу та колір фактури, яка у нього завжди унікальна. Під час роботи в Ансамблі пісні та танцю Головополітуправління Чжу Дамін отримав досвід виступів та спілкування за кордоном, виконання сольного репертуару на міжнародній арені.

У цей час Чжу Дамін також навчався у професора Центральної консерваторії Пекіну Чжу Гуньї. На той час професор Чжу все ще «навчався» у «кадровій школі» і мав можливість приїжджати додому лише раз на два тижні. Такий дорогоцінний час, щоб відпочити і поспілкуватися зі своєю сім'єю, він щедро віддавав Чжу Даміну, дозволивши йому приходити у клас. Це навчання було абсолютно безкоштовним. Вчитель добровільно присвятив свої зусилля урокам с Чжу Даміном, тому що любив музику і мав талант.

Але офіційно вчитися Чжу Дамін зміг лише після «культурної революції», коли 26-річним студентом він був прийнятий до Центральної консерваторії Пекіну. Він увійшов у першу групу аспірантів, набраних після «культурної революції», і вже офіційно став навчався у професора Чжу Гуньї. Відразу після цього, у 1978 році, Китай та США офіційно встановили дипломатичні відносини та розпочали культурний обмін. А через два роки Джон Джордано, голова журі Конкурсу Ван Кліберна, одного з чотирьох найважливіших фортепіанних конкурсів у світі, вирушив до Китаю шукати учасників. Там він знайшов Чжу Даміна, на той час китайські піаністи були майже 20 років ізольовані від міжнародних музичних конкурсів після останньої перемоги на Міжнародному конкурсі піаністів Дж. Енеску у 1964 році.

І ось, цього разу китайський піаніст мав знову дебютувати на міжнародному конкурсі. Але завдання виявилось дуже важким. Мало того, що вимоги були дуже високі, але й конкурсний репертуар був широким і різноманітним, від творів Й.С. Баха, включаючи класичну музику, композиторів-романтиків, представників імпресіонізму та модернізму. Необхідно було підготувати п'ять годин репертуару, включаючи два концерти

та камерну музику, що було не потрібно на попередніх конкурсах. Це пред'являло високі вимоги до техніки, музичної грамотності та виконавчих здібностей виконавця, і залишало йому лише три місяці на підготовку. Завдяки чудовим навичкам гри на фортепіано Чжу Дамін став першим китайцем, який переміг у цьому міжнародному конкурсі.

Говорячи про майже неможливий досвід підготовки, Чжу Дамін віддав належне навчанню у Центральній консерваторії Пекіну та самовідданих допомозі всіх викладачів: «У той час на відділенні фортепіано було сім учителів: І Кайцзі, Чжу Гуньї, Чжоу Гуанрен, Го Чжихун, Лі Ціфан, Пань Імін та Ян Цзюнь. Вони слухали мою гру на фортепіано з 13.30 до темряви майже кілька днів щотижня, поправляючи та спрямовуючи мене крок за кроком. І лише за підтримки всіх викладачів фортепіанного відділення я зміг завоювати цю честь, що належить Батьківщині» (Лі, Йонг, 2007).

Авторитетний американський музичний критик Г. Шенберг опублікував у газеті «Нью-Йорк Таймс» спеціальний репортаж «Китайський піаніст Чжу Дамін шокував конкурс Кліберна» та назвав Чжу Даміна «найхарактернішим виконавцем» (Schonberg H., 1979). Виступ Чжу Даміна мав великий успіх, і члени журі назвали його «поетом, що має стабільний характер, блискучі здібності і видатний талант» (Там само).

Успіх Чжу Даміна на міжнародному конкурсі приніс широку популярність та можливість навчатися за кордоном. Чжу Дамін вирішив поступити до Джульєрдської музичної школи у США для подальшого навчання. Він навчався у майстра гри на фортепіано Рудольфа Фіркусни. Він виграв першу премію на «Міжнародному конкурсі фортепіанних стипендій Джини Беколл» та став переможцем Джульєрдського конкурсу. Там же Чжу захистив диплом доктор музичних мистецтв.

Під час свого перебування в США Чжу Дамін викладав у багатьох музичних закладах, у тому числі в Джульєрдській школі, на музичному факультеті Нью-Йоркського університету, читав лекції зі спеціальних програм у Лінкольнському центрі виконавських мистецтв у Нью-Йорку та був

запрошений до багатьох коледжів у США, Канаді, Італії. Він брав участь у міжнародних музичних фестивалях в Іспанії, Чехії та інших місцях, а зараз викладає на музичному факультеті Університету Сучжоу. Він багато виступав по всій Північній Америці, Європі та Далекому Сході і завжди був з успіхом прийнятий публікою.

Джоан Рейтоллер, кореспондент *Washington Post*, назвала Чжу Даміна «майстром надзвичайно виразного висловлювання» і зазначила, що «немає сумнівів у тому, що він артист, якому не тільки є що сказати в музиці, а й показати по-справжньому захоплюючу майстерність» (цит. за: Сюй Чжун, 2018). Нью-йоркський музичний критик-ветеран Ірвінг Кротон назвав його «геніальним віртуозом» (Там само), а пан Чарльз Уорд з *Texas Houston Chronicle* сказав, що «виступ Чжу Даміна є незабутньою і глибокою інтерпретацією» (Там само); Едвін Робертс зі *Staten Island Herald* вважав, що його гра «схожа на самого Шопена, елегантна та розкішна»; кореспондент *Greenwich Times* Джон Суїні писав: «Музика, яку він висловлює, має не лише глибокий підтекст, а й має чистий стиль. Його розуміння музики досягло стану, коли щирість та життєва сила зливаються воедино» (Там само).

Крім сольних концертів, Чжу Даміна запрошували виступати в якості соліста з багатьма симфонічними оркестрами світу. Радіо- та телестанції у Китаї, Німеччині, Канаді, США, Японії та інших країнах, а також на Тайвані багато разів транслювали у прямому ефірі концерти Чжу Даміна. Американська мережа громадського телебачення також запросила Чжу Даміна випустити сольний альбом, який транслювався через супутники у США та Канаді. Найкращі записи Чжу Даміна включають: Концерт № 1 для фортепіано з оркестром Й. Брамса ре-мінор (Тайбейський філармонічний оркестр під керуванням Генрі Мазера, 1994), Концерт № 5 для фортепіано з оркестром Л. Бетховена Мі-бемоль мажор, (Відео CD, Оркестр Спілки виконавців Тайбея під керуванням Марка Кіссоці, 1996), Трансцендентні етюди Ф. Ліста, «Гірський фортепіанний концерт» Лю Дуннаня (випущена Hugo Records, 1998) (Лі, Йонг, 2007).

Перебуваючи в Сполучених Штатах, піаніст одружився з тайванською піаністкою Хуан Айлунь і був запрошений викладати в Університеті Сучжоу на Тайвані. Чжу Дамін часто приймає участь у якості члена журі на міжнародних конкурсах піаністів, у тому числі, на Міжнародному конкурсі піаністів Сінай-Галія в Італії, Першому міжнародному конкурсі піаністів у Тайбеї, Міжнародному конкурсі піаністів у Пучсерді в Іспанії, тощо.

У липні 2018 року Чжу Дамін прилетів із Тайваню до Гуанчжоу на запрошення Гуандунського фортепіанного товариства для участі у викладанні 18-го Майстер-класу з гри на фортепіано у Гуанчжоу. Це був його перший досвід викладання на фестивалі в Гуанчжоу, який проводиться вже багато років. Востаннє він приїжджав до Гуанчжоу як член журі на церемонії вручення премії *Golden Bell Awards*.

Чжу Дамін був глибоко здивований ситуацією з базовою фортепіанною освітою в Гуанчжоу: «Це добре організований музичний захід, і я здивувався, що більшість студентів були на професійному рівні, що рідкість на міжнародних музичних фестивалях. Це показує, що рівень базової підготовки з гри на фортепіано у Китаї досить високий» (Сюй Чжун, 2018). В останні роки піаніст бере участь у дедалі більшій кількості музичних заходів, що проводяться на материку, і стає все більш відомим серед любителів фортепіано. Чжу Дамін активно працює по обидва боки Тайванської протоки, бо фортепіано завжди було сенсом його життя.

Ду Нін-У (Du-Ning-Wu) 杜宁武 (народився у 1967 році)

Ду Нін-У – відомий у Китаї та за його межами як блискучий піаніст та композитор. Він є виконавцем власних творів, цим пропагуючи музику своєї країни. Його батьки були композиторами, і він виявив потяг до музики в ранньому віці. Серед його вчителів гри на фортепіано були Конг-Фун Чжан, Я Хуан та Ці Лі, а також професор Мін Сяо, у якого він навчався у середній школі Шанхайської консерваторії музики. Він також вивчав композицію у свого батька Ду Сюна.

У віці шістнадцяти років юнак став переможцем Другого Міжнародного конкурсу музикантів у Токіо. Захоплено прийнятий публікою і критиками, він був описаний як «невимушений і природний, що має емоційну глибину і молоду енергію» (Ibla Foundation, 2024). Наступного року Ду був запрошений до Японії для концертного туру. Серед багатьох нагород – Перша премія Третього Сіднейського Міжнародного фортепіанного конкурсу в Австралії, яку він виграв у віці вісімнадцяти років.

Нін-У Ду вдосконалював свою фортепіанну майстерність у Жульярдській Школі в Нью-Йорку у піаністів Расселла Шермана та Оксани Яблонської. Він грав у всьому світі сольні концерти та з оркестром, зокрема, у Китаї, Японії, Кореї, Гонконгу, на Філіппінах, у Сінгапурі, в Австралії, Голландії, Англії, Франції, Німеччині, Канаді та США.

Він також співпрацює у камерній музиці з такими артистами як Чо-Лян Лінь, Цянь Чжоу, Лян Чай, Цзянь Ван і Хай-Йе Ні. В області композиції Ду Нін-У створив багато творів для сольного фортепіано та камерних груп. Ду Нін-У написав цикл «Двадцять чотири прелюдії для фортепіано», які професор Чжоу Гуанрен назвала «найпрекраснішою сольною сюїтою китайських фортепіанних творів за останні сто років» (Ду Нін-У, 2015). Він також успішно представив разом із віолончелістом Цзянь Ваном свою сонату для віолончелі та фортепіано у Токіо та Кеннеді-центрі у Вашингтоні, округ Колумбія. Американський музичний критик Н. Schonberg, один із членів журі, написав у журналі *New York Times*: «Ти маєш найбільший природний талант» (Schonberg Н., 1979).

Вей Данвен Wei Danwen 韦丹文 (народився у 1968 році)

Вей Данвей – видатний піаніст, почав вчитися грати на фортепіано у чотири роки і дав свій перший публічний виступ у віці дев’яти років. У віці дванадцять років він вступив до знаменитої середньої школи при Центральній консерваторії під чуйним керівництвом професора Лі Ціфана. У сімнадцять

років він посів перше місце на Національному конкурсі піаністів «Перлинна річка». У тому ж році він виступав в Лісабоні, Празі, Софії та інших містах. Вей Данвень закінчив знамениту Джульєрдську музичну школу США, отримавши ступень магістра. Під час навчання у школі він двічі отримував перше місце на Джульєрдському конкурсі піаністів імені Джини Бахауер. Коли він закінчив навчання, він виграв премію Хелен Фей у номінації «Видатні досягнення та особливий темперамент». Вей Данвену дуже пощастило: він був одним із двох останніх учнів Володимира Горовиця, останнього майстра-романтика у світі.

Вей Данвен здобув нагороди на численних міжнародних конкурсах піаністів, у тому числі на Міжнародному конкурсі піаністів у Монреалі, Міжнародному конкурсі піаністів Роберта Казадезуса та Міжнародному конкурсі піаністів Маргарити Лонг. У 1991 році, навчаючись у школі, Вей Данвен був обраний відомим диригентом Зубіном Метією для виступу з Нью-Йоркським філармонічним оркестром на церемонії відкриття серії концертів Лінкольн-центру, присвячених двохсотріччю від дня смерті В.А. Моцарта, що мало великий успіх. Цей виступ транслювався по всьому світу в рамках програми *PBS Lincoln Center Live*. Критики коментували цей успішний виступ, зазначаючи чудовий співучий звук піаніста, який «змусив сяяти і співати Концерт Моцарта К175 вже з першої ноти» (Вей Данвен, 2024).

Крім своєї виконавської кар'єри, Вей Данвен також займається просуванням та популяризацією класичної музики. У 1998 році він заснував некомерційну організацію *International Music Circle* в Нью-Йорку, яка організувала серію концертів по Сполучених Штатах. У 2001 році він заснував *Royal Garden Concert Series* в концертному залі Сунь Ятсена. у Пекіні. Завдяки артистичному темпераменту та смаку Вей Данвен став ньюсмейкером відомого видання *Vanity Fair*. Прослухавши концерт Вей Данвена, репортер журналу написав: «Його виступ повний сили, блиску і поетичності... Він – одна з найяскравіших зірок серед нинішніх молодих виконавців» (Там само). Вей Данвен також брав участь у відомих музичних фестивалях *Ravinia* у Чикаго та

Mostly Mozart у Нью-Йорку. Вей Данвен випустив свій перший компакт-диск *3D Classical Music*, до якого увійшли твори Ф. Ліста, Ф. Шопена та Ф. Шуберта. Його другий диск *Memories of Love* вийшов в 2003 році. *China Record Company* випустила «Китайську рапсодію» композитора Чжан Чао, яку він продюсував разом із Шанхайським радіомовним оркестром.

Вей Данвень стрімко перетворюється на одного з найвидатніших піаністів свого покоління. Серед відомих китайських та зарубіжних диригентів, які співпрацювали з Вей Данвеном, – Ж. Шварц, Р. Леппард, О. Кох, М. Олсоп, Шуй Лань, Ху Юньян, Чень Сеян та ін. Вей Данвень виступав із сольними концертами у багатьох містах США. Нещодавно він завершив європейський тур, який одержав високу оцінку критиків, він дав сольні концерти в Німеччині, Австрії та Швейцарії. Американські ЗМІ назвали виступ Вей Данвена «найбільшим сюрпризом» (Вей Данвен, 2024). В німецькій пресі зазначалося, що виконання Вей Данвеем 12 етюдів оп. 25 Ф. Шопена довело, що «він є піаністом із суперздатностями» (Там само). Але його гра ніколи не має на меті продемонструвати виключно віртуозність, то є майстерність вищого рівня.

Вей Данвен є офіційним піаністом фірми «*Steinway*», він виступав у містах США, а також у Німеччині, Австрії, Італії, Франції, Швейцарії, Гонконгу та материковому Китаї. В останні роки Вей також поширив свої творчі інтереси і просунувся у галузі диригування. Він диригував *Soloisti di Perugia*, Молодіжним симфонічним оркестром Будапешта, Ошдотським симфонічним оркестром Ізраїлю, Симфонічним оркестром Університету Аліканте, Молодіжним симфонічним оркестром Шеньяна. З 2013 він є головним диригентом *Music Fest Perugia* в Італії.

Вей Данвен зараз є дуже затребуваним викладачем у Китаї та частим членом журі як на національних, так і на міжнародних конкурсах піаністів. Студенти Вея завоювали найвищі призи на багатьох конкурсах, і він є викладачем багатьох літніх фестивалів, включаючи *Musicfest Perugia* в Перуджі, Італія, та Пекінському музичному фестивалі. Деякий час Вей був

викладачем в Центральній консерваторії Китаю в Пекіні, а з 2019 році став завідувачем кафедри фортепіано. Данвен Вей також є заслуженим професором Шеньянської консерваторії, запрошеним професором Китайської консерваторії та Сіаньської консерваторії.

Зараз Вей Данвен – віце-президент Фортепіанного товариства Асоціації китайських музикантів, професор кафедри фортепіано Центральної консерваторії, науковий керівник, заслужений професор Шеньянської консерваторії. Його чудова техніка та артистичний темперамент дозволили йому виступати в якості соліста з такими оркестрами, як Нью-Йоркський філармонічний оркестр, Оркестр Міннесоти, Симфонічний оркестр Сіетла, Симфонічний оркестр Сент-Луїса, Нью-Йоркський камерний симфонічний оркестр, Симфонічний оркестр Агасти, Симфонічний оркестр Америки, Гонконгський філармонічний оркестр, Шанхайський симфонічний оркестр, Шанхайський радіомовний оркестр, Національний оркестр Китаю, Сінгапурський симфонічний оркестр та багато інших.

Сюй Чжун 許忠 (народився 1968 року) Сюй Чжун²⁷ – відомий піаніст і диригент, директор оркестру Шанхайського оперного театру. Він почав навчатися гри на фортепіано у професора Ван Юя у школі при Шанхайській консерваторії музики, коли йому ще не було чотирьох років. Саме в цій музичній школі Сюй Чжун також розвинув свій інтерес та прагнення до диригування. Після навчання в початковій та середній музичній школі при Шанхайській консерваторії, він був запрошений на конкурс Асоціацією Чжоу Ліцінь, де отримавши найвищий бал на вступному іспиті серед сотень молодих піаністів з усього світу, він був прийнятий у Вищу національну консерваторію в Парижі (*Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris*), де навчався у всесвітньо відомого професора Домініка Мерле. Він став одним із п'яти видатних музикантів світу, фінансованих Національним банком Парижу

²⁷ Народився в сім'ї медичних дослідників в Шанхаї, Китай.

(*Banque Nationale de Paris*). Після закінчення навчання китайський музикант отримав ступінь магістра, присуджені консерваторією.

Він завоював безліч нагород вдома та за кордоном. У 1988 році він виграв конкурс 34-го міжнародного конкурсу піаністів імені Марії Калас, що проходив в іспанській Барселоні. Там Сюй Чжун виборов Першу премію. Після свого дебюту на міжнародній сцені Сюй Чжун працював ще ретельніше, часто виступав на концертах по всьому світу і був удостоєний багатьох головних призів та нагород на різних міжнародних конкурсах. 1991 року піаніст отримав Третю премію на 1-му Міжнародному конкурсі піаністів у Хамамацу в Японії.

У 1992 році він був нагороджений Великою почесною премією на Міжнародному конкурсі піаністів імені Паломи О'Ши в іспанському Сантандері та отримав високу оцінку від всесвітньо відомого піаніста та диригента Ф. Ентремона, який згодом привів його до кар'єри як піаніста, так і диригента. У тому ж році Сюй Чжун отримав Першу премію на V Міжнародному конкурсі піаністів у Токіо та забрав решту п'яти із шести головних призів. 1994 року, після отримання Третьої премії на X Міжнародному конкурсі піаністів імені П. Чайковського (першого місця на цьому конкурсі не було), музична преса написала, що Сюй Чжун безперечно став найбільшим переможцем в історії Міжнародного конкурсу імені Чайковського. Він став третім китайцем, який виграв гучний світовий конкурс піаністів після Лю Шикуня та Ін Чензона (Лі, Йонг, 2007b). Всі ці нагороди принесли Сюй Чжуну всесвітню популярність і визначили його подальшу кар'єру як піаніста.

Сюй Чжун активно виступав на концертних сценах по всьому світу, гастролюючи у Європі, Азії, Північній Америці та Південній Америці. У якості піаніста він зривав овації у великих містах, таких як Париж, Нью-Йорк, Відень, Мюнхен, Барселона, Амстердам, Осло, Москва, Токіо, Шанхай та Пекін, а також часто співпрацював із симфонічними оркестрами світового рівня і з майстрами світового рівня.

Він співпрацював Філармонічним оркестром Барселони, Віденським камерним оркестром, Токійським симфонічним оркестром, Амстердамською концертною організацією *Concertgebouw*, симфонічним оркестром MDR, Ванкуверським симфонічним оркестром, Х'юстонським симфонічним оркестром, Пекінським філармонічним оркестром, Японським філармонічним оркестром, Токійським симфонічним оркестром, Ізраїльським камерним оркестром і т. ін.

«Немає жодних сумнівів у тому, що пан Сюй Чжун є видатним представником свого покоління. Його талант, фантастична майстерність, незрівнянний контроль і елегантність зроблять його зіркою світового масштабу...» (Там само), – таку оцінку, *Rome Times* (Італія) дала кілька років тому видатному відомому піаністу Сюй Чжуну.

Сюй Чжун є одним із небагатьох китайських піаністів, які записували сольні записи з престижними студіями. Так, наприклад, альбом творів К. Дебюссі у виконанні піаніста, випущений *Japan Warner Music*, наполегливо рекомендується світовими музичними критиками (Там само). Сюй Чжун формував свій індивідуальний виконавський стиль, інтегруючи інтенсивне вивчення західної культурної спадщини протягом понад десяти років у скарбницю китайської культури, глибоко вкорінену в ньому зсередини. В липні 2001 року він був запрошений професором у Школу витончених мистецтв і музики імені Франса Фонтенбло, почесним професором Шанхайської консерваторії музики в травні 2003 року і професором майстер-класів в *Academie Internationale d'Ete de Nice France* з 2004 року. У 2003 році Сюй Чжун був запрошений як член журі 54-го конкурсу піаністів імені Ф. Бузоні в Больцано, Італія, як наймолодший член журі європейського конкурсу піаністів із найдовшою історією.

Після цього він також працював як член журі Міжнародного конкурсу піаністів імені Хосе Ітурбі 2004 року у іспанській Валенсії та Міжнародного конкурсу піаністів імені Клари Хаскіл 2005 року у Швейцарії. Серед платівок, записаних Сюй Чжуном, найбільшу популярність має альбом «*De Biao Bei*»,

офіційно виданий «*Wall Brothers Japan*». Сюй Чжун також був запрошений японською компанією *Polygram Records* для запису альбому. Він став першим китайським артистом, який співпрацює з найвідомішою у світі звукозаписною компанією.

Вийшовши на міжнародну сцену як диригент, Сюй Чжун керував Національним оркестром Франції, Оркестром Лілля і Канським симфонічним оркестром. Він також виступав у знаменитій Паризькій філармонії у Франції, диригуючи Паризьким оркестром та виконуючи шедеври французьких майстрів. Він диригував Шанхайським оперним театром та Ерфуртським театром у Німеччині для спільного виконання опери Р. Вагнера «Летючий голландець», допомагав Шанхайському оперному театру та Великому палацу Угорщини у спільній постановці оперети «Королівство усмішок» і виступав у «Фестивалі китайської весняної культури».

Він також керував виступом Шанхайського оперного театру у Лондонському театрі у Великій Британії, на Міжнародному музичному фестивалі в Саарбрюкені в Німеччині, диригував на Естонському оперному фестивалі та в Дубайському оперному театрі. Він не лише виконав західні опери «Аїда», «Кармен» та «Турандот», але також вивів на світову сцену китайські опери «Гроза» та «Азартна гра на життя», китайську танцювальну драму «Рання весна у лютому». У популярній танцювальній драмі «Біла змія» він не лише виступав як музичний керівник, поєднуючи у оркестрі різні китайські та західні інструменти, інтегруючи різні техніки та стилі для створення музики, а й рекомендував цей китайський твір для виконання у Франції.

Сюй Чжун став одним із найпомітніших артистів у світі та присвятив себе культурному обміну між Сходом та Заходом. 2001 року Сюй Чжун був номінований на посаду художнього керівника Міжнародного конкурсу піаністів у Шанхаї Міністерством культури Китайської Народної Республіки та Урядом міста Шанхаю. Конкурс набув величезного успіху в усьому світі завдяки його достатньому досвіду в організації та строгому робочому

відношенню та отримав високу оцінку у вітчизняному та міжнародному музичному аспекті.

Тим часом Сюй Чжун працював як художній консультант на Міжнародному фестивалі мистецтв у Шанхаї з 2002 року, консультував «L'annee de la France en Chine» (річниця Франції у Китаї) у 2003-2005 рр. та був художнім керівником «Французької культури в Шанхаї», однієї з найважливіших подій 6-го Міжнародного фестивалю мистецтв у Шанхаї, безпрецедентно представив у китайському місті чудові французькі програми, включаючи французьку оперу «*Les Paladins*», спільно спродюсовану з Театром Шатле в Парижі, яка обійшлася в більш ніж в 1 мільйон євро, і класичний балет «Сільвія».

Завдяки фантазії Сюй Чжуна та його незрівнянним лідерським якостям Шанхай став першою зупинкою світового турне опери «*Les Paladins*» та його єдиним пунктом призначення в Китаї.

У 2004 році разом із 17 відомими китайськими та зарубіжними артистами, включаючи композитора К. Пендерецького, колишнього директора Паризької національної опери У. Карла, художнього керівника Зальцбурзького музичного фестивалю П. Ружичку, відомого піаніста і диригента В. Ашкеназі, Сюй Чжун був обраний членом Художнього комітету Східного центру мистецтв, що є координатором та орієнтиром для всіх мистецтв у Шанхаї. Сюй Чжун одразу зайнявся плануванням, програмуванням та виконавською діяльністю у роботі комітету.

Будучи всесвітньо відомим артистом, Сюй Чжун любить свою батьківщину, Китай, і завжди має велику пристрасть до грандіозних культурних заходів та благодійних акцій. У березні 2000 року він став першим та єдиним постійним піаністом Великого театру Шанхаю. Сюй Чжун мав приголомшливий успіх, коли виступав у Токіо на концертах серії «100 піаністів» організованих Японським музичним фондом у 1996-2006 рр. Він з ентузіазмом виступив на святковій виставі на честь Всесвітньої виставки *China Shanghai World Expo 2010*.

В даний час музикант є директором оркестру Шанхайського оперного театру, головним диригентом Симфонічного оркестру Сучжоу, деканом Музичної консерваторії Університету Сучжоу, художнім керівником/головним диригентом Симфонічного оркестру Фучжоу, головним диригентом Веронського літнього музичного фестивалю та Оперного театру в Італії та ін. З 2012 по 2015 рік він обіймав посаду художнього керівника та головного диригента Оперного театру Белліні в Італії, ставши першим в історії азіатським музикантом, який обійняв цю посаду у знаменитому італійському театрі.

З 2013 по 2019 рік він займав посаду музичного керівника та головного диригента Хайфського симфонічного оркестру, ставши першим китайським музикантом, який обійняв посаду директора оркестру в історії Ізраїлю. У 2022 році він став кавалером «Французького Ордена літератури та мистецтв» – це найвища нагорода Міністерства культури та комунікацій Франції, що присуджується урядом країни за художні досягнення²⁸.

Ченін Лі 家李晨音 (народилася 1970 року)

Китайська піаністка Ченін Лі²⁹ визнана на міжнародному рівні як одна з найцікавіших і найпопулярніших музикантів свого покоління. Вона називає себе ученицею Д. Башкірова та Фу Цуна. Піаністку легко сплутати з італійкою чи іспанкою, її кучеряве волосся, живий погляд, грайлива і яскрава індивідуальність більше притаманні європейкам.

Кар'єра Ченін Лі розпочалася після перемоги на VI Шотландському

²⁸ Цінність цієї нагороди в тому, що вона менш поширена, ніж відповідний «офіцерський» орден.

²⁹ Ченін Лі народилася 1970 року в Китаї. Батьки Ченін Лі не були професійними музикантами: батько Ченін - програміст, мати - геолог. Фортепіано опинилося в сім'ї випадково, і батьки вирішили скористатися такою можливістю. Першим її викладачем став місцевий музикант Баоджинг Жао, який дуже слідкував щоб дівчинка грала правильно.

міжнародному конкурсі піаністів у Глазго, а також після того, як вона стала першою володаркою премії Міжнародного конкурсу піаністів Кампільоса, Міжнародного конкурсу піаністів Дадлі та Європейської золотої медалі імені Л. Бетховена. Одні видання описують гру піаністки як «жорстку, полум'яну та атлетичну, підкріплену потужним арсеналом техніки» (*The Daily Telegraph*), інші називають її «виконавицею з чудовою тонкістю» (*The Scottish Herald*), яка «розуміє початкові наміри композиторів, а також привносить свою власну індивідуальну інтерпретацію. наділяє музику новим життям» (*National Business Review*) (цит. за: Chenyin Li, 2024).

Потрапити до Пекінської консерваторії, дівчина навіть не сподівалася, адже того року прийняли лише чотирьох дітей із цілої країни, але її прийняли. Її вчителями були Біган Чень та Чжун Хуей. Розпочавши навчання у консерваторії, Ченін Лі зрозуміла, що музика була її головним інтересом. Вона казала: «Музика завжди цікавила мене, але поки мені не виповнилося п'ятнадцять, я не розуміла, що люблю її божевільно» (Bramich K., 2002).

Виїхавши від батьків у віці восьми років, вона, протягом цілого десятиліття, поверталась додому лише двічі на рік. Ченін Лі вважає, що музична система навчання в Пекіні була скопійована з радянської системи консерваторського навчання, з її системою шкіл-інтернатів при консерваторії та навчанням дітей з раннього віку. Консерваторія дала їй дуже хорошу техніку та швидкість пальців, але, на жаль, у Китаї студентам не давали можливості повною мірою опанувати світовий музичний репертуар. Натомість, учням рекомендували зосереджувати зусилля на композиції своїх власних творів. «Для істинного розвитку музичності, Ви повинні відкритися для всіх форм мистецтва та випробувати все, що пов'язане з музикою. Я приходжу до висновку, що нестача свободи вибору є причиною того, що багато талановитих молодих китайських музикантів після досягнення певного рівня їде до Заходу. Саме тому моє навчання в Китаї на цьому закінчилося», (Там само) – пояснювала свій вибір Ченін Лі.

Ченін Лі обрали одним із чотирьох «культурних посланців» Китаю в

США. Переїхавши до Великобританії з рідного Китаю, Ченін була ученицею Тамаса Весмаса в Університеті Окленда в Новій Зеландії, а потім вона продовжила навчання в Лондоні в Школі музики та драми Гілдхолл у Джоан Хавілл, де отримала диплом аспіранта з концертної майстерності та ступінь магістра. Ченін була першою студенткою, яка здобула докторський ступінь з виконавської майстерності в Школі Гілдхолл, що призвело до публікації її книги «Memorisation: The Essential Guide for Pianists» (Chenin Li, 2010).

Життя піаністки змінилось після численних і гучних перемог на конкурсах. Але Ченін Лі стримано говорить про перемоги: «Так, можливості були великі – мені дали багато концертів, і звичайно, легше просувати себе, коли люди знають ваше ім'я. Перемога на конкурсі це далеко не все, це – маленький поштовх. Я сподіваюся, що я зможу використовувати цю допомогу у своїй подальшій кар'єрі. Однак, я знаю, що я завжди продовжуватиму навчатися» (Там само). Низка перемог і нагород Ченін Лі вражає, але вона не зупиняється. Її насичене життя проходить у майстер-класах у Дмитра Башкірова, Івонна Лоріода, Бориса Бермана, Фу Цуна, Мюррея Перахія, Чарльза Розена та Імоджена Купера.

Якось їй запитали, чи може Захід все ще вчитися у Сходу? Ченін Лі відповіла, позитивно. Переклади, які вона прочитала, так чи інакше перекручені. На думку піаністки, у західних людей створюється враження, що східна філософія є чимось чужим, трохи неземним, і до того ж відсталим. Але східна культура дуже гнучка, як і сама людська природа (Bramich K., 2002).

Ченін Лі придбала відданих шанувальників у всьому світі, створивши успішну виконавську кар'єру, що включає концертні виступи з багатьма провідними оркестрами. Піаністка виступала як солістка з Королівським шотландським симфонічним оркестром, Китайським симфонічним оркестром, Орхуським симфонічним оркестром (Данія), Новозеландським симфонічним оркестром, Симфонічним оркестром Фенікса (США). З нею працювали Джеймс Логран, Ень Шао, Нансі Гум та Олександр Лазарєв. У Великій Британії Ченін Лі давала сольні концерти у Королівському фестивальному

залі, Вігмор-холі, Перселл-румі, Королівському залі Єлизавети, Сент-Мартін-ін-зе-Філдс, Сент-Джонс-Сміт-сквер, Бріджуотер-холі (Манчестер) та в Глазго.

Якось Ченін Лі довелось грати камерну музику у США і вона за два місяці відвідала десять міст країни. Ченін Лі зізнавалася, що в Китаї вона грала тріо тільки для забави: «Здебільшого, мені доводилося виступати із сольними програмами, і в мене це виходило добре, але коли довелося грати камерну музику з справді добрими музикантами, які розуміють Вас та швидко Вам відповідають, це залишилося у моїй пам'яті назавжди» (Там само).

Вона брала участь у міжнародних музичних фестивалях, таких як Presteigne, Leeds, Machynlleth та Ribble Valley. Ченін Лі виступала в США, Іспанії, Франції, Голландії, Китаї, Німеччині, Данії, Італії, Японії та Новій Зеландії. Журналісти запитували Ченін Лі, чи відчуває вона себе культурним послом Китаю в Америці. Вона відповідала, що відчуває, що має зберегти свою власну цілісність і бути такою, щоб люди могли побачити на власні очі, які є китайці. Піаністка з сумом зазначила, що на Заході «більше цікавляться політичними особливостями Китаю, а не людьми і культурою» (Там само).

Гру Ченін Лі можна було почути у численних радіо- та телепередачах у таких країнах, як Іспанія, Ірландія, Нова Зеландія та Китай. Вона є дуже активною артисткою, що постійно віддана студійній роботі. Деякі з її робіт включають CD *Scottish International Piano Competition, Light and Water* із фортепіанною музикою британського композитора Р.Семюеля та DVD, записаний на *Auckland International Piano Festival* у Новій Зеландії. Як артистка фірми *Blüthner* вона записала сольні фортепіанні твори К. Дебюссі для *Genuin Label* під назвою *Hommage à Debussy* у 2012 році. З 2011 року Ченін Лі є ексклюзивно записується для журналу *Pianist Magazine*, вона опублікувала близько 80 CD, а також численні відеозаписи виступів, які зробили її дуже популярною піаністкою в Інтернеті (Chenyin Li. 2024. Concert

Pianist³⁰).

Після того, як Ченін переїхала на Захід вона вивчила конфуціанство, даосизм та буддизм. Відстань до домівки дозволила їй озирнутися назад, щоб об'єктивно оцінити реальну культуру її країни з іншої точки зору та порівняти її із західною філософією³¹. Ченін Лі заявила у інтерв'ю: «Я вважаю, що ми відповідальні за те, що моє покоління втрачає зв'язок із істинною китайською культурою. Перетворення нашої мови, що відбулося за часів правління Мао Дзедуна, призвело до того, що молоді люди тепер не можуть прочитати книги, написані триста років тому. Виникає відчуття, що вони написані іноземною мовою, ми не розуміємо книг, і для їх вивчення їх треба перекладати. Знання та культура принаймні п'ять тисяч років наповнювали ці книги, а були втрачені за лічені роки, і це відірвало наше покоління від свого коріння. Я дуже сумую з цього приводу» (Bramich K., 2002).

Ченін Лі розробила свою систему навчання музиці та користується їй у своїй практиці. Вона дійсно хотіла дізнатися, як завжди перебувати у добрій формі. Піаністка намагалася виявити основу надійної роботи. Робота пальців у більшості піаністів хороша, коли вони грають на репетиції, але людях вони починають хвилюватися, що призводить до осічок пам'яті, а деякі навіть зупиняються в середині виконання. Ченін Лі подумала, що має зробити щось, щоб не потрапити в подібну ситуацію (Там само). Вона почала використовувати свою систему запам'ятовування тексту, яка дозволяє уникати стресових «провалів пам'яті» з літа 2001 року, коли її попросили виступити на Прістінському фестивалі в Уельсі. Вона не дуже добре знала текст творів, які треба було грати, окрім одного концерту, У той же час, вона повинна була підготувати різну програму до шотландського конкурсу, що починався лише

³⁰ Chenyin Li. Concert Pianist. <https://chenyinli.com/biography>

³¹ Багато хто з відомих сучасних китайських піаністів, які досягли міжнародного визнання, подібно до Юнді Лі, який отримав перемогу на міжнародному конкурсі Шопена, або Ланг Ланга, який досяг значних успіхів у Сполучених Штатах, стали хорошими друзями Ченін Лі.

через кілька днів після закінчення Фестивалю. Піаністка згадувала: «Я мала зробити щось, щоб уникнути ганьби. Напевно, ніхто не міг би впоратися з такою великою кількістю роботи, і я була у розпачі» (Там само). Вона вирішила застосувати ту саму техніку до всього репертуару, і домоглася того, що була більш вільною та впевненою під час гри. Член журі Кейт Брамич згадувала, що «у виступі Ченін Лі я не побачила жодного розпачу – лише радісна, натхненна гра та спокійний технічний контроль» (Там само). Отже, її нова система спрацювала.

Крім виконання на фортепіано, Ченін Лі любить викладати і нині є членом факультету фортепіано в *Junior Guildhall School* та *Bishop's Stortford College*. В останні роки її запрошували на майстер-класи міжнародних фортепіанних фестивалів у Великій Британії, Новій Зеландії та Китаї, а також працювати в журі міжнародних конкурсів піаністів у Європі. Про себе піаністка розповіла: «Деяким людям здається, що я веду тихий і простий спосіб життя. Однак я знаходжу таке життя дуже цікавим – є така краса, випробувана у простоті життя, вона оновлює нас і дає нам силу для зростання. Ми не завжди знаходимося у добрій формі. Іноді, коли ми відчуваємося стомленими, виснаженими та слабкими, нам потрібна простота в житті. Таке життя допомагає відновлювати нашу енергію – фізичну, духовну та уявну» (Там само).

3.3. Світові досягнення молодшого покоління китайських піаністів у XXI столітті: Юнді Лі, Лан Лан, Шень Веньюй, Чжоу Нін, У Цянь, Вей Цзиньцзянь

Юнді Лі 李云迪 (народився 1982³² сьогодні вважають одним із

³² Юнді Лі народився в Сичуаньській провінції 1982 року. Хлопчик почав навчатися гри на акордеоні у віці чотирьох років і перейшов до класу фортепіано у сім років. Він робив швидкі успіхи, і його родина переїхала в Шенжень, місто поблизу Гонконгу, завдяки чому Лі зміг вчитися у професора Дена Жаойі, дуже шанованого викладача фортепіано.

найвидатних шопеністів світу. До визначної перемоги на конкурсі Шопена Юнді Лі вже мав певні успіхи у міжнародних фортепіанних конкурсах. Він – лауреат Міжнародного американського молодіжного конкурсу ім. І. Стравінського (третя премія) та конкурсу ім. Ф. Ліста у Нідерландах, конкурсу Джини Бачоер у Солт-Лейк-Сіті (перша премія). Вершини слави піаніст досяг на XIV міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві (2001 рік), де він став наймолодшим володарем Золотої Медалі, обійшовши 97 учасників. Востаннє Золота Медаль присуджувалась 12 років тому. Мало того, що він став першим китайським піаністом – володарем першої премії (поважний Фу Цун був третім у 1955 році), крім цього, йому також присудили першу премію за найкраще виконання мазурки. Перемога на цьому конкурсі вісімнадцятирічного хлопчика з країни, такої далекої від європейської фортепіанної культури, інтригувала і музикантів, і журналістів, які не переставали ставити Лі Юнді питання: звідки така глибина розуміння. Лі Юнді відповів трохи з гумором: «Одні здатні зрозуміти Шопена, інші – ні. Я з тих китайців, які розуміють Шопена» (Чуань Ін, 2007). Престижна перемога у Варшаві принесла Юнді Лі не лише грошовий приз у розмірі 25 000 долларів, а й почесний, винятковий контракт із Німецькою студією «Грамофон». Він має приголомшливу фотогенічність, чудову техніку, юний ентузіазм і величезний талант. Так цей юний вундеркінд стає відомим у кожній родині.

Виступ у Центрі Мистецтв, у Концертному залі Джорджа Вестона в Торонто, було організовано з великою поспішністю, як доповнення до поточного туру Лі на Заході, до якого входили сольні концерти в Лос-Анджелесі, Купертіно, Німеччині та Польщі. Спонсорувало виступ китайське Товариство Художників Торонто, і навіть для преси важко було дістати квиток у концертному залі на 1100 місць *незважаючи на те, що концерт практично не анонсувався засобами масової інформації). Для північноамериканської публіки, яка, як правило, відвідує концерти класичної музики, аудиторія була надзвичайно юною; крім того, на концерт прийшла велика кількість дітей, які

зазвичай викликають побоювання у серці серйозного слухача. Але публіка була надзвичайно уважна і добре вихована, що притаманно китайської аудиторії. Це відзначають усі, хто регулярно відвідує концерти у Гонконгу та Китаї. У програмі був лише Ф. Шопен. Спочатку було виконано сонату сі-бемоль мінор. Відчуття сили, влади та ліризму відчувалося в Ноктюрні до-мінор, але, як зазначав музичний критик Джозеф Со, звучання рояля Стенвей, було ідеальним. Ніщо не зупинило технічний блиск і повну владу над інструментом, який продемонстрував цей юнак (Li Chuan, 2021).

Баланс правої та лівої руки винятковий, значний динамічний діапазон – по-справжньому чоловічий, але це не «гра м'язів». Технічна майстерність у Юнді Лі – не самоціль, вона підпорядкована служінню музиці. Фразування витончене і елегантне, і у вступній мелодії *Andante spianato* і Великому блискучому Полонезі Мі-бемоль він справді змусив фортепіано співати. Цей твір вимагає дотику зрілого художника та майстерності віртуозу. У цих дев'ятнадцятирічних руках народжувався витончено інтонований, бездоганно ритмічний, гарно сформований і співучий звук.

Аудиторія була захоплено-екстатичною, і зал наповнювався постійними оплесками. А коли юний музикант виконав під час виклику на біс китайську революційну мелодію, зал потонув у блиску фотоспалахів. Навіть після 90 хвилин гри, Юнді Лі не показав жодних ознак втоми, з натхненням граючи на другому виклику на біс Вальс №5 Ля-бемоль мажор «діамантовим» тоном.

Юнді Лі не любить, коли його називають фахівцем з музики Ф. Шопена. Він зазначає: «Я люблю не тільки Ф. Шопена, але також багато інших композиторів, таких як Ф. Ліст, Й. Брамс, Л. Бетховен, В. А. Моцарт, М. Равель. Я наполегливо працюю, щоб вивчити, проаналізувати та інтерпретувати великі роботи цих композиторів» (Чуань Ін, 2007).

На запитання, як піаніст працює над новими творами, Юнді Лі розповів: «Є різні способи вивчити новий твір. Слухання компакт-дисків – легкий шлях, але він може призвести до наслідування. У той же час, слухання інших інтерпретацій може принести нове розуміння, тому, слухаючи, я думаю,

спостерігаю і розмірковую, а це не може бути погано. Я люблю добрих виконавців. Кожен із них має власний стиль – їх важко порівнювати. Я завжди любив Артура Рубінштейна, Крістіана Ціммермана та Мауріціо Поліні»³³ (Xu Xinlei, 2011).

Нещодавно в німецькій фірмі «Грамофон» було записано диск, що повністю складається з творів Шопена³⁴. Більшість творів – з тих, що були підготовлені до конкурсу. «Це моя найкраща гра у найкращий момент моєї кар'єри», (Чуань Ін, 2007) – наголосив піаніст. Після конкурсу Юнді Лі продовжив навчання у Німеччині (у Ганновері) та почав інтенсивно гастролювати різними країнами світу. Він любить саморозвиток, цікавиться різними видами мистецтва, живописом, намагається глибоко зрозуміти європейську культуру.

Лан Лан 郎朗 (нар. 1982 р.) – без перебільшення найвідоміший китайський музикант сучасності. За версією журналу «Таймс»³⁵ цей китайський піаніст входить до сотні найяскравіших персон планети. Вплив Ланга Ланга на ставлення американців та європейців до Китаю величезний. Популярність Лан Лана пов'язують з тим, що він по-новому представив класичну європейську музику і вдихнув нове життя в її розвиток у умовах сучасного суспільства.

В Україні Лан Лан також дуже відомий, йому майже завжди приділяють увагу дослідники при огляді виконавства в Китаї. Більш ґрунтовно

³³ Гонконгський музикознавець Лоуренс Лок нещодавно провів невелике інтерв'ю із музикантом. Деякі з питань, на які відповів Юнді Лі, допомогли дізнатися про нього більше. Лоуренс Лок: «Ви народилися той самий рік, як і Ланг Ланг. Неминучим є те, що люди вас порівнюють. Які ваші враження від вашого колеги та «конкурента»? Лі відповів так: «Ми народилися в один рік, і ми обидва китайці. Але ми з різних міст і ніколи не зустрічалися, і я жодного разу не був на його концертах. Мій викладач та друзі, всі говорять про Ланга Ланга як про дуже талановитого концертного виконавця. Ми обидва прагнемо досягти найвищої мети - приносити задоволення людям своєю грою. Красива музика – скарб, який належить усім нам» (Xu Xinlei, 2011).

³⁴ Ноктюрн до мінор, Скерцо № 2 сі-бемоль мінор, Балада № 4 мінор фа мінор, *Andante spianato* і Блискучий Полонез Мі-бемоль мажор, чотири Мазурки, Соната си мінор, Вальс Ля-бемоль Мажор.

³⁵ <https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/langlang/biography>

творчий шлях і досягнення музиканта були розглянуті у дисертації Че Чао, яка присвячена музично-виконавському стилю Лан Лана (Че Чао, 2021). З огляду на направленість даної роботи, має сенс розглянути лише найважливіші успіхи піаніста і коротко згадати його творчі досягнення у зв'язку з його місцем у розглянутому історичному періоді відродження китайського піанізму.

Лан Лан почав грати на фортепіано у віці трьох років. Історія його шляху до слави дуже цікава, і була описана ним у автобіографічній книзі «Journey of a Thousand Miles: My Story» (Lang Lang, David Ritz, 2009). Він переміг на конкурсі в Шеньяні та дав свій перший публічний концерт у віці коли йому ще не було п'яти років. Він вступив до школи Центральної музичної консерваторії Пекіна у віці дев'яти років (1991). Першим педагогом хлопчика стала професорка Чжу Яфень, яка була випускницею Шанхайської консерваторії. Вона зосередила увагу на виконанні творів Й. С. Баха і європейських композиторів-романтиків. Наполегливу працю молодого музиканта було винагороджено у 1993 році, коли він посів перше місце на Національному конкурсі піаністів Сінхай у Пекіні. У 1995 р. він виграв Міжнародний конкурс молодих музикантів імені Чайковського в Японії. В 1997 р. переїхав з батьком до Філадельфії, щоб навчатися в престижному Інституті музики Кертіса у Гері Граффмана, колишнього вундеркінда та одного з найкращих у світі викладачів фортепіано.

Міжнародно відомим Лан Лан став несподівано. В 1999 році, в останню хвилину він змінив соліста у Першому фортепіанному концерті Чайковського з Чиказьким симфонічним оркестром, який мав проходити у рамках гала-концерту «Тисячоліття». Його сенсаційний виступ призвів до низки запрошень виступати з провідними оркестрами на найпрестижніших майданчиках світу. Він дебютував у Карнегі-холі, BBC Proms та Wigmore Hall у 2001 році і продовжив налагоджувати міцні партнерські відносини з такими диригентами, як Даніель Баренбойм, Густаво Дудамель та сер Саймон Реттл.

Ланг Ланг вийшов за рамки традиційних уявлень про класичну музику. Він співпрацював з колегою-піаністом, легендою джазу Хербі Хенкоком,

Фарреллом Вільямсом, рок-гуртою Metallica, танцюристом дабстепа Маркізом «Nonstop» Скоттом, танцюристом, актором і активістом Ліл Баком. На концерті «*One World: Together at Home*» у квітні 2020 року він об'єднався з Андреа Бочеллі, Селін Діон, Леді Гагою та Джоном Леджендом для грандіозного фінального виступу *The Prayer* (Lang Lang, 2023). Але справжня популярність прийшла до нього після появи на церемонії відкриття Олімпійських ігор 2008 року в Пекіні. Вже наступного року він виступив на церемонії вручення Нобелівської премії миру президенту США Бараку Обамі, а у 2012 році взяв участь у концерті на честь Діамантового ювілею королеви Єлизавети II у Букінгемському палаці.

У розширенні глобальної аудиторії Ланг Ланга центральну роль завжди відігравав звукозапис. У 2017-2018 рр. артист записав добірку своїх улюблених творів з метою надихнути і мотивувати студентів фортепіано різного віку. Його «*Piano Book*» був випущений у березні 2019 року і став найпроданішим класичним альбомом 2019 року по всьому світу.

У 2020 році Ланг Ланг здійснив давню мрію, записавши «Голдберг-варіації» Баха, твір, який він вперше почав вивчати більше двох десятиліть тому. Випущений у вересні того ж року, альбом пропонує два контрастні записи твору, один з яких був записаний наживо в церкві Св. Фоми в Лейпцигу на початку березня 2020 року, а інший записаний у студійних умовах через кілька тижнів. Розширена версія альбому була випущена в лютому 2021 року.

Велика дискографія Ланг Ланга також включає в себе записи перших фортепіанних концертів Мендельсона і Чайковського, що отримали визнання критиків, записаних з Чиказьким симфонічним оркестром і Даніелем Баренбоймом; Другий фортепіанний концерт і Рапсодію на тему Паганіні Рахманінова з Симфонічним оркестром Маріїнського театру та Валерієм Гергієвим; Перший та Четвертий фортепіанні концерти Бетховена з Паризьким оркестром та Крістофом Ешенбахом; два фортепіанні концерти Шопена з Віденським філармонічним оркестром та Зубіном Метью; Фортепіанний концерт №3 Прокоф'єва та Фортепіанний концерт №2 Бартока

з Берлінським філармонічним оркестром та сером Саймоном Реттлом; а також Фортепіанне тріо Чайковського та Перше Елегічне тріо Рахманінова з Вадимом Рєпіним та Мишею Майським (Там само).

Інші помітні моменти у його кар'єрі студійного музиканта: сольний альбом «Live at Carnegie Hall; Memory і Dragon Songs», альбом, присвячений відповідно західній класиці та китайським композиціям, що були відомі піаністу з дитинства; його «The Chopin Album», що включає *Études op.25* та інші твори; «Liszt – My Piano Hero», що включає сольні п'єси та Перший фортепіанний концерт з Віденським філармонічним оркестром під керуванням Гергієва; і «The Mozart Album», який включає фортепіанні концерти №№ 17 та 24 з Віденським філармонічним оркестром під керуванням Ніколауса Арнонкуру. Піаніст також записав оригінальні саундтреки Тан Дуна та Олександра Деспла.

У своєму останньому альбомі Ланг Ланг «Lang Lang – Saint-Saëns» (2024) звернувся до французького репертуару. Разом з оркестром Гевандхауса та Андрісом Нельсонсом він записав Концерт для фортепіано з оркестром № 2 і «Карнавал тварин» Сен-Санса, до останнього приєдналася його дружина та колега-піаніст Джина Еліс. Цей альбом також включає добірку класичних творів Дебюссі, Деліба, Форе і Равеля, а також музику п'яти менш відомих французьких композиторів-жінок: Мел Боні, Лілі Буланже, Луїзи Фарранк, Шарлотти Сої та Жермен Тайфер. Але французький критик дуже скептично сприйняв інтерпретації французької музики Ланг Лангом, звинувативши його «в одноманітності дотиків, що виключає емоційну тонкість» (Lebrecht, N., 2024).

Ім'я Ланг Ланга стало впізнаним брендом, зокрема торгової марки фірми «Steinway». На фабриці створили п'ять моделей фортепіано «Lang Lang™ Steinway» для молодих виконавців. Це перший випадок в історії компанії, коли фірма з історією використала ім'я китайського виконавця для назви свого інструменту. Так ім'я піаніста стало торговою маркою.

Феномен нечуваної популярності Ланг Ланга у світі пов'язаний ще з видовищністю його виступів, Він любить брати участь у грандіозних та масштабних заходах. Телебачення Китаю показувало виступ Ланг Ланга у супроводі ста піаністів та чотирьох оркестрів на стадіоні Гуанчжоу, де він виконував концерт «Жовта ріка». Інше його виконання – шубертівський Військовий марш, коли йому акомпанували 300 піаністів у рідному місті Ланг Ланга Шеньяні, що також не залишило глядачів, які заповнили місцевий стадіон, байдужими. У 2004 році разом із сером Саймоном Реттлом і Берлінським філармонічним оркестром Ланг Ланг збирає більше 20000 чоловік публіки, не рахуючи великої міжнародної телевізійної аудиторії. Можна захоплюватися грою Ланг Ланга, а можна – критикувати, але він став найпопулярнішим піаністом сучасності.

Шень Веньюй (家沈文裕) (народився 1986 року)

Шень Веньюй – вундеркінд, що народився в Чунціні, «був відомий як один з “Трьох мушкетерів китайського фортепіано” разом із Лан Ланом та Лі Юнді. Але його доля страшна і трагічна» (Лю Даньцин, 2019). Навчившись грати у п'ять років, у вісім років він грав усі фортепіанні сонати Моцарта. У дев'ять років Шень Веньюй дав свій перший у житті сольний концерт. У одинадцять років він самостійно займався музикою понад десять годин на добу і вмів грати надзвичайно важкий Третій концерт С. Рахманінова на швидкості, яку він почув на компакт-диску. Коли музикант Су Ліхуа побачив семирічного Шень Веньюя, він сказав: «Він просто ідеальний. Аура, яку він випромінює, змушує відчувати, що ця дитина геній, навіть якщо вона не вчиться музиці. Він геній у всіх сенсах. Це дітина із неймовірним IQ»³⁶. Сам Шень Веньюй також відчував, що щось спонтанне, плавне і безперешкодне в ньому ніби сходить із неба: «Справа не в тому, що можна бути впевненим у тому, що

³⁶ Тан Ліцзюнь дружина викладача-першокурсника Лю Цзяньпіна, який першим навчав хлопчика сказала: «Він хороший хлопчик, у Шень Веньюя маленькі руки, але його гра легка, доречна та плавна. Він не розумів і не цікавився досвідом і життям, але зміг перевершити всіх і безпосередньо досягти самої музики».

ти геній, тільки порівнявши себе з іншими, але є інше почуття, наче ніби Бог дав мені щось»³⁷ (Там само).

У дванадцять років його прийняли до Музичної академії Карлсруе в Німеччині, а потім перевели до Ганноверського університету, де він став учнем Карла-Хайнца Кеммерлінга³⁸. 16-річний Шень Венью посів перше місце на Другому Міжнародному конкурсі піаністів імені С. Рахманінова у Лос-Анджелесі, виконавши Третій фортепіанний концерт Рахманінова, який взагалі вважається найскладнішим фортепіанним твором. «Така складна техніка стала в його руках такою стиснутою, живою та здійсненою, і 190 000 нот можна розібрати так чітко!» – прокоментував «Music Weekly» його гру у

³⁷ Шень Веньюю мав талант, але в житті батька Сяо Юаньшена бажання не збувалися ніколи. У ранні роки батька Сяо Юаньшена відправили в тюрму до Сінцзяна відбувати покарання. Щоб уникнути підозр, його мати не спілкувалася з іншими протягом 20 років, а сину змінила прізвище. Батько жив у злиднях і мав борги понад 300 юанів. Він був таким із дитинства. Він був дрібним робітником і заробляв кілька центів на місяць, і завжди був у боргах. Але коли він почув, що його п'ятирічний син зіграв на синтезаторі мелодію з пісні, яку він щойно почув по телевізору, він схопився за ідею, що син вундеркінд і поставив на це все своє життя. Як усі розчаровані батьки що не відбулися, він одразу схопився за це: «Син – геній, все інше не має значення. Я поставив на це все своє життя». Шень Веньюю не розумів цього. Він був ще молодий. Отримавши піаніно, він сміявся. Він взагалі не міг утриматись від сміху без причини. Сяо Юаньшен стає одержимим. Він весь читає про геніїв, змушує сина вивчати математику та китайську мову рано вранці, а вдень займатися лише одним: грою на фортепіано.

³⁸ Навчаючись у маестро Кеммерлінга, Шень Веньюю, отримав чудові умови для навчання, але він почав заздрити іншим через їхню свободу. Коли йому виповнилося 14 років, під час конкурсу він закохався у 15-річну дівчину, скрипальку-італійку. Атмосфера німецьких середніх шкіл була відкритою. Якщо хлопчики та дівчатка обіймалися та цілувалися біля дверей, вчитель ніколи їх не турбував і ходив через задні двері. Але мати Шень Веньюю нервувала: «Побачення відвернуть його від мене, і це також вплине на його час занять на фортепіано». Ту Цзінпін, мати Шень Веньюю, народилася в сільській місцевості і здобула початкову шкільну освіту, як і багато китайських батьків, вона вважала, що наука та любов не сумісні. На тому конкурсі через помилку дівчинка не пройшла до півфіналу. Коли про це почула мати Шень Веньюю, вона схопилася і заплескала у долоні зверху вниз: «Відмінно!». «Я ненавиджу її», – сказав Шень Веньюю і вперше відчув огиду до своєї матері. Він робив кілька спроб втекти від матері, але вона його лякала: «Ти хочеш, щоб батько дізнався про це в Китаї?». Він хотів утекти, але не міг. Його відразу ж мучили практичні проблеми, на які він не міг відповісти. Наприклад: «Як прати одяг? Як приготувати рис? Де взяти гроші? Як їх витратити? На чому поїхати? Де вийти?». Від того моменту батьки були задоволені, що період бунту сина був дуже коротким, і незабаром він забув про незалежність. Батько казав: «Справа не в тому, що я не хочу, щоб він був незалежним. Йому дуже зручно. Запитайте його, чи хоче він бути незалежним?» (цит. за: Лю Даньцин, 2019).

рік вручення премії. Лондонський «Wednesday Weekly» також писав: «Він краще за будь-якого майстра, він як ангел, а його природний і чистий стиль гри подібний до шматка кришталевого скла» (цит. за: Лю Даньцін, 2019).

У сімнадцять років він посів друге місце на XIV Міжнародному конкурсі піаністів Королеви Єлизавети, став наймолодшим переможцем в історії конкурсу. Він був улюбленцем британської королівської родини та бразильської знаті та переможцем Міжнародного конкурсу піаністів імені Рахманінова. Виконавські навички Шень Веньюя дуже високі. Будь-хто, хто дивився відео з його виступами, може бачити, що складні твори під його пальцями стають дуже легкими, і він може грати їх чисто. Він розробив власний метод подолання цієї проблеми, і його недоліки перетворилися на переваги.

Шень Веньюй давав сольні концерти в Німеччині, Франції, Італії, Нідерландах, Бельгії, Польщі, США, Бразилії, Туреччині, Південній Африці, брав участь у найпрестижніших музичних фестивалях і виступав із більш ніж сорока артистами усього світу, відомими оркестрами, у тому числі: Симфонічним оркестром Франкфуртського радіо в Німеччині, Національним оркестром Бельгії, Оркестром Королівського оперного театру Бельгії, Королівським камерним оркестром Бельгії, Люксембурзьким філармонічним оркестром, Варшавським симфонічним оркестром. Оркестр, Московський філармонічний оркестр, Санкт-Петербурзьким філармонічним оркестром у Росії, Словенським оркестром радіо та телебачення, Бразильським симфонічним оркестром, Кейптаунським оперним оркестром ПАР, Сінгапурським симфонічним оркестром, Китайським національним симфонічним оркестром.

Репертуар Шень Веньюя охоплює широкий спектр музики, включаючи твори періоду бароко, німецького класицизму, романтизму та композиторів колишнього Радянського Союзу. Він добре виконує твори Баха, Бетховена, Моцарта, Брамса, Шопена, Рахманінова та інших композиторів, особливо відомий виконанням складних творів. Він має інтуїтивне розуміння музики,

чудові ігрові навички, чистий і прозорий звук і прекрасне виконання (Шень Веньюй, 2023).

Піаніст вирішив повернутися до Китаю на прохання свого батька, не встигнувши завершити свою освіту. Однокласник-німець благав його залишитися, він вважав це неймовірним, неможливим. Кеммерлінг – відомий німецький майстер гри на фортепіано, авторитет у галузі класичної музики. Мало хто може стати його учнем, а тим паче провчитися у нього протягом 4 років. Шень Веньюй – один із обраних. Всі чотири роки він відмінно навчався, виступав та отримував нагороди. Двері європейської класичної музики були відчинені для нього. Шень Веньюй прямував до успіху, до своєї мрії, але раптово перестав навчатися та захотів повернутися до Китаю. І маестро, і друзі-учні благали його залишитися, вони казали: «Ти будеш розорений, коли повернешся в Китай, бо там незрілий ринок класичної музики» (цит. за: Лю Даньцін, 2019).

Але Шень Веньюй слухав їх, почувавши себе дуже збентеженим, нерішучим, неохочим і слабким, наче чогось боявся. Раніше він не був таким. У музичному плані не було нікого впевненішого, ніж він. Він навіть порівнював себе з Моцартом: «Якщо той майстер помер, то зараз я – майстер» (Там само). Однією з причин повернення до Китаю була турбота про матір³⁹. Іншою причиною був Лан Лан. У той час він тільки-но став знаменитим, і його навички були схожі на навички Шень Веньюя, але коли справа стосувалася слави, ринку та доходів, вони були незрівнянні. Розлючений батько казав: «Ти вже можеш бути піаністом, але німці хочуть, щоб ти був студентом! Моєму синові вісімнадцять років, він виграв головний приз і він ще й досі відвідує одне заняття одне за одним, називаючи те й це вчителем» (Там само).

³⁹ Але зміна відбулася через те, що його батько Сяо Юаньшен, приїхавши до Німеччини, сказав Шень Веньюй: «Якщо ти не повернешся до Китаю, я розлучуся з твоєю матір'ю!». Батьки сильно сварилися через ревності батька. Його матір 8 років жила із сином у Німеччині, доки він навчався, а батько залишився один у Китаї. Він завжди турбувався, що в його дружини хтось з'явиться у Німеччині.

Батько також був незадоволений звукозаписною компанією, з якою підписав контракт його син: «авторські права належать компанії протягом 70 років, а щодо винагороди, всього 1000 євро! Грабіжники!». Ця компанія була відома в Німеччині, і її рекомендував сам Кеммерлінг. Шень Веньюй тримав слухавку і плакав. «Я скоро помру», – кричав йому батько – «Перед тим, як твій дідусь помер, його годинник теж кілька разів зупинявся. Те саме відбувається і зі мною зараз» (Там само). Він хапався за серце і ковтав таблетки, кажучи, що більше не може переносити розлуку, самотність і невідомий статус свого сина. Коли збентежений Шень Веньюй розповів про це вчителю, Кеммерлінг сказав: «Твій батько — диявол!» Він простяг руки, схопив Шень Венюя за голову, сильно притиснув до себе і хрипко скрикнув від душевного болю: «Що він вклав у твій мозок? Як я можу це вийняти?» (Там само).

Повернувшись до Китаю в 2005 році, Шень Веньюй один грав на своєму роялі «Steinway» вартістю 1,26 мільйона доларів у підвалі орендованого триповерхового будинку в районі Дасін в Пекіні за п'ятою кільцевою дорогою. Він вже не мав ні популярності, яку він собі уявляв, ні публіки. Він погано спілкується з іншими, ніколи не відвідував серйозних культурних занять, ніколи не носить із собою грошей, не вміє користуватися Інтернетом і ніколи не був закоханий. Протягом довгого часу його батько, вирощуючи генія, також культивував в ньому недоліки генія, тобто бути високопрофесійним і нездатним подбати про себе було в його розумінні ознакою геніальності. Хтось одного разу порадив Шень Веньюю бути незалежним, познайомитися з дівчиною, сходити в інтернет-кафе і мати с собою гроші, коли виходиш із дому, як і належить дорослому чоловікові. Але Сяо Юаньшен сказав, що це неможливо: «Всі генії ненормальні. Якщо ви зробите його нормальним, ви знищите його геній!» (Ван Шу, 2015).

У китайській соцмережі *Weibo* поціновувачі фортепіанної музики зібрали відео трьох виконавських версій «Женевських дзвонів» Ф. Ліста. Один варіант – у виконанні Лі Юнді, а на іншому — відео з лондонського музичного

фестивалю iTunes, де Ланг Ланг з'являється серед натовпу, криків, розмахування руками та сценічного диму. Наприкінці п'єси він підвівся, вклонився, а потім зробив жест вказівним пальцем по діагоналі вгору, як рок-зірка. Далі було третє посилення. До рояля підійшов маленький чоловічок у дивному червоному светрі, і було чутно човгаючу ходу його черевиків. Кілька пасм його волосся стирчало, і коли він почав грати, його маленьке тільце майже скривилося. Він підводив голову, відкидався назад і махав руками півколом, як знак спокою. Важко уявити, щоб ім'я Шень Веньюя колись асоціювалося з першими двома піаністами. Китайсько-канадський музичний критик Чжу Сяньцзе одного разу процитував давній огляд з *New York Times* про юність Шень Веньюя, де було написано: «Якщо Юнді Лі – геній, подібний до ліричного принца, то Лан Лан — геній, подібний до пристрастей, а Шень Веньюй – спокійний геній, схожий на філософа. Він може легко вирішити будь-яку складну технічну проблему, і у нього інтроспективніша інтуїція у розумінні музики. Він, безперечно, увійде до покоління майстрів гри на фортепіано. Він геній» (Там само).

Коли Шень Веньюй повернувся до Китаю, Су Ліхуа подивився на нього і сказав: «Це неможливо. 19-річний хлопець виглядає як дитина. Він не високий і блідий. Хоч і подорослішав, але одяг йому вибрала мати. Він одягнутий у коротеньке червоне флісове пальто, яке не змінює кілька днів. Коли він сідає, він закриває руками обличчя, показуючи нерішучість та відсутність зусиль». Він не розуміє правил поведінки та табу між людьми, і йому нема де вчитися.

Після повернення Шень Веньюя до Китаю кілька агентів бажали задіяти його у концертних програмах, але казали батьку: «Не скаржтеся на своїх вчителів», «Не говоріть погано про своїх колег», «Не мститься цим людям в Інтернеті», «Закрийте свій обліковий запис у *Weibo* і не компрометуйте сина». Сяо Юаньшен вважав ці пропозиції смішними: «Якщо ми навіть не організуємо концерт, нас візьмуть під контроль!». Але батько,

сидячи онлайн по 8 годин на день, і маючи аккаунт під назвою «Піаніст Шень Веньюй», пересилав добрі коментарі і сварився, коли бачив погані.

Агенти розбігалися один за одним: «Жодних концертів не буде!» «Нехай він буде незалежним». Шень Веньюй якийсь час не виступав. На вимогу батька він брав участь у конкурсах знову і знову, незалежно від вимог. Після змагань члени журі не могли стриматись: «це безглуздя і божевілля!» Йдеться про його гру. Його техніка була дуже гарна, і було очевидно, що він хотів, щоб судді це помітили, тому він просто хизувався технічною майстерністю. Він міг грати з надлюдською швидкістю, але судді нічого не хотіли чути. «Він думає не про музику, а про те, які дивовижні навички він може показати, в нього зміни швидкості дуже випадкові». «Його талант перевищує всіх виконавців, але його гра була розчаруванням, і багато пасажів були навіть образливими». Якось Су Ліхуа зустрів Шень Веньюя в літаку і сказав йому: «Ти маєш зважити музику та техніку». Шень Веньюй був приголомшений: «Про який баланс ти говориш?» (Ван Шу, 2015).

Чжоу Гуанрен, авторитет у колах класичної музики, довгі роки зберігала мовчання і не коментувала талант Шень Веньюя. Одного разу сказала: «Він ніби продає овочі на ринку, але завжди каже, що чужі овочі погані та містять пестициди. Його власні – найкращі, натуральні добрива та органічні. Не купуйте в інших, купуйте у мене». З цього приводу Су Ліхуа відповів їй: «В результаті Шень Веньюй був вигнаний з цього ринку» (Ван Шу, 2015). Зараз Шень Веньюй іноді грає на рідких концертах, за це йому платять по 30 тисяч юаней. Інші китайські майстри гри на фортепіано отримують значно більше. Так, так стартова вартість виступу в концертному залі у Лі Юнді – 500 000 юанів, у Лан Ланга - від 700 000 до 900 000 (Там само). Одного разу друг Шень Веньюя з гіркою посмішкою подивився на його Steinway і сказав: «Ти збираєшся просити їжі з золотою мискою для рису з 24-каратного чистого золота! Прикро»⁴⁰ (Там само).

⁴⁰ Згодом виявилось, що батько Шень Веньюя – психічно хвора людина з манією переслідування. Іноді він марить.

Чжоу Нін (周宁以) (народився 1996 року)

Чжоу Нін – концертуючий піаніст, інженер звукозапису, викладач фортепіанного факультету Музичної консерваторії Чжецзяну. Він проживає в США, неодноразово заслуговував гарні відгуки міжнародних музичних критиків за точний вираз стилів музичних творів різних періодів, а також за пристрасний і блискучий стиль гри. Він має великий досвід, представляє Китай і є піаністом, який завоював золоті медалі на міжнародних конкурсах як у сольній, так і в ансамблевій камерній музиці. Він – засновник камерного тріо «*Trio Audace*», що під час виступів вперше в історії грають всю музику виключно напам'ять. Виступи цього колективу викликали величезний резонанс і визнання у всьому світі.

Чжоу Нін як фахівець та інженер звукозапису, підписав контракт з відомим іспанським музичним лейблом «KNS Classic» у галузі композиції для фільмів. Він неодноразово співпрацював із молодим кінорежисером Ван Тяньвеем, у фільмі «Бабусин будинок» («Бабуся зі спеціями», 2015), який отримав безліч нагород у країні та за кордоном, а «Людина-птаха» (2016) увійшов до секції короткометражних фільмів Канського кінофестивалю. В даний час він викладає на фортепіанному факультеті Музичної консерваторії Чжецзян і був асистентом викладача на фортепіанному факультеті Музичної консерваторії Університету Північного Техасу, а також у Музичній консерваторії Сан-Франциско. Він отримав у коледжі два ступені магістра з сольного виконання на фортепіано і в даний час отримує докторський ступінь з гри на фортепіано та педагогіці в Північному університеті.

Чжоу Нін завоював нагороди на багатьох міжнародних фортепіанних конкурсах: таких як Міжнародний конкурс піаністів у Шеньчжені, Конкурс королеви Єлизавети в Бельгії, Міжнародний конкурс піаністів ІКОФ, Міжнародний конкурс піаністів у Західній Фригії та Міжнародний конкурс піаністів у Південному гірському регіоні Австралії. Сформоване ним камерне тріо «*Trio Audace*» посіло перше місце на Міжнародному конкурсі камерної

музики Котмана у США. Він, вперше в історії музики змусив усіх учасників запам'ятовувати музику для концертного виконання, створивши нову сторінку в історії музики та відкриваючи сферу виконання камерної музики з унікальним особистим стилем. В цьому сенсі їх виступ з «Другим фортепіанним тріо» Шостаковича був першим у світі.

Виступи тріо викликали великий резонанс і отримали численні похвали від індустрії, а «Тріо Audace» – високу оцінку. «Тріо Audace» одразу було запрошено для участі в багатьох вітчизняних та зарубіжних фестивалях ансамбльової камерної музики для виступів та обміну візитами. Репертуар камерної музики, що він виконував, включає майже всі твори камерної фортепіанної музики. Його точне розуміння стилів та унікальний сценічний образ здобули високу оцінку.

У 2005 році його з відмінними результатами було прийнято на факультет фортепіанного виконання Шанхайської консерваторії де він навчався у професора Цзян Чена. Після здобуття ступеня бакалавра у 2009 році, він продовжив навчання на ступінь магістра гри на фортепіано у Шанхайській консерваторії. У 2012 році він був запрошений виконати Другий фортепіанний концерт С. Рахманінова із Шанхайським симфонічним оркестром під керуванням пана Чжана Гоюна на концерті «Майбутні музиканти» Міжнародного фестивалю мистецтв «Шанхайська весна», який проходив у Шанхайському концертному залі.

У червні 2012 року він отримав ступінь магістра в Шанхайській консерваторії, отримавши найвищій бал дисертації. Потім він вирушив навчатися до Сполучених Штатів. Виступи Чжоу Ніна відбувалися у найбільших концертних залах США, Німеччини, Австралії, Нідерландів, Італії, Південної Кореї та Китаю, і його виступи були добре прийняті публікою. З 2013 року його концертний сезон включає понад 30 сольних та ансамблевих концертів камерної музики щорічно. Репертуар камерної музики включає ансамблеві твори всіх видатних композиторів, починаючи з класичного періоду.

У 2016 році він був запрошений провести концерт відкриття зі Стоктонським симфонічним оркестром у США та виконав «Потрійний концерт» Бетховена зі скрипалем Ю Янхе та віолончелістом Джеймсом Джаффе. До числа оркестрів, з якими співпрацював Чжоу Нін, входять Королівський оркестр Бельгії, Оркестр Техаського університету, Стоктонський симфонічний оркестр, Шеньчженьський симфонічний оркестр, Шанхайський симфонічний оркестр, Шанхайський філармонічний оркестр. Окрім оркестрових виступів, він співпрацює з великою кількістю ансамблів, зокрема, Датським квартетом, Міро-квартетом, Тихоокеанським квартетом, квартетом Айвза, Пола Мейєра, Девіда Іткіна, Яна Хобсона, Пітера, Яффеа. Він має спільні проекти з відомими диригентами – Бянем Цзушанем, Фу Ренчангом, Лінь Даєм, Ян Яном та Чжаном Гоюнем.

Чжоу Нін поступив на навчання до Музичної консерваторії Сан-Франциско, яка в США вважається кращою в країні. Він став першим китайцем, який отримав цей диплом в історії консерваторії. У 2017 року він починає навчатися для отримання докторського ступеня з гри на фортепіано та методів викладання у Музичній школі Університету Північного Техасу.

Відтоді Чжоу Нін має безліч ступенів та дипломів у галузі гри на фортепіано, у тому числі диплом виконавця ансамблевої камерної музики Музичної консерваторії Сан-Франциско, подвійний ступінь магістра з сольного виконання на фортепіано Шанхайської консерваторії та Музичної консерваторії Сан-Франциско, є професором гри на фортепіано та педагогіки у музичній школі Університету Північного Техасу в США.

Він вивчав сольну та ансамблеву камерну музику у Ге Вея, Се Ліня, Цзян Чена, Мака Маккрея, Шерон Манн, Леона Флейшера та Памели Міа Пол. Живучі за кордоном, він щосезону проводив близько п'ятдесяти сольних та ансамблевих концертів камерної музики, виступаючи у великих концертних залах США, Німеччини, Австралії, Нідерландів, Італії, Південної Кореї та Китаю, таких як Карнегі-хол у Нью-Йорку та Концертний зал Шанхая,

Національний центр виконавських мистецтв, Шанхайський центр східного мистецтва, Великий театр Шеньчженя і т. ін.

Повернувшись до Китаю викладати у 2020 році, він продовжив присвячувати себе виконавству та викладанню. Крім професійних курсів гри на фортепіано, він також самостійно відповідає за професійні основні курси «Камерна музика» та «Методи навчання гри на фортепіано» на фортепіанному факультеті Музичної консерваторії Чжецзян.

У той же час, він також регулярно пропонує нові курси, включаючи «Навчання читання на фортепіано» та «Фортепіанний ансамбль». Завдяки його багатому сценічному та педагогічному досвіду у сольній та ансамблевій сферах, його також багато разів запрошували читати лекції та майстер-класи на музичних фестивалях та в університетах, таких як Музична школа Університету Східного Теннессі, Міжнародний фестиваль ансамблевої музики Zephyr в Італії, музики SSI у США тощо.

Американський музичний критик із «Star-Telegram» Олін Чізм одного разу сказав про Чжоу Ніна: «Як музикант він не тільки технічно чудовий, а й духовно розвинений у музиці». Професор Чжао Сяошен, відомий піаніст і композитор, похвалив Чжоу Ніна як «молоду людину з багатим музичним талантом, чий тембр сяє, а музика сповнена пристрасті» (Ning Zhou, 2023). Чжоу Ніна багато разів запрошували брати участь як члена журі у важливих вітчизняних конкурсах піаністів, таких як 3-й Міжнародний юнацький конкурс піаністів Ліста, Міжнародний конкурс піаністів «Vivace Paris» та Молодіжний музичний конкурс «Asia GBA» (Greater Bay Area) (Ning Zhou, 2021).

У Цянь (吴倩) (народився у 1984 році)

У Цянь – піаністка, виконавиця класичної музики, почала навчатися гри на фортепіано із шестирічного віку. У віці дев'яти років вступила до Шанхайської музичної консерваторії, її першим учителем була талановита китайська піаністка та педагог Чжоу Гуанрен. У Цянь робила такі

приголомшливі успіхи, що вже з восьмирічного віку вона виступала в концертах у Пекінській філармонії, концертних залах Шеньженя, Циндао та ін. В одинадцять років вона поїхала вчитися до Швейцарії, де записала всі китайські твори зі свого репертуару. У віці тринадцяти років її запросили вчитися на повну стипендію в Школі І. Менухіна у І. Зарицької, а потім вона продовжила навчання з А. Коеном і К. Елтоном у Королівській академії музики в Лондоні.

У віці п'ятнадцяти років Цянь виконала фортепіанний концерт Моцарта в *Queen Elizabeth Hall* у Лондоні, а пізніше на фестивалі Менухіна в Гштааді, Швейцарія. Будучи лауреатом премії Сіднея Перрі від Музичного фонду Мартіна, Цянь у 2000 році виконала фортепіанний концерт № 2 К. Сен-Санса з філармонічним оркестром у Сент-Джонсі на Сміт-сквер, у Лондоні. У 2001 році вона зіграла сольний концерт у *Purcell Room*, де її амбітна програма включала «Нічні фантазії» Е. Картера, Етюд Д. Лігеті та «Вшанування Мондріана» Г. Халлгрімссона. Цей концерт, який транслювався на *BBC Radio 3*, викликав захоплені відгуки п'яти національних газет. У Цянь виступала з концертами у *Wigmore Hall*, *Royal Festival Hall London*, *Bridgewater Hall* у Манчестері, мерії Гонконгу, Ганновері та Амстердамі, а також у *Steinway Hall* у Гамбурзі та Нью-Йорку, де її виступ був записаний *Japanese National TV NHK* для трансляції по всій Азії. До репертуару піаністки входять твори Роберта Шумана, Ференца Ліста та багатьох сучасних авторів. У грудні 2006 року газета *Independent Newspaper* визнала У Цянь як висхідну зірку 2007 року. У жовтні 2009 року У Цянь представляла Китай на фестивалі «*Europalia*», виконуючи Фортепіанний концерт № 2 Ф. Шопена з Брюссельським філармонічним оркестром під керівництвом К. Кальмара. Також У Цянь грає у складі «Тріо Ситковецького».

Вей Цицзянь Zijian Wei (народився у 1999 році)

На даний момент найкращим молодим піаністом Китаю вважають Вей Цицзяня. Він посів перше місце на Міжнародному конкурсі піаністів у

Клівленді у серпні 2024 року, що є підтвердженням його таланту. У цьому конкурсі взяли участь понад 50 учасників. Після чотирьох турів конкурсу Вей Цзицзянь разом із Клівлендським оркестром виконав у фіналі Фортепіанний концерт №3 С. Рахманінова і, нарешті, посів перше місце. Це досягнення не лише демонструє його музичний талант, а й відбиває його здатність добре співпрацювати з міжнародними оркестрами.

Вей Цзицзянь – китайський піаніст, вчиться в Центральній консерваторії Пекіну. Серед його представницьких робіт – Фортепіанний концерт №1 Мі-бемоль мажор Ф.Ліста. Інформація з офіційного сайту Клівлендського міжнародного конкурсу піаністів показує, що, крім того, 25-річний Цзицзянь Вей, китайський піаніст з молодого покоління, посів третє місце на 76-му Женевському міжнародному музичному конкурсі фортепіано та отримав спеціальну премію Рози-Марі Гюгенен. Міжнародний конкурс піаністів у Клівленді відомий як один з трьох найбільших конкурсів піаністів у США, поряд з Міжнародним конкурсом піаністів Вана Кліберна та Міжнародним конкурсом піаністів Джини Беколл. Цього року до чвертьфіналу увійшли чотири учасники з Китаю.

Жан-Клод Ванден Ейнден, лауреат першої премії Міжнародного музичного конкурсу королеви Єлизавети, прокоментував: «Я чув виступ Цзицзянь Вея на музичному фестивалі в Живерні, і він не тільки має винятковий талант у сольних виступах, але й досягає успіху в камерній музиці. Він має сильне музичне чуття, і він будує свої інтерпретації з розумом і уявою. Я вірю, що він має велике майбутнє, і готовий розпочати кар'єру концертного виконавця» (Zijian Wei, 2022).

Як соліст Цзицзянь Вей досяг видатних результатів на великих конкурсах і на міжнародному рівні, і усередині країни. Зокрема на конкурсі піаністів «Музичний сезон Хуанлун», де він отримав головний приз у професійній групі, на Міжнародному конкурсі «Цзяньфа Гулан'юй», де він отримав першу премію; він отримав другу премію на Міжнародному

фестивалі фортепіанного мистецтва на Великому каналі Китаю та конкурсі піаністів на Кубок Лан Ланга.

Він також виграв першу премію у професійній групі на конкурсі піаністів Національного університету «Кубок Чанцзяна», першу премію на конкурсі камерної музики в Гонконгу, нагороду за найкращу китайську роботу на Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена в Пекіні та нагороду за найкраще виконання на конкурсі композиторів на Кубок Янхуаньської музики (2018-2019). Він представляв китайських піаністів на престижних міжнародних конкурсах, таких як Міжнародний конкурс піаністів імені Шопена та Міжнародний конкурс піаністів Маргарити Лонг.

Цзицзянь Вей зараз навчається в Центральній консерваторії Пекіна у професора Вей Данвеня. Раніше він був учнем Галини Попової у Синхайській консерваторії. Він був запрошений на Монреальський джазовий фестиваль, один з найбільших в світі, та грав у гала-концерті. Цзицзянь Вей регулярно виступає як камерний музикант і концертмейстер на фестивалях і бере участь у концертних сезонах, а також у якості соліста грає в таких оркестрах, як Філармонічний оркестр Ханчжоу, Філармонічний оркестр Сямень і Оркестр Сичуаньської консерваторії. Цзицзянь Вей вчиться у відомого китайського піаніста Данвен Вея, який вважається одним із найвидатніших музикантів свого покоління.

Висновки до Розділу 3

В даному Розділі представлені три покоління китайських піаністів. Дослідження виконавської діяльності піаністів трьох поколінь довело, що старше покоління (народжені в 1930-х – початку 1940-х років) заклали основи виконавської діяльності, розпочали концертну і конкурсну практику в країні і за кордоном. Практично всі з них зазнали руйнівної сили десятиліття

«культурної революції», яка фактично зупинила фортепіанну виконавську діяльність в Китаї.

Середнє покоління (народжені в 1950-х –1960-х роках), увійшли в історію як представники китайського «піаністичного ренесансу», оскільки їх випало відроджувати виконавство, відновлювати викладацьку роботу на всіх рівнях, розпочинати міжнародну конкурсну і фестивальну діяльність.

Молодше покоління китайських піаністів (народжені в 1980-х–1990-х роках) демонструє значне кількісне і якісне збільшення піаністичного контингенту. В їх діяльності прослідковується тенденція до «омолодження» віку виконавця і збільшення вимог щодо складності репертуару. Крім того, в часи, коли у світі зменшується загальна зацікавленість фортепіанним академічним виконавством, китайські піаністи намагаються компенсувати цей «брак» елементами шоу, винаходами нових форм проведення концертів, тощо.

На основі дослідження виконавської діяльності видатних представників китайського фортепіанного виконавства, в роботі запропоновано таку *піаністичну типологію*:

- *класичний* тип – Лі Мінцин, Ченін Лі, У Цянь;
- *лірико-поетичний* тип – Фу Цун, Гу Шеньїн, Юнді Лі;
- *романтико-експресивний* тип – Ін Чензон, Лю Шикунь, Чжоу Нін;
- *емоційно-інтелектуальний* тип – Чжу Дамінг, Ду Нін-У, Вей Данвен, Сюй Чжун, Вей Цзиньцзянь;
- *віртуозно-екзальтований* тип – Шень Веньюй;
- *віртуозно-розважальний* тип – Ланг Ланг.

ВИСНОВКИ

Необхідність дослідження етапів історичного розвитку китайського фортепіанного виконавства покликана нагальною потребою наукового узагальнення більш ніж сторічного періоду існування даного явища в країні. Еволюційні зміни китайського фортепіанного виконавства в історичній перспективі привели його за короткий час до високого професійного рівня та лідерських позицій у світовому піаністичному виконавстві. Незважаючи на значну кількість наукових джерел, в яких тією чи іншою мірою міститься інформація щодо розвитку фортепіанного виконавства в Китаї, діяльності яскравих представників китайського піанізму, специфіки професіоналізації національного виконавського мистецтва до сьогодні не отримали наукового узагальнення.

Оцінка представлених наукових праць та історичних джерел про життєдіяльність деяких видатних китайських піаністів затребувала ретельної дослідницької роботи для повернення в історію деяких незаслужено забутих імен, загублених через трагічні події «культурної революції». Дана робота вимагала відновлення історичної хронології задля реконструкції етапу становлення фортепіанного виконавства в Китаї (1950-ті – 1970-ті роки). Сучасний період охарактеризувати достатньо складно через відсутність часової дистанції. Тому в дисертації представлена перша спроба наукового узагальнення, власного бачення основних етапів розвитку китайського піанізму, його тенденцій, проблемних питань і перспектив на майбутнє.

Поширення фортепіанної музики в Китаї на початку ХХ століття, формування основ методики викладання фортепіано, творчий міжнародний обмін досвідом із представниками виконавчих шкіл різних країн – це ті етапи, на яких сформувався китайський піанізм. Разом з тим, шлях існування китайського фортепіанного виконавства не був однорідним, його злети і кризи безпосередньо пов'язані із соціально-політичним і культурним життям країни. В загальному плані фортепіанне виконавство в Китаї не могло уникнути

впливу найважливіших етапів розвитку країни, які впливали і на національне музичне мистецтво. Таким чином, етапи розвитку музичного, зокрема, фортепіанного мистецтва стали визначальними чинниками розвитку китайського піанізму: Початковий етап: 1915-1934 роки; Етап становлення: 1934-1949 роки; Період інтенсивного зростання: 1949-1966 роки; Криза «культурної революції»: 1966-1976 роки; Період відродження і розквіту: 1976-1990 роки; Період творчих пошуків: від 1990-х років. (Хуан Чжулін, 2009).

Розвиток фортепіанного виконавства в Китаї, хоч і вписувався в загальний процес національного музичного мистецтва, все ж мав свою специфіку. В зв'язку з цим зазначимо суттєві факти, що визначили основні етапи формування фортепіанного виконавства в країні і стали своєрідними «віхами» еволюційних змін:

1904 рік – перший сольний концерт фортепіанної музики в Китаї (Шанхай) у виконанні італійського музиканта Маріо Пачі;

1927 рік – відкриття Шанхайської консерваторії, формування єдиної системи фортепіанної професійної освіти;

1935 рік – перший сольний концерт фортепіанної музики у виконанні китайського піаніста і композитора Дін Шаньде, учня Б.Захарова;

1939 рік – перший дитячий фортепіанний конкурс в Шанхаї, де перемогу одержала дев'ятирічна піаністка У Леї;

1948-50 роки – концертна діяльність Чжоу Гуанрен (сольна і з оркестром);

1950 рік – відкриття Центральної консерваторії Пекіну;

1951 рік – перший виїзд китайських піаністів за кордон на музичний фестиваль «Весна в Буланже»;

1954 рік – перша відзнака на європейському Молодіжному фестивалі (Чжоу Гуанрен, Румунія);

1955 рік – перша перемога на європейському Міжнародному конкурсі піаністів (Фу Цун, третя премія на конкурсі імені Ф.Шапена у Варшаві);

1977 рік – відновлення роботи консерваторії в Китаї;

1983 рік – перша перемога на Міжнародному конкурсі піаністів після «культурної революції» (Хсу Фей-Пінг, Золота медаль на Міжнародному конкурсі піаністів ім. Артура Рубінштейна в Ізраїлі); гастролі Ін Чензона в Японії та США;

1985 рік – проведення в Центральній консерваторії Пекіну декількох міжнародних дитячих конкурсів;

з 1985 року – початок піаністичного «буму», масового зацікавлення фортепіанним навчанням, перемогами багатьох молодих китайських піаністів на різних міжнародних конкурсах;

з 2000 року – спроби наукового узагальнення національного досвіду фортепіанного виконавства та педагогіки.

На основі власних спостережень і розгляду багатьох документів і матеріалів, процес розвитку китайського фортепіанного виконавства умовно можна поділити на два великих етапи, водорозділом яких виступає десятирічний термін «культурної революції».

Перший етап – становлення фортепіанного виконавства в Китаї (1904 – 1966 роки) стає первісним відрізком часу заснування виконавської практики в Китаї. На основі дослідження, проведеного в роботі, можна спостерігати, що фортепіанна концертна практика в Китаї була заснована зарубіжними артистами М.Пачі, Б.Захаровим, О.Черепніним та ін., концертні виступи яких стали «виконавським взірцем» для китайських піаністів на початку ХХ століття. Під їх керівництвом були підготовлені перші національні піаністичні кадри, що склали підґрунтя китайського фортепіанного виконавства.

Таким чином, китайська піаністична школа сформувалася під впливом концертної та педагогічної діяльності європейських піаністів, які здобули освіту у вищих навчальних закладах та приватних студіях видатних музикантів Європи. Своєю власною діяльністю в Китаї кожен із них привносив у виконавський стиль та методику викладання найцінніші знання, отримані від європейських наставників.

Особливо позитивними в плані розвитку були 1950-ті роки. В цей час відбулися перші сольні концерти китайських виконавців Дін Шаньде, Лі Цуйчжен, Чжоу Гуанрен, Гу Шеньїн, Цзін Ши, Лю Шикуня, Лі Мінцина та ін. Китайські піаністи почали успішну виконавську діяльність на міжнародній сцені, приймаючи участь у фестивальному русі, здобуваючи перемогу на міжнародних конкурсах, що дало можливість заявити світу про розвиток китайського піаністичного мистецтва.

«Культурна революція» (1966-1977 роки) практично повністю загальмувала всі позитивні результати, здобуті китайськими піаністами за попередні роки. Тому даний час умовно можна назвати етапом мовчання піаністичного мистецтва Китаю. Через фізичні тортури та моральне знущення доля багатьох талановитих піаністів була трагічною. Недарма дослідник Нанді Юн (2023) метафорично назвав найкращих піаністів етапу становлення китайського фортепіанного виконавства «п'ятьма святими» (Нанді Юн, 2023)

Другий етап – китайського «піаністичного ренесансу» (від 1977 року – до сьогодні) визначається тенденцією відновлення та подальшого розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва (з кінця 1970-х років) та його стрімкого злету (з 1990-х років), що отримав визначення «фортепіанний бум» (Бянь Мен, 1994; Сюй Бо, 2011). Незважаючи на десятилітню кризу, в країні значно поживається зацікавленість фортепіанною освітою. Неймовірно активізується концертна гастрольна та міжнародна конкурсна діяльність сучасних китайських піаністів Лан Лана, Лі Юнді, Цзян Тяня, Ду Нін-у та ін. На сучасному етапі спостерігається «омолодження» віку китайських виконавців, що з'явилися на міжнародній сцені.

Запорукою стрімкого розвитку і розквіту фортепіанного виконавства в Китаї став процес його професіоналізації, що призвів до вельми блискучих результатів. Культурний смисл виконавського професіоналізму реалізується через професійну і художню складову піанізму, який розуміється як майстерність організації звукового матеріалу, віртуозне володіння інструментом. Професійне зростання піаністів в Китаї стало ознакою

цивілізованості, слугувало запорукою успішності та джерелом їх існування та майбутнього добробуту.

Серед складових, що формують основу професії фортепіанного виконавця, визначальною є освіта, завдяки якій піаніст впорядковано оволодіває основними навичками гри на фортепіано та знаннями музичної теорії, починає розуміти основні принципи інтерпретації. Стратегії еволюції фортепіанної освіти в країні успішно поєднують державну та приватну ініціативи. Система фортепіанної освіти Китаю включає такі форми: шкільна, позашкільна, педагогічна, професійна, соціальна. Всі вони виконують різні функції в суспільстві, успішно забезпечуючи професіоналізацію фортепіанного виконавства в країні.

Навчання та практика гри на фортепіано – досить нове явище в Китаї, яке веде відлік від початку ХХ сторіччя. За підтримки китайського уряду набуває поширення практика направлення молоді для здобуття музичної освіти в інші країни, зокрема США та країни Європи. Метою студентів стає привнесення до своєї музики нової культури, пов'язаної з досягненнями музичного мистецтва інших країн.

За роки розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї структура освіти «охопила» всі її ступені: початковий (дошкільну, шкільну), середній фаховий (спеціальна музична школа, музичне училище, коледж), вищий (педагогічний заклад консерваторія). Підкреслимо, що найвищий рівень виконавського професіоналізму пов'язаний із здобуттям високопрофесійних піаністичних навичок, концертної практики, теоретичних знань, слухового досвіду, залучення у музичне середовище через конкурсний і фестивальний рух, тощо.

Розвиток китайського фортепіанного мистецтва, пов'язаний з професіоналізацією виконавства, забезпечується найбільшими вищими музичними навчальними закладами Китаю – Пекінською, Шанхайською, Тяньцзинською, Сичуаньською, Харбінською, Шеньянською, Ксинхайською консерваторіями. Багато китайських піаністів, які повернулися до Китаю після навчання за кордоном та набули виконавського досвіду, увійшли до

професорсько-викладацького складу вищих музичних навчальних закладів країни. Деякі з музикантів, повернувшись з-за кордону, започаткували нові музичні навчальні заклади.

Найвагоміший внесок у розвиток піаністичного мистецтва у Китаї належить пекінській фортепіанній школі, представленій Центральною консерваторією музики Пекіна (ЦКМП). Ключову роль у формуванні виконавської стилістики китайських піаністів відіграла діяльність перших професорів – відомих китайських виконавців та педагогів Чжоу Гуанрен, Лі Ціфан, Янг Джуна та ін.

В роботі представлені три покоління китайських піаністів-виконавців. Перше покоління, представлене іменами Фу Цуна, Лі Мінцина, Гу Шеньін, Лю Шикуня, Ін Чензона, було народжене в 1930-х – початку 1940-х років. Вони склали фундамент фортепіанного виконавського мистецтва в своїй країні, першими розпочали концертну діяльність на кордоном. Всі піаністи старшого покоління тією чи іншою мірою зазнали страждань через трагічні події «культурної революції», яка на десять років фактично зупинила розвиток фортепіанного виконавства в Китаї.

Друге покоління піаністів представлене іменами Чжу Дамінга, Ду Нін-У, Вей Данвена, Сюй Чжуна, Ченін Лі, які народжені в 1950–1960-х роках. Ці митці, окрім Чжу Дамінга, що був ще підлітком, не брала участі у подіях «культурної революції». Їм місія полягала у відродженні знищених традицій національного піаністичного мистецтва. Отже, названі осіб повернули знищений професійний рівень, відродили процес викладання фортепіано на всіх ланках та долучення до участі в міжнародних конкурсах.

Молодше покоління піаністів, представлене іменами Юнді Лі, Лан Лан, Шень Веньюй, Чжоу Нін, У Цянь, Нін-У Ду, Вей Цзиньцзянь, народжені в 1980-х–1990-х роках. Ця плеяда, разом із багатьма іменами, такими як Кун Сяодун, Юджа Ван, Чень Са, Чжан Хаочен, Чжан Шенлян, та багато інших, стали яскравими представниками китайського «фортепіанного буму». Разом з тим, треба відзначити значне «омолодження» віку виконавців і збільшення

навантаження на юного піаніста. На жаль, не завжди це дає виключно позитивні результати. Для того, щоб об'єктивно представити процес стрімкого злету китайських піаністів у світовому фортепіанному просторі, проаналізовано різні шляхи розвитку китайських геніальних юнаків.

На основі розгляду виконавської діяльності видатних представників китайського фортепіанного виконавства, враховуючи специфіку виконавського стилю, традицій, отриманих через освіту, характер концертно-гастрольної діяльності та участі у конкурсах, репертуарних уподобань, **можна виокремити типове**, що виходить з енергетики піаністів. У загальному плані можна представити таку *піаністичну типологію*: класичний тип – Лі Мінцин, Ченін Лі, У Цянь; *лірико-поетичний* тип – Фу Цун, Гу Шеньін, Юнді Лі; *романтико-експресивний* тип – Ін Чензон, Лю Шикунь, Чжоу Нін; *емоційно-інтелектуальний* тип – Чжу Дамін, Ду Нін-У, Вей Данвен, Сюй Чжун, Вей Цзиньцзянь; *віртуозно-екзальтований* тип – Шень Веньюй; *віртуозно-розважальний* тип – Лан Лан.

Своєрідною ланкою, яка поєднувала досягнення китайських піаністів із сучасною світовою фортепіанною культурою, стало навчання багатьох китайських піаністів у провідних консерваторіях світу. Чимало піаністів, залишивши Китай, продовжували свою діяльність на концертних естрадах та у навчальних закладах інших країн – США, Канади, Англії, Франції, Італії. Кожен із них своїми концертно-виконавськими та педагогічними успіхами підтверджував високий професіоналізм та якісний рівень музичної освіти, здобутої у світових навчальних закладах, досвід і педагогічний талант своїх наставників. У свою чергу, багато китайських піаністів, які повернулися додому після навчання за кордоном та набуття виконавського досвіду, увійшли до професорсько-викладацького складу вищих музичних навчальних закладів Китаю. Деякі з музикантів, повернувшись з-за кордону, започаткували нові музичні навчальні заклади.

Стрімкий темп зростання рівня фортепіанного виконавства в Китаї забезпечив діяльність, спрямовану на вихід країни з тисячолітньої ізоляції, і

жорстку послідовну орієнтацію на досягнення світової фортепіанної культури. Визначальним чинником досягнень фортепіанного виконавства Китаю у ХХІ столітті стала спрямованість на високі результати в оволодінні майстерністю.

Таким чином, ми можемо спостерігати історичну динаміку розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва, яке сформувалося під впливом концертної та педагогічної діяльності піаністів різних країн та континентів. Усе сказане вище дозволяє зробити висновок, що китайська піаністична школа має суттєві досягнення і по праву може займати гідне місце в загальній системі сучасного світового фортепіанного виконавського мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Безбородько, О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*. Issue 3. P. 3–10.
- Білоус, В. П. (2005). Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. К., 17 с.
- Бодіна, О. (1975). Творча природа музичного виконавства: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Бродовська, В., Грушевський, В., Патрик, І. (2007). Тлумачний словник психологічних термінів: Словник. К.: ВД «Професіонал». 512 с.
- Бусел В.Т. (ред.) (2005). Професіонал. Великий тлумачний словник сучасної української мови.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 1728 с. ISBN 966-569-013-2
- Ван, Хань. (2012). Виконавче освоєння музики різних народів у контексті ідей діалогу культур: автореф. дис. канд. пед. наук: М. 20 с.
- Вахраньов, Ю. (1994). Виконання музики (поетика). Харків. 336 с.
- Веркіна, Т. Б. (2008). Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса.
- Ву, Гуолінг. (2006). Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці 19-20 століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавець. Одеса.
- Видатні музиканти: Фу Цун (2013).
https://ukrainian.cri.cn/681/2013/12/23/2s31382_40.htm
- Видатний піаніст Лю Шикунь (2008).
<https://ukrainian.cri.cn/141/2008/11/21/2s5889.htm>
- Генкін, А. (2012). Жанр етюд як тезаурус концертно-виконавської техніки піаніста. Вісник ХДАДМ, 12, с. 132–134.
- Дедусенко, Ж. В. (2002). Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.

- Дін І (2021). Система фортепіанної освіти в сучасному Китаї: структура, стратегії розвитку, національний репертуар. Дисертація кандидата мистецтвознавства.
- Зашкільняк Л.О. (2024) Періодизація в історії. Енциклопедія історії України. Національна академія наук.
http://www.history.org.ua/?termin=Periodyzatsiia_istorii
- Зінська Т. (2011). Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ.
- Касьяненко Л. О. (2003). Робота піаніста над фактурою: посібник з вивч. викон. інтерпретація фактури фортепіанного твору. К. НМАУ. 168 с.
- Катрич, О. Т. (2000). Індивідуальний стиль музиканта–виконавця (теоретичний та естетичний аспекти). дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ.
- Катрич, О. (2000). Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К. ; Дрогобич : Відродження. 100 с.
- Лапшина В. Л. (2005). Професіоналізація: сутність та структура поняття. Соціологія. № 4. С. 54–58. URL: https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2005/04/54-58__no-2-3__vol-7__2005__UKR.pdf
- Ло Чжихуей (2016). Концертне життя сучасного Китаю. (Дисертація кандидата мистецтвознавства).
- Лю Мейхуань. (2021). Формування та становлення музичної культури у закладах вищої освіти Китаю. Актуальні питання гуманітарних наук, 44 (2), 221–224.
- Ляо Моя. (2022). Фортепіанний конкурс як феномен музичної культури Китаю. (Дисертація ... доктора філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ.
- Лян, Чженьюй (2023). Категорія піаністичності у сучасній теорії фортепіанної творчості: історико-естетичний ракурс. Музичне мистецтво і культура. Випуск 36, книга 2 с. 156-167.

- Ма, Вей (2004). Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса.
- Ма, Сінсін (2018). Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса. 187 с.
- Малий, Д. М. (2018). Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: дис. канд.мистецтвознав. Харків. 218 с.
- Ма Сіньюань (2019). Активізація творчої діяльності піаністів з Китаю в контексті світової виконавської культури. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 27. Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. Київ. С. 161-167.
- Мірошник, О.Г. (2016) Професійна рефлексія в системі підготовки майбутнього вчителя. Науковий вісник Херсонського державного університету. Вип.1, Том 1. С.65-69.
- Москаленко, В. (2008). Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал.. № 1. К.: НМАУ. С. 106–112.
- Москаленко, В. Г. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ: Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського, 134 с.
- Москаленко, В. (2001). Музичний твір як текст. Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб. ст. К.: [б.в.], Вип. 7. С. 3–10.
- Москаленко, В. (1994). Творчий аспект музичної інтерпретації. К.: Муз. Україна. 205 с.

- Москаленко, В. Г. (1988). 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, Вип. 1 С.87-93.
- Муляр, А. П. (2022). Фортепіанно-виконавська інтерпретація як когнітивний феномен (на основі підходів сучасних українських музикознавців). Музичне мистецтво і культура, 1(35), 121-134.
<https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-10>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, Факт, 576 с.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, Вип. 10. С.180-198.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ — початку ХХІ ст. : дис. ... доктора мистецтвознав. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Вип.131. с.8-25.
- Опарик, Л. М. (2007). Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Л.,. 20 с.
- Портний, Ю. Л. (2021). Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на поділлі. Дис. канд. мист. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Потоцька, О. (2012). Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса. 239 с.

- Приходько, В. І. (1997). Музична фактура та виконавець. Фоліо, Харків. 206 с.
- Рябуха Н. (2014). Звукообраз у виконавському мистецтві (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
- Сирятська, Тетяна (2008). Інтерпретація виконавця в аспекті психології музичного виконавця. Дисертація кандидата мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків.
- Сун, Тянь (2019). Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції: дисертація кандидата мистецтвознавства, ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Сун, Тянь (2018). Композитор – Виконавець: роль піаніста Хсу Фей-Пінга у творчому доробку Хуан Ан-Луна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти*: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 50. Харків. Під знаком глобалізації. З. 43-60.
- Сухленко, І. Ю. (2011). Виконавський стиль Володимира Горовиця в руслы розвитку романтичної традиції: Дисертація кандидата мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків.
- Сухленко, І. Ю. (2017). Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства: збірник наук. ст. ХНУМ імені І.П.Котляревського. Вип. X. С. 169-180.*
- Сюй, Бо (2011). Феномен фортепіанного виконавства в Китаї на рубежі ХХ - ХХІ століть. автореф. дис. канд. мистецтвознав.
- Сюй, Бо (2011). Феномен фортепіанного виконавства в Китаї на рубежі ХХ - ХХІ століть. дис. канд. мистецтвознав.
- Сюй Чженьдун (2021). Виконавська діяльність Лю Шикуня. (Бакалаврська

- робота). ХНУМ імені І.П.Котляревського, Харків.
- Сяньюй, Хуан (2012). Система музичної освіти у Китаї. <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-muzykalnogo-obrazovaniya-v-kitae>
- Тан, Ке (2007). Внесок китайських піаністів у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки ХХ століття: магістер. робота; Харків. держ. університет мистецтв ім. П. Котляревського. Харків.
- У, На (2009). Фортепіанна музика Дін Шанде: поєднання китайської національної традиції з сучасними прийомами європейського письма. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 19 с.
- У, Ся (2006). Фортепіанна музика Китаю: генезис, стильові напрями ХХ ст.: магістерська робота. Х.,: ХДУМ ім. І.П.Котляревського. 96 с.
- У, Юйян (2021). Семантика моторності у фортепіанній музиці: жанрове походження та стильова еволюція. Музичне мистецтво і культура, 2 (31), 187-197. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-15>
- У, Юйян (2023). Фортепіанно-виконавська творчість як процес інтерпретації у світлі теорії художньої цілісності – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво – Одеська національна музична академія імені О.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса.
- У, Юйян (2022). Художня цілісність музично-виконавської інтерпретації та семантика фортепіанного звучання. Музичне мистецтво та культура. Вип. 1. Кн. 1. С. 125-136.
- Фекете, О. В. (2009). Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. 20 с.
- Фен, Їжань (2022). Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю ХХ – початку ХХІ століть у проекції діалогу культур. Дис. докт. філософ. Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка. Львів.

- Хоу Юе (2009). Дитяча фортепіанна освіта в Китаї і проблеми її розвитку. (Автореферат дис. кандидата мистецтвознавства).
- Хуан, Пін (2008). Вплив російського фортепіанного мистецтва на формування та розвиток китайської піаністичної школи. Автореф. канд. дис.
- Хуан, Цзечуань (2013). Категорія семантики в теорії музичного фортепіанного виконавства. Вісник Університету мистецтв Чжан Цзян: Чжан Цзян, Вип. 34, сезон 4. С. 108–112.
- Цинь Цинь. Феномен універсалізму творчої особистості на прикладі життя та діяльності Чжоу Гуанжень. Суспільство. Середовище. Розвиток (Terra Humana) 4 (25), 2012. С.197-201.
- Чернявська, М.С., Тимофєєва, К.В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ. С. 43-67.
- Чернявська, М. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 44: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. Вид-во «С. А. М.». С.128-140.
- Чернявська, М. (2010). До проблеми реконструкції виконавських стилів піаністів минулого. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. ХДУМ ім. І.П.Котляревського. Вип.30. Харків. С. 185-194.
- Че Чао (2021). Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування. (Дисертація ... доктора філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ.
- Чжу Іюй. (2022). Репертуарні передумови та конкурсні фактори китайської піаністичної творчості. Музичне мистецтво і культура, 35 (2), 251–263.

- Чу, Їн (2023). Тенденції інтернаціоналізації вищої освіти Китаю. Дис. докт. філос. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Шаповалова, Л. (2010). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, Вип.29. С.549-565.
- Шаповалова, Л. В. (2008). Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра. Київ. 34 с.
- Шаповалова, Л. В. (2007). Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії у музичній творчості. Харків. 292 с.
- Шукайло, В. (2004). Педалізація у професійній підготовці піаніста. Харків : Факт, 158 с.
- Шукайло, В. Ф. (2017). Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запорізь. нац.ун-т, 206 с.
- Ян, Венъян (2017). Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості. Дис. ...канд. мистецтвознав.; Одеса. 191 с.
- Ян, Венъян. (2011). Про значення національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання. Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, Вип. 12. С. 362 —371.
- Янь, Чжихао (2018). Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть. Дисертація ... кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів.
- Янь Ян. (2009). Виконавські та методичні принципи діяльності видатних піаністів Пекінської консерваторії: магістерська робота. Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського.
- Bai, Ye (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 49, No. 1 (June 2018), P.137-148.

<https://www.jstor.org/stable/26844635>

Biang, Meng (1994). *The Formation and Development of China's Piano Culture*. Beijing, Hua Xia Press, China.

Bramich K. (2002). *Being truthful to the music. Chenyin Li, the young Chinese winner of the 2001 Scottish International Piano Competition, talks to Keith Bramich about experiences, East and West*. London, UK.

<http://www.mvdaily.com/articles/2002/02/chenyin1.htm>

Chi Lin. (2002). *Piano teaching philosophies and influences on pianism at the central conservatory of music in Beijing, China. A Monograph: Central Conservatory of Music, Beijing, China*.

Chen Shing-Lin. (1995). *The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style: (D.A.M.) (Piano Performans)*. The University of British Columbia.

Chen, Xi (2012). *Chinese piano music: an approach to performance: Doctoral Dissertations*. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.

Chun-Ya Chang (2017). *The Yellow River piano concerto: a pioneer of western classical music in modern China and its socio-political context: (D.A.M.)*. The University of Alabama, USA.

Chenyin Li. (2024). *Biography*. <https://chenyinli.com/biography>

Chenin Li (2010). *Memorisation: The Essential Guide for Pianists*. VDM Verlag Dr. Müller. ISBN-10 : 9783639192384. 136 p.

Chen, Yi (2002). *Tradition and Creation*. *Current Musicology*. Columbia University in the City of New York. Special Issue. P. 6.

Chernyavska, Marianna; Ivanova, Iryna; Timofeyeva, Kira; Syriatska, Tetiana; Mits, Oksana (2023). *Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences*. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Volume 68 (LXVIII), Special Issue no. 2. P.165-179.

DOI: 10.24193/subbmusica..spiss2.10

Chernyavska, M. (2018). *Celebrating 100 years of Kharkiv Piano School*. *Piano Jurnal*. European Piano Teachers Association. London, 114, March, 33–35.

- Chernyavska, Marianna; Meixuan, Song; Rui, Peng (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art: AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Volume: 13 Issue: 2 Pages: 207-211. Special Issue: XXXV.
https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf (Web of Science) <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>
- Clarke, E. (1987). Levels of structure in the organization of musical time. *Contemp. Music Rev.* 2:211–238.
- Colton, G. D. (1992). *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*. McMaster University, Hamilton, Ontario.
- Copland A. (1980). *Music and Imagination*. Harvard University Press; New edition.
- Davies, S. (1988). Transcription, Authenticity and Performance. *British Journal of Aesthetics*. № 28/3 (Summer). P. 216–227.
- Fou Ts'ong. (2024). Throughout my career the Steinway piano has been a constant source of inspiration. <https://www.steinway.com/artists/fou-tsong>
- Fu, Xi; Cherevko, Kateryna; Pysmenna, Oksana (2021). Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*, 10(46), P.42-50.
- Gabrielsson, Alf (1999). *The Performance of Music. The Psychology of Music. Cognition and Perception (Second Edition)*. pp. 501-602.
- Govorukhina, Nataliya; Smyrnova, Tetiana; Polska, Iryna; Sukhlenko, Iryna; Savelieva, Ganna (2021). Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. Vol. 66. Issue 2, pp. 49-67.
- Guangchen, Chen (2021). *The Sufferings and Greatness of a Vulnerable Artist: In Memory of Fou Ts'ong*. *Modern Chinese Literature and Culture*. The Ohio State University. <https://u.osu.edu/mclc/online-series/guangchen-chen/>

- Hao, Huang; Tatiana, Thibodeaux (2016). Teaching Piano in China: Building Transcultural and Transhistorical Bridges through Music Education. *International Research in Higher Education* Vol. 1, No. 2. P.25-33.
- Henderson, MT. (1936). Rhythmic organization in artistic piano performance. *Objective Analysis of Musical Performance*, Vol. 4.(ed. CE Seashore) Iowa City:Univ. Iowa Press, 1936, pp. 281–305.
- Hengyu Lu (2023). A Study of Piano Performance in the Context of Reception Aesthetics. R. B. B. M. Hussain et al. (Eds.): ICHSSR 2023, ASSEHR 765, P. 1397–1405. https://doi.org/10.2991/978-2-38476-092-3_178.
- Ho, E (1997). Aesthetic Considerations in Understanding Chinese Literati Musical Behavior. *British Journal of Ethnomusicology* 6. P. 35-42.
- Ibla Foundation (2024). Ning-Wu Du & Helen Sim.
http://www.ibla.org/laureates/du_sim/du_sim.html
- Zijian Wei. (2022). Biography. Competition programme.
https://www.concoursgeneve.ch/people/zijian_wei
- James Zijian Wei. (2024). More information. <https://www.wfimc.org/artists/james-zijian-wei>
- Kim, Jin-Ah. (2015). Cultural Transfer as a Branch of Research for Music Sociology and Music Anthropology. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 46, No. 1 (JUNE 2015), pp. 43-53.
- Kraus R., (1989). *Pianos and Politics in China. Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music.* Oxford University Press.
- Lang Lang. (2023) Biography. Deutsche Grammophon.
<https://www.deutschegrammophon.com/en/artists/langlang/biography>
- Lang Lang, David Ritz (2009). *Journey of a Thousand Miles: My Story.* Random House. 256 p.
- Lebrecht, N. (2024). Poulenc and others: Chamber music. *La Scena Musicale*
<https://myscena.org/norman-lebrecht/lebrecht-weekly-chamber-music-calliope-dg/>

- Lei, Weng (2008). Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works: D.M.A. diss. ; Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati [USA]. 76 p.
- Li Chuan. (2021). Yundi Li: “My first choice is Steinway”.
<https://www.steinwaythailand.com/artists/yundi-li>
- Lu, Jie (2017). Conceptospheres of Chinese program piano music of 20th – beginning of 21st centuries. The dissertation on competition of a scientific degree of the Candidate degree in Arts. M. Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv, 187 p.
- Madsen, Soren Tjagvad & Widmer, Gerhard (2006). Exploring pianist performance styles with evolutionary string matching. International journal on artificial intelligence tools 15 (4) Aug. pp. 495-513.
- Macfaquhar R., Schoenhals M. (2009). Mao’s Last Revolution. Harvard University Press.
- Martienssen, Karl. (1930). Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens (The individual piano technique based on the creative will to sound). Leipzig: Verlag Breitkopf & Härtel. 251 s.
- Myers, John. (1992). The Way of The Pipa: Structure and Imagery in Chinese Lute Music. Ohio: Kent State University Press, 1992.
- Ning Zhou. (2023). Home page. <https://www.pianistning.com/about>
- Palmer, C. (1997). Music performance. Annual Review of Psychology 48(1). P. 115-138. DOI: 10.1146/annurev.psych.48.1.115
- Predota, G. (2023). 10 March: Fou Ts’ong Was Born. “Interlude”.
<https://interlude.hk/on-this-day-10-march-fou-tsong-was-born/>
- Qiao, J. (1999). Chinese Music. Beijing : Culture and Art Pub. House. 75 p.
- Qin, A.(2020). Fou Ts’ong, Pianist Whose Family Letters Inspired a Generation, The New York Times, 31 dec 2020.
<https://www.nytimes.com/2020/12/31/obituaries/fou-tsong-dead.html>

- Schonberg H. (1979). Long-Jailed Pianist Soloist With Boston. *New York Times* from March 19, 1979, Section C, Page 45.
<https://www.nytimes.com/1979/03/19/archives/longjailed-pianist-soloist-with-boston-put-on-display-in-1973.html>
- Seashore, CE, ed. (1936). *Objective Analysis of Musical Performance*, Vol. 4. Iowa City: Univ. Iowa Press.
- Seashore, CE. (1938). *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill.
- Shaffer, LH; Todd, NP. (1987). The interpretive component in musical performance. See Gabriellsson 1987b, pp. 139–152.
- Shen, Chia-Ching (2011). *Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi*. The Florida State University. [https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253994/data stream/PDF/view](https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253994/data%20stream/PDF/view).
- Shen, Sin-Yan (2001). *Chinese Music in the 20th Century*. Chicago : Chinese Music Society of North America. 284 p.
- Swanwick, K. (2000). Teacher Education in Music: Is it really necessary? Is it really possible? *Music Teacher Training in the Year 2000 – Three European Perspectives*. 1993 University of Göteborg, pp. 31-45.
- Titchener E.B. (2014) *Introspection and empathy Dialogues in Philosophy, Mental and Neuro Sciences*; 7: 25–30.
- Wang Yuhe (2001). *The New Music of China: Its development under the blending of Chinese and Western cultures through the first half of twentieth century*. Translated by Liu Hongzhu. *Journal of Music in China*. Vol.3, No.1 (Spring 2001): 1-40.
- Wei, Tingge (1996). *30 Famous Chinese Piano Pieces*. - Edited by Wei Tingge. *Zuoqujia yu Zuopin Jianjie* [Brief Introduction to the Composers and their Compositions]. Renmin Yinyue Chubanshe [People's Music Press].
- Wei, Tingge, ed.; Li, Mingjun; Min, Xu (1998). *Selection from Chinese Classical Music for Piano № 2*. Editors-in-Chief: Wei Tingge, Li Mingjun, Min Xu. ShiDaiWenYi Publishing House, Shanghai.
- Wu Qian. *Piano*. Aspect Chamber Music Series. <https://www.aspectmusic.net/wu->

qian-piano

Wu Qian (pianist). Wikipedia, the free encyclopedia

[https://en.wikipedia.org/wiki/Wu_Qian_\(pianist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Wu_Qian_(pianist))

Wu Qian. The Keyboard Charitable Trust's. <https://keyboardtrust.org/artists/wu-qian/>

Xiaojun, Guo (2019). The Status of Pre-College Piano Teaching in China. A thesis for the degree of Master of Music in Music, Performance. California State University, Northridge.

Xu, Keli (2001). Piano Teaching in China during the Twentieth Century : D.M.A. dis.; Univ. of Illinois at Urbana-Champaign. [USA]. 125 p.

Xu Xinlei. (2011). Yundi Li https://en.chinaculture.org/focus/focus/cities/2011-05/16/content_414464.htm

Yuan Zheng, Bo-Wah Leung. (2023). *Research Studies in Music Education* 45(1), p. 141–156.

Zhao Shimin (1997). Female pianist Zhou Guangren, translated by Elaine Chew. New York: Routledge, 1997. Vol. 4: East Asia: China, Japan, and Korea. P. 45 – 53.

Zhao Shimin. (1994). The Piano is My Life – female pianist Zhou Guangren. *Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies*. Wei Tingge (ed.) translated by Elaine Chew. Shenyang, China: Spring Wind Cultural Press, p. 1099.

Zhou Guangren. (1990). *Basic Training of Piano Performance*. Beijing: Higher Educational Press.

Zhou Qi-Xun. (2003), *The Research on Ding Shan-de's Piano Music* D.M.A. diss., Huanan Normal University.

Żółtowski, Roman (2023). Fou Ts'ong - a tender and affectionate personal reminiscence. *Classical Music in Poland and the Europe of Chopin - From the Reviewer's Notebook*. <http://www.michael-moran.com/2023/12/fou-tsong-tender-and-affectionate.html>

卞萌 (1994). *中国钢琴文化之形成与发展*. 北京 : 华乐. 399 页. (Бянь Мен.

- (1994). Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї. Пекін : Хуа Юе. 399 с.)
- 王秉昭. (1994). 中国音乐教育简史 . 北京 : 文化艺术, 371 页. (Ван Бінчжао. (1994). Коротка історія освіти в Китаї. Пекін: Література і мистецтво. 371 с.).
- 汪晓磊 (2023).“钢琴诗人” 顾圣婴：16岁响彻乐坛，30岁与母亲、弟弟一起自杀 (Ван Сяoley (2023). «Поет-піаніст» Гу Шиньін. https://www.sohu.com/a/694537742_121721096)
- 王婷婷,李小青 (2020).浅析素质教育理念下的高校钢琴教学改革实践. 北方音乐, (06). 220-221. (Ван, Тінтін; Лі, Сяоцін (2020). Короткий аналіз практики реформи викладання гри на фортепіано у коледжах та університетах у рамках концепції якісної освіти. Північна музика, № 6. С.220-221)
- 王星南 (2007). 中国民族音乐风格特征及其形成 . 艺术百家. 南京市. № 8. 139-141 页. (Ван, Хінань (2007). Формування китайського національного стилю у музиці. Мистецтво бійця. Нанкін. № 8. С. 139-141.)
- 王振 (2004). 中国作曲技法改革 / 王振. — 北京出版社, 2004 年. — 36—41 页. (Ван, Чженья (2004). Еволюція композиційної техніки в Китаї. Пекін. С. 36—41.)
- 王澍 (2015). 地下室里的沈文裕 (Ван Шу (2015). «Шень Веньюй в підвалі») <http://www.hdxy.edu.cn/renwen/content/sxz/fb7d9390dd7246f49fe4e5e0152ddf6e>
- 汪毓和 (1998). 关于钢琴音乐艺术在中国的发展 / 汪毓和 // 钢琴艺术. — № 5. 36 页. (Ван, Юйхе (1998). До питання розвитку фортепіанної музики у Китаї. Мистецтво фортепіано. № 5. С. 36).
- 汪毓和 (1992). 中国近代音乐家评传. 北京 : 文化艺术, 89 页. (Ван, Юйхе. (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 1. Пекін : Література та мистецтво, 89 с.)

汪毓和 (1992). 中国近代音乐家评传. (下册) . 北京 : 文化艺术, 216 页. (Ван, Юйхе (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 2. Пекін : Література та мистецтво, 216 с.)

王雅桐 (2024). 新时期钢琴教育理念与演奏艺术研究与分析. 现代教育与实践 第 6 卷第 4 期 2024 年 (Ван, Ятун. Дослідження та аналіз концепцій фортепіанної освіти та виконавського мистецтва в нову еру. Сучасна освіта і практика Том 6 Випуск 4 2024)
<https://www.2winpub.com/static/uploads/journalArticle/xdjyysj0604035.pdf>

韦丹文 (2024)

<https://baike.baidu.com/item/%E9%9F%A6%E4%B8%B9%E6%96%87/4527486> (Вей Данвен (2024).

<https://baike.baidu.com/item/%E9%9F%A6%E4%B8%B9%E6%96%87/4527486>)

文选德 (2005). 《道德经》[诠释](#) 湖南 . 湖南人 : 民出版社, 2005. 300 页. (Вен, Сюаньді (2005). «Дао де дзин»: інтерпретація. Хунань : Народне видво. 300 с.)

魏廷格 (1987). 论我国钢琴音乐. 北京 : 载中国艺术研究院研究生部编. 419 页. (Вей, Тінге (1987). Дослідження китайської фортепіанної музики. (під ред. аспірантури Академії мистецтв Китаю). Пекін: Література та мистецтво. 419 с.)

魏廷格 (2001). 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概 . 钢琴艺术. – № 2. 20–21 页. (Вей, Тінге (2001). Теоретичний погляд на китайське фортепіанне мистецтво. Мистецтво фортепіано. № 2. С. 20–21.)

王九彤 (2011). 新世纪以来我国高校钢琴. 人民音乐出版社 2011 年 7 (Ван, Цяотун (2011). Фортепіано в коледжах і університетах моєї країни з нового століття. Народна музика.)

韦丹文. (2024).

<https://baike.baidu.com/item/%E9%9F%A6%E4%B8%B9%E6%96%87/4527486> (Вей Данвей (2024).

<https://baike.baidu.com/item/%E9%9F%A6%E4%B8%B9%E6%96%87/4527486>)

魏亚男 (2021). 中国第一代钢琴家——巫漪丽先生.

<https://www.163.com/dy/article/GG87J72M0552B2C3.html> (Вей Яньань (2021). Перше покоління піаністів у Китаї – пані У Ілі.

<https://www.163.com/dy/article/GG87J72M0552B2C3.html>)

文汇报 (2024). 一曲《黄河》奔涌不尽 八旬钢琴泰斗殷承宗于国家大剧院再

奏经典. (Вень Вейпо (2024). Пісня «Жовта річка» лунає нескінченно, і 80-річний майстер фортепіано Ін Ченцзун знову грає класику в

Національному центрі виконавських мистецтв

<http://www.xinhuanet.com/ent/20240301/8009dd55fea04379a7f5d128a95974f9/c.html>)

吴光明 (2003). 美学 /中国哲学百科全书. — 纽约 ; 伦敦 : Routledge. — 215 页.

(Ву, Куанмін (2003). Естетика. Енциклопедія китайської філософії.

Нью-Йорк; Лондон: Routledge. 215 с.)

吴桐 (2023). 专访 82 岁钢琴家殷承宗：带 50 箱宝贝回国，每天练琴 5 小时，

只想活在音乐里. 上观新闻. (Ву Тонг (2023). Ексклюзивне інтерв'ю з

82-річним піаністом Ін Ченцзуном: він привіз 50 ящиків зі скарбами в Китай і займався гри на фортепіано по 5 годин на день. Він просто хотів

жити музикою. Shangguan News, 08-11.

<https://web.shobserver.com/wx/detail.do?id=641760>)

高菲 (2019). 奥地利钢琴教育体系对中国钢琴教育发展的启示探究青年与社会

订 2019 年 20 (Гао, Фей (2019). Дослідження наслідків австрійської

системи фортепіанної освіти для розвитку китайської фортепіанної освіти. Молодь і суспільство 2019. №20)

<https://m.fx361.com/news/2019/0917/5558509.html>

代百生 (1999). 中国钢琴传统音乐改编曲艺术 — 辽宁, №3, 112 页 (Дай,

Байшен. (1999). Мистецтво аранжування китайської традиційної

музики для фортепіано. Ляонін: Шеньянська консерваторія. 112 с.)

- 代百生 (1999). 根据传统乐曲改变的 5 首中国钢琴曲的艺术特点. 黄钟(武汉音乐学院学报). 武汉. № 3. 96-100 页 (Дай, Байшен (1999). Особливості перекладів для фортепіано китайських народних мелодій. Збірник праць Уханьської консерваторії. Ухань. № 3. С. 96-100).
- 代白生 (2005). 何谓钢琴音乐的“中国风格” --从文化的视角研究中国钢琴音乐 / 中国音乐学. — 北京. № 3. 97—102 页. (Дай, Байшен (2005). Що таке "китайський стиль" фортепіанної музики. Вивчення китайської фортепіанної музики з точки зору культури. Китайське музикознавство. Пекін. № 3. С. 97-102.)
- 丁善德 (1986). 丁善德的音乐创作 — 回忆与分析 / 丁善德. — 上海 : 上海文艺 . 87 页. (Дін, Шаньде (1986). Музична творчість - спогади та аналіз Шанхай: література та мистецтво. 87 с.)
- 都克俭(2004). 音乐成才之路.(廖家桦著)中央音乐学院学报.(Ду, Кецянь (2004). Дорога до музичного успіху (за сценарієм Ляо Цзяхуа) Журнал Центральної консерваторії.)
- 杜寧武. (2015). 《二十四首鋼琴前奏曲》，北京人民音樂出版社，ISBN 978-7-103-05044-6 (Ду Нин-у. (2015). «Двадцять чотири фортепіанні прелюдії», Пекінське народне музичне видавництво. ISBN 978-7-103-05044-6)
- 叶纯之.“音乐教育学”. 条目[J].中国大百科全书.音乐、舞蹈[J].中国大百科全书出版社,1989. 799 — 800. (Є, Чуньжі (1989). Музична педагогіка. Енциклопедія Китаю. С. 799-800.)
- 殷承宗. Ін Чензон. Байке. Китайська енциклопедія.
<https://baike.sogou.com/v456788.htm>)
- 殷承宗. (2024). <http://www.xmpro.org/cn/musicianInfo.aspx?Id=10776> (Ін Чензон. (2024). Сайт Сяминського філармонічного оркестру. <http://www.xmpro.org/cn/musicianInfo.aspx?Id=10776>)
- 吴光明 (2003). 美学 . 中国哲学百科全书. 纽约 ; 伦敦 : Routledge, 215 页.

- (Куан-мин Ву (2003). Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк ; Лондон : Routledge, 215 С.)
- 老子 (2008). 道德经. 西安 : 三秦出版社, 146 页. (Лао Цзи (2008). Дао Де Дзін. Сіан : Видавництво Санчін. 146 с.)
- 李泽厚 (1986). 中国人的智慧. 中西艺术比较. 湖北人 : 民出版社, 1986. — 464 页. (Лі, Дзехоу (1986). Дискусія про китайські досягнення. Дослідження китайських та західних естетичних мистецтв. Хубей: Народне видання. 464 с.)
- 雍莉 (2007). 钢琴家 : 诸大明. 央视国际 (Лі, Йонг (2007). Піаніст Чжу Дамін. CCTV International
<https://www.cctv.com/special/C18919/20070725/102943.shtml>)
- 雍莉 (2007). 钢琴家 : 许忠. 央视国际 (Лі, Йонг (2007b). Сюй Чжун. CCTV International <https://www.cctv.com/special/C18919/20070724/109642.shtml>)
- 梁茂春 (2001). 百年音乐之声 . 北京 : 中国经济. 39 页. (Ліан Маочунь. (2001). Музичні звуки століття. Пекін : Китайська економіка, 39 с.)
- 李梦(2020). 李名强: 音乐无国界, 但音乐家应有自己的立场. 来源于 爱乐 · 2020 年第 4 期 (Лі, Менг (2020). Лі Мінцян: Музика не має кордонів, але музиканти повинні мати власну позицію. Від філармонії · Випуск 4, 2020 <https://www.lifeweek.com.cn/article/97043>)
- 李海燕(2021). 素质教育理念下的高校钢琴教学改革实践. 苏州市职业大学江苏苏州. 现代教育与实践第 3 卷第 4 期. (Лі Хайян (2021). Практика реформи викладання гри на фортепіано у коледжах та університетах у рамках концепції якісної освіти. Професійний університет Сучжоу, Сучжоу, Цзянсу. Сучасна освіта та практика . Том 3 випуск 4.)
- 李昊(2023). 顾圣婴, 上世纪五六十年代“中国钢琴五圣手”之首 (Лі, Хао (2023). Гу Шиньїн, перша з «п'яти майстрів китайського фортепіано» 1950-х та 1960-х років. «Сто років істини»

- <https://www.epochtimes.com/gb/23/3/15/n13951097.htm>).
- 李欢. (2001). 李其芳教授访谈. 钢琴艺术杂志 №3, 北京, 5–8 页 (Лі Хуанг. (2001). Інтерв'ю з професором Лі Цифан. Фортепіанне мистецтво. Пекін, 3, 5–8).
- 李焕之 (1997). 当代中国音乐 / 李焕之. 北京 : 当代中国. 189 页. (Лі, Хуанчжи (1997). Сучасна китайська музика. Пекін : Сучасний Китай. 189 с.)
- 李其芳. (1991). 钢琴作品诠释的重要原则、教学法/李其芳 – 北京: 高等教育, 103 页 (Лі Цифан. (1991). Важливі принципи інтерпретації фортепіанних творів. Методична робота. Пекін: Вища освіта, 103 с.).
- 李世骏(1934). 音乐科在小学教育上的重要点. 引自音乐教育, 第 2 卷第 1 期 (Лі, Шицзюнь (1934). Важливість музичного предмета у початковій шкільній освіті. Музична освіта, том 2, випуск 1)).
- 李雲迪 (2024) (Лі Юнді. (2024) <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9D%8E%E4%BA%91%E8%BF%AA>)
- Lerner V. (2006) 李名强 一个东欧钢琴乐迷的追踪记 (за Веронікою Лернер. (2006). Піаніст. Лі Мінцянь – Спогади про фаната східноєвропейської фортепіанної музики <https://blog.wenxuecity.com/myblog/14895/200612/37433.html>)
- 骆东泉 (2017). 埃奈斯库音乐节，我一生的里程碑——访钢琴家李名强. 国际在线. (Ло, Дунцюань (2017). Музичний фестиваль Енеску, віха в моєму житті - інтерв'ю з піаністом Лі Мінцяном. Інтернешнл онлайн. <https://news.cri.cn/20170322/6216200f-fa2f-e148-4a22-966047acd1ae.html>)
- 罗天全 (2006). 略论萧友梅的爱国主义思想 / 音乐探索. 2006. № 4. 30-34 页. (Ло, Тяньцюнь (2006). Ідеологія патріотизму Сяо Юмея. Музичні пошуки. № 4. С. 30-34.)
- 吕骥、贺绿汀、李焕之 (1985). 吕骥、贺绿汀、李焕之等人关于加强学校音乐教育的建议书. 人民音乐, 1985. (Лу, Цзі; Хе, Лутінг; Лі Хуаньчжі (1985). Рекомендації щодо посилення шкільної музичної освіти Лу Цзі,

- Хе Лутінга, Лі Хуаньчжі та інших, «Народна музика»)
- 作者刘丹青。(2019).“中国钢琴三剑客” 沈文裕：天才的埋灭.“中国新闻周”
 . <https://www.jiemodui.com/N/110108.html> (Лю Даньцин (2019). Три мушкетери китайського фортепіано. Шень Веньюй: Знищення генія. China News Weekly <https://www.jiemodui.com/N/110108.html>)
- 廖家桦 (2004).音乐成才之路石]. 上海教育出版社. (Ляо, Цзяхуа (2004). Дорога до музичного успіху. Шанхайське освітнє видавництво). 劉詩昆. Лю Шикунь. Китайська вікіпедія. <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%88%98%E8%AF%97%E6%98%86>
- 廖家桦(1988).加强音乐教育学的学科建设. 载李凌、赵汉主编.迎接美育的春天.山西人民出版社. 166–170. (Ляо, Цзяхуа (1988). Зміцнення дисципліни музичної педагогіки. За редакцією Лі Ліна та Чжао Ханя. Народне видавництво Шаньсі.)
- 马布斯(2023). 朗朗之后，谁是中国最优秀的青年钢琴家？深焦艺文志深焦艺文志官方澎湃号 09.2023. 上海 https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_24569952 (Ма Бус (2023). Хто після Лан Лану найкращий молодий піаніст Китаю? Шень Цзяо. Мистецтво і література. 09.2023. Шанхай. https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_24569952)
- 缪天瑞 (1947).小学音乐教材及教学法仁.上海万叶书店印行,1947;冬宇.我国最早的音乐教材.音乐与教育.第一卷第二期. (Мяо, Тяньжуй (1947). Підручник з музики та методи навчання. Надруковано Шанхайською книгарнею Ваньє, 1947 рік. Перший підручник з музики в країні. Том 1 випуск 2.)
- 难得君 (2023). 她 19 岁为中国赢得第一个钢琴大奖，30 岁和母亲弟弟一起自杀. <https://www.163.com/dy/article/ICLMQ0C905563X3S.html> (Нанді Юн (2023). Вона виграла першу в Китаї нагороду за фортепіано у віці 19 років і покінчила життя самогубством разом зі своєю матір'ю та братом у віці 30 років.

<https://www.163.com/dy/article/ICLMQ0C905563X3S.html>)

周宁 (2021) 周宁师生专场演奏会. (Ning, Zhou (2021). Спеціальний концерт викладачів та студентів Zhou Ning.

https://www.sohu.com/a/471532682_121124012)

彭基巨 (2002). 钢琴曲《平湖秋月》的民族特性及演奏艺术. 黄钟 (武汉音乐学院学报). 武汉. 98-100 页. (Пен, Діцюй (2002). Національні особливості та мистецтво виконання фортепіанної п'єси «Осінній місяць відбивається в тихому озері». Збірник статей Уханьського педагогічного університету. Ухань. С. 98-100).

我国幼儿钢琴教育的现状. ((2021) Поточна ситуація з навчанням дітей піаніно в моїй країні) <https://m.csmes.org/show-42-134210.html>

“钢琴诗人” 傅聪：艺术家要有走钢丝的精神 («Поет фортепіано» Фу Цун: Артисти повинні мати дух ходьби по канату»
<http://www.rhytom.com/interview/1970010119849.html>)

桑桐 (2001). 简论丁善德音乐作品的性格特征 / 桑桐 // 载北京中央音乐学院学报. № 3. 34 页. (Сан Тун. (2001). Огляд музичної творчості Дін Шаньде. Журнал Пекінської державної консерваторії. № 3. С. 34.)

谢嘉幸(1988).关于在中国音乐学院开设音乐教育专业的论证.年 6 月. (Се, Цзясін (1988 р.) Аргумент з приводу відкриття спеціальності музичної освіти у Китайській музичній консерваторії, червень 2018 р.)

谢嘉幸 李小莹 (2018)发展前进的中国音乐教育 60 年 (Се, Цзясін; Лі, Сяоін (2018) 60 років розвитку та прогресу китайської музичної освіти)
<http://wap.musicedu8.com/e/wap/show.php?classid=86&id=3304&style=0&bclassid=2&cid=86&cpage=15>

谢嘉幸 (2004).“以人为本,以音乐为本’ 一建设具有实践品格的音乐教育学” .载中国教育学会音乐教育专业委员会、中国音协音乐教育学学会编.全国高等院校音乐教育学学科建设与研究生教育学术研讨会论文集. (Се, Цзясін (2004). «Музична педагогіка, орієнтована на людей» під

редакцією Професійного комітету музичної освіти Китайського педагогічного товариства Національної музичної асоціації Навчання в коледжах та університетах Матеріали наукового семінару з побудови навчальної дисципліни та післядипломної освіти.)

谢嘉幸(2022). 我国当代音乐教育学研究综述. 2022-03-25 华音网 (Се, Цзясін (2022). Огляд досліджень сучасної музичної педагогіки в моїй країні. Huain.com)

钢琴诗人顾圣婴之死 (Смерть поета-піаніста Гу Шиньїн)

<http://www.rhytom.com/interview/2020061219856.html>)

苏兰生. (1999). 著名钢琴家杨峻访谈. 钢琴艺术. 杂志№ 2,北京, 4–8 页 (Су

Лан Шень. (1999). Інтерв'ю з видатним піаністом Янг Юном.

Фортепіанне мистецтво. Пекін, 2, 4–8).

孙继南(1995).中国近现代教育史纪年.(续三),星海音乐学院学报,合刊. (Сунь,

Цзінань (1995). Хронологія історії сучасної освіти у Китаї

(продовження 3), Журнал Синхайської консерваторії, спільний випуск.)

许忠 (2018). 诸大明：钢琴=真诚+想象力+生命力【凰豆音乐教育网】 (Сюй

Чжун (2018). Zhu Daming: фортепіано = щирість + уява + життєва сила

[Huangdou Music Education Network])

https://www.sohu.com/a/251831444_100147253)

陈晓勤, 苏嘉颖 (2024). 钢琴家刘诗昆 1939-1973 的人生律动钢琴网, 南都

(Сяоцінь, Чень; Цзяїн, Су (2024). Життя піаніста Лю Шикуня з 1939 по

1973 рік. Інтерв'ю. Rhythm Piano Network, Nandu.

<http://www.rhytom.com/interview/1970010119472.html>)

以李嘉禄、朱工一、周广仁为代表的中国钢琴教学技术理论 (Теорії

технології навчання фортепіано в Китаї, представлені Лі, Цзялу, Чжу

Гуньї та Чжоу Гуанрен)

http://www.gracetitle.cn/gracetitle/vip_doc/19073273.html

德丸吉彦 (1990).王乃立译.音乐大辞典[J].“音乐教育学” 词条,载普通学校音

乐教育学研究课题组、北京师范学院音乐系音乐教育学教研室编音乐

- 教育学研究参考资料(第一集).(Токумару, Йошіхіко (1990). Переклад Музичного словника, складений Дослідницькою групою музичної педагогіки загальноосвітніх шкіл та відділом музичної педагогіки Пекінського педагогічного університету. Довідкова інформація з музичної педагогіки (Епізод 1)).
- 童道锦 (2001). 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 页. (Тун, Даоцзін (2001). Дослідження з питань фортепіанного мистецтва. Т. 2. Китайські фортепіанні твори. Зарубіжні фортепіанні твори. Пекін: Народна музика. 280 с.)
- 教育部《中学暂行规程》(草案)、《小学暂行规程草案》(草案)1952年3月18日颁发. («Тимчасові правила для середніх шкіл» (проект) Міністерства освіти та «Проект тимчасових правил для початкових шкіл» (проект). Опубліковано 18 березня 1952 року).
- 千回百折: 中国钢琴教育的百年迷途 (2019) (Тисячі перипетій та поворотів: втрачений шлях фортепіанної освіти в Китаї довжиною у століття). <https://m.huxiu.com/article/286124.html>
- 吴斌、范凯喜 (1989). 更新艺术教育、明确艺术教育方向. 中国音乐教育. (У, Бін; Фань, Кайсі (1989). Оновлення художньої освіти та уточнення напрямку художньої освіти в Китаї.)
- 吴国翥 (1999). 钢琴艺术博览 / 吴国翥, 高小光, 吴琼. — 北京: 奥林匹. 257 页. (У, Гуочжу. (1999). Енциклопедія фортепіанного мистецтва. Олімпіада. 257 с.)
- 冯友兰 (1985). 中国哲学简史/冯友兰 京: 北京大学出版社 276页. (Фен Юлань. (1985). Коротка історія китайської філософії. Пекін: Пекінський ун-т., 276 с.)
- 杨海乾 (2024). 殷承宗: “只要还活着, 能进一步就进一步” 北京日报 03-01. (Хайцянь, Ян (2024). Ін Чензон: «Поки ти живий, ти можеш робити подальші кроки, якщо можеш». Beijing Daily, 03-01. http://music.china.com.cn/2024-03/01/content_42711065.htm)

- 韩锺恩 (2008). 二十世纪中国音乐美学问题研究 (上下册). 上海: 上海音乐学院出版社, 2008.10月. 733 页. (Хан, Чжун-Єн (2008). Китайська музична естетика ХХ століття. Шанхай: Вид-во Шанхайської консерваторії. 733 с.)
- 韩佩君. (2004). 琴韵” 中国钢琴音乐作品的教学与演奏. 中国音乐. № 2. 12–13 页. (Хень Пейчунь. (2004). Основи фортепіанної освіти і практика китайської музичної творчості. Китайська музика, 2, 12–13).
- 现代钢琴发展年表. 钢琴艺术的发展与演变 (2019). (Хронологія розвитку сучасного фортепіанного мистецтва (2019))
https://www.sohu.com/a/310552466_670518
- 胡原原 (2009). 钢琴改编曲 《百鸟朝凤》 中民族音乐特点的再现 . 作家杂志 (Writer Magazine). № 12. 263-264 页. (Ху, Юаньюань (2009). Відтворення особливостей національної музики в аранжуванні п'єси «100 птахів оспівують фенікса» для фортепіано. Авторський журнал (Writer Magazine). № 12. С. 263-264.)
- 蔡仲德 (2004). 中国音乐美学史/蔡仲德北京: 人民音乐出版社 866 页 (Цай Чунгде. (2004). Історія музичної естетики в Китаї. Пекін: Народна музика, 866с.)
- 曹理 (2000). 音乐学科教育学. 首都师范大学出版社.(Цао, Лі (2000). Музична освіта. Capital Normal University Press.)
- 曹理(2004).我国音乐教育学科发展回顾与前瞻.中国音乐教育. (Цао, Лі (2004). Огляд та перспективи розвитку музичної освіти у моїй країні.)
- 何晶 (2023). 殷承宗: 用钢琴写自己的故事, 才有真正的钢琴中国学派. 广东省 羊城派. (Цзін, Хе (2023). Інь Чензон: Лише використовуючи фортепіано для написання власної історії, можна створити справжню китайську школу фортепіано. Провінція Гуандун, Школа Янченг.
https://www.sohu.com/a/704971932_120046696)
- 金红莲 (2017). 基于视域融合下赵元任钢琴音乐诠释. 民族音乐.(Цзінь,

- Хунлянь (2017). Інтерпретація фортепіанної музики Чжао Юаньженя на основі злиття горизонтів. Національна музика.)
- 金桥 (2003). 萧友梅与中国近代音乐教育：（博士学位论文） / 金桥. — 上海：上海音乐学院. — 183 页. (Цзін, Чіо (2003). Сяо Юмей і китайська сучасна музика: доктор. дис. / Цзін Чіо. Шанхай. Шанхайська консерваторія. 183 с.)
- 江迅 (2004). 專訪：鋼琴演奏家音樂教育家劉詩昆.劉詩昆認為，鋼琴教育普及程度是一國文化素質的標誌。(Цзян, Сюнь (2004). Ексклюзивне інтерв'ю: піаніст і музичний педагог Лю Шикунь вважає, що популярність фортепіанної освіти є символом культурної якості країни. <https://www.yzzk.com/article/details/%E5%B0%81%E9%9D%A2%E5%B0%88%E9%A1%8C/2004-21/1368586611133/%E5%B0%88%E8%A8%AA%EF%B9%95%E9%8B%BC%E7%90%B4%E6%BC%94%E5%A5%8F%E5%AE%B6%E3%80%81%E9%9F%B3%E6%A8%82%E6%95%99%E8%82%B2%E5%AE%B6%E5%8A%89%E8%A9%A9%E6%98%86>)
- 姜正丽□□(2019).文化视域中的中国当代钢琴教育. 沈阳师范大学音乐学院钢琴系，中国·辽宁□沈阳. 教学方法创新与实践·第 02 卷·第 08 期·2019 年 12 月. (Цзян, Чженлі (2019). Освіта у сфері сучасного китайського фортепіано з погляду культури. Музичний факультет Шеньянського педагогічного університету, Шеньян, Ляонін, К и т а й . Інновації та практика методів навчання. Том 02·Випуск 08·грудень. С. 405-407.)
- 江毓和、孙继南 (1989).“中国音乐教育” 条目. 载《中国大百科全书·音乐舞蹈》中国大百科全书出版社, 903 — 906. (Цзян, Юхе; Сунь, Цзінань (1989). Стаття «Китайська музична освіта». Енциклопедія China Press. с. 903-906).
- 讲嘉幸(2004).“以人为本,以音乐文本——建设具有实践品格的音乐教育学”. 全国高等院校音乐教育学学科建设与研究生教育研讨会论文集、中国

- 教育学会音乐教育学会音乐教育专业委员会,中国音协音乐教育学学会.
(Цзян, Цзясін (2004). «Побудова музичної педагогіки практичного характеру на основі орієнтованих на людей музичних текстів».
Матеріали Національного симпо з і у м у щодо побудови дисциплін музичної педагогіки та післядипломної освіти у коледжах та університетах, спеціалізація з музичної освіти Товариства музичної освіти. Комітет китайського товариства освіти, Товариство музичної педагогіки, Асоціація китайських музикантів).
- 群学书院 (2020). 在朗朗、李云迪的时代，我更加怀念顾圣婴.
https://www.sohu.com/a/369687825_120271802 (Цинь Сюе. (2020). В епоху Лан Лана і Лі Юнді я більше скучаю за Гу Шеньїн
https://www.sohu.com/a/369687825_120271802)
- 贾新风(1935). 音乐教育通论.商务印别馆. (Цзя, Сінфен (1935). Загальне запровадження музичної освіти. Комерційна преса.)
- 者张艳 (2010). 傅聪：离别故土和多舛的爱情成诠释肖邦的灵感
<https://www.chinanews.com.cn/cul/news/2010/04-19/2234563.shtml>
(Чжан Янь. (2010). Фу Цун: Прощання з батьківщиною та неспокійне кохання стали натхненням для інтерпретації Шопена.
<https://www.chinanews.com.cn/cul/news/2010/04-19/2234563.shtml>)
- 赵广晖(1985).现代中国音乐史纲.乐韵出版社,159. (Чжао, Гуанхуей (1985).
Нарис історії сучасної китайської музики. Видавництво Леюнь, 159 с.)
- 张怡 (2005). 浅述中国钢琴改编曲的演奏特点. 齐鲁艺苑. № 3. 49-55 页. (Чжан І. (2005). Виконавські особливості китайських фортепіанних аранжувань. Цзинань: Чи Лу Юй. № 3. С. 49-55.)
- 张帆(1997).专业音乐教育导论仁.中国社会科学出版社. (Чжан, Фань (1997).
Введення у професійну музичну освіту. China Social Sciences Press.)
- 赵晓生 (2000). 钢琴文化. 北京：韵华. 249 页. (Чжао Сяошен (2000).
Фортепіанна література. Пекін: Юйхуа Прес. 249 с.)
- 赵晓生 (2006). 通向音乐圣殿. 上海：上海音乐出版社 342 页 (Чжао, Сяошен

- (2006). Шлях до музичного світу. Шанхай : Музика Шанхая. 342 с.)
- 周广仁 (2001). 中国钢琴诗人顾圣婴.上海音乐出版社. 271. (Чжоу Гуанрен (2001). Китайський поет-фортепіано Гу Шиньін. Shanghai Music Publishing House. 271 с.)
- 周海宏(2004).音乐与其表现的世界——对音乐音响与其表现对象之间关系的心理学与美学研究 上海音乐出版社.(Чжоу, Хайхун (2004). Музика та світ її висловлювання - психологічне та естетичне дослідження взаємозв'язку між музичним звуком та об'єктами його вираження, Шанхайське музичне видавництво)
- 难得君 (2023). 她 19 岁为中国赢得第一个钢琴大奖，30 岁和母亲弟弟一起自杀(Чжін, Нендо (2023). Вона виграла першу в Китаї нагороду за фортепіано у віці 19 років і покінчила життя самогубством разом зі своєю матір'ю та братом у віці 30 років).
<https://www.163.com/dy/article/ICLMQ0C905563X3S.html>
- 齐林. (2001). 我的音乐生活：周广仁教授访谈.“钢琴艺术”杂志№2, 北京, 4–7 页 (Чі Лін. (2001). Моє життя – музика: Інтерв'ю р професором Чжоу Гуанрен. Фортепіанне мистецтво. Пекін, 2, 4–7).
- 诸大明：钢琴=真诚+想象力+生命力. (2018). 钢琴家地图 凰豆音乐教育网.
https://www.sohu.com/a/251831444_100147253 (Чжу Дамін: Фортепіано = щирість + уява + життєва сила. (2018). Карта піаністів. Мережа музичної освіти Хуандоу.
https://www.sohu.com/a/251831444_100147253)
- 傅英 (2007). 《中国钢琴神话李云迪》. 鄭州日報. (Чуань Ін (2007) «Китайський міф про фортепіано Лі Юнді». Чжэнчжоу Дейлі, 26 листопада 2007 г.)
- 沈文裕 (2023): 冷静的哲学家式的天才钢琴家 (2023) 本地资讯集合宣传.山西 省 (Шень Веньюй: спокійний філософ, геніальний піаніст. 2023 Збір і просування місцевої інформації
https://www.sohu.com/a/674997943_121117596)

- 舒新城 (1951). 中国近代教育史资料(上册). 人民教育出版社. 226. (Шу, Сіньчен (1951). Історія сучасної освіти в Китаї (Том 1). 226 с.)
- 杨洪斌 (2010). 中国钢琴音乐艺术。北京。356 页。(Ян, Хунбін (2010). Китайське фортепіанне музичне мистецтво. Пекін,. 356 с.)
- 杨峻. (1998). 钢琴教学法/杨峻 – 北京 : 高等教育, 87 页 (Янг Юнь. (1998). Методичний посібник з фортепіанної гри Янга Юня. Пекін: Вища освіта, 87 с.).

ДОДАТКИ
Додаток А
 Аудиографія
КИТАЙСЬКЕ ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО
В ІСТОРИЧНОМУ РОЗВИТКУ

Фу Цун Fou Ts'ong (傅聰)(1934 - 2020)

Fou Ts'ong – Mazurka in C minor, Op. 56 No. 3 (1955). Інститут Шопена.

<https://www.youtube.com/watch?v=SqFOylOw2Ls>

Fantaisie in F Minor, Op. 49: Tempo di Marcia (Remastered) · Fou

Ts'ong · Frédéric Chopin Fou Ts'ong Plays Chopin Vol. I © 1979 Sony Music Entertainment.

<https://www.youtube.com/watch?v=q92aXSvl9nQ&list=PLFBuWkJHZycarA6nIWe2aa1bGn1AXyQQ0>

Fou Ts'ong plays "Berceuse, Op 57" by Chopin

<https://www.youtube.com/watch?v=aX-k52bkuxg>

Fou Ts'ong plays Chopin Piano Concerto No. 1 (1955)

<https://www.youtube.com/watch?v=szP3jMefar0>

傅聰 Fou Ts'ong 【蕭邦：夜曲，第 2 號 Chopin: Nocturne No.2 in E flat, op.9-2】 Official Instrumental

<https://www.youtube.com/watch?v=gF3okhKjCAo&list=PL3lfYgCA9Y15UPr-trCo9y0-tg79SbNgF&index=5>

傅聰 Fou Ts'ong 【蕭邦：夜曲，第 19 號 Chopin: Nocturne No.19 in E minor, op.72-1】 Official Instrumental

https://www.youtube.com/watch?v=3QFggN_kZYg&list=PL3lfYgCA9Y15UPr-trCo9y0-tg79SbNgF

Гу Шиньин (顾圣婴) (1937-1967)

Gu Shengying played Schumann-Franz Liszt's Dedication in 1960

<https://www.youtube.com/watch?v=KB7ZJwHurYI>

Гу Шеньїн-Шопен Соната № 3 сі мінор, оп. 58. Урочисте алегро.

<https://www.youtube.com/watch?v=iv7h6EwGT9o>

Рідкісна збірка творів китайської фортепіанної поетеси Гу Шеньїн

(Частина 2) Китайський репертуар. Аркуш Весняна ніч

Шуман-Ліст, Весняна ніч 00:00

Дебюссі «Острів радості» 03:37

Дебюссі «Відображення у воді»

Дебюссі Reflets dans l' 09:30 Вечірка

Хе Лутін 15:34

Тема та варіації Цюй Вея 17:17

П'ять юнаньських народних пісень Чжу Цзянера

Чжу Цзяньєр Сіфань

танцювальний фрагмент «Весільна сцена» із драми «Риба красуня» У

Цзуцяна та Ду Мінсіня 48:47

<https://www.youtube.com/watch?v=LgDPxig4xNw>

Лі Мінцин (李名強)(1936)

Ludwig van Beethoven - Piano Concerto No 5 - Li Mingqiang - 1. Allegro

November 1982 - Concert Studio Of Romanian RadioTelevision ,

Symphonic Orchestra - Romanian Radiotelevision conducted by Iosif Conta

<https://www.youtube.com/watch?v=XDliVvzDMmo&list=PLfCzk5am1JKff>

[BrspjQL_4HETHKnDgza5](https://www.youtube.com/watch?v=XDliVvzDMmo&list=PLfCzk5am1JKff)

Дуже рідкісні шанхайські записи блискучого піаніста Лі Мінцина, чия

виконавська кар'єра була обірвана через травми руки під час

Культурної революції. Професор Лі є заступником голови журі 4-го

Гонконгського міжнародного конкурсу піаністів, організованого

Шопенівським товариством Гонконгу, 10-27 жовтня 2014 р

Li Ming-qiang. The Chopin Society of Hong Kong Ltd

<https://www.youtube.com/watch?v=gq5ul0shCQY>

Li Min-Chan – Mazurka in C sharp minor, Op. 30 No. 4 (1960) Chopin Institute.

Li Min-Chan winner of fourth prize in the Sixth International Fryderyk

Chopin Piano Competition Mazurka in C sharp minor, Op. 30 No. 4 Second

stage, March 1960 <https://www.youtube.com/watch?v=zSv7AznsA9I>

Händel - Li Ming-Qiang (1959) - Suite, HWV 428, Extracts 0:00 : I. Prélude 1:00 :

V. Air et variations 8:03 : VI. Presto

<https://www.youtube.com/watch?v=xkA9ZQhGeHI>

Інь Чензон (殷承宗) (1941 р.)

Концерт для фортепіано з оркестром [Жовта річка] Прем'єра версії Інь

Ченцзуна 1970 року (HD)

<https://www.youtube.com/watch?v=oKSomeuFqqk>

Серед фортепіанної музики найбільш характерним твором є Ліннаньська

мелодія «Різнокольорові хмари женуться за Місяцем» у виконанні Інь

Чензона. <https://www.youtube.com/watch?v=YbDppYWygd0>

Лю Шикунь (劉詩昆) (1939)

Liu Shikun - Hungarian Rhapsodie (No.6 in D flat)

<https://www.youtube.com/watch?v=gB5qLAh1d0c>

Концерт для фортепіано з оркестром № 1 Ф. Ліста у виконанні пана Лю

Шикуня у супроводі Симфонічного оркестру Макао під керуванням

Вейгі Жардім

<https://www.youtube.com/watch?v=eKJAGUZo97s>

Чжу Дамін (1952) 诸大明

Л. Бетховен Концерт для фортепіано з оркестром №5 «Імператор».

Тайбейський національний концертний зал Диригент Чен Юнцін.

https://www.youtube.com/watch?v=3UUw_g099oM

F. Chopin. Nocturn #20 in c sharp minor.

<https://www.youtube.com/watch?v=ScgWiDbFGKA>

Сюй Чжун (1968)(許忠)

5-й Токийский международный конкурс пианистов - сольный концерт, часть

II (маэстро Сюй Чжун, 1992)

<https://www.youtube.com/watch?v=IMehCSDOuf8>

Концерт для фортепіано з оркестром № 1 з оркестром Шопена Маэстро Сюй Чжун та Маэстро Петро Палечний Церемонія відкриття Міжнародного конкурсу піаністів на озері Цзіньцзі у Сучжоу

<https://www.youtube.com/watch?v=xbUJNSYer4I>

Ченін Лі (Chenyin Li) (1970)

Chenyin Li plays Beethoven Bagatelle in G minor.

<https://www.youtube.com/watch?v=UidLPL-sUlc>

François Couperin: 'Le Tic-Toc-Choc, ou Les Maillotins' - Chenyin Li – piano.

<https://youtu.be/qi9OWTJzbPk>

Chenyin Li plays Chopin Prelude in E Minor op 28 no 4.

<https://www.youtube.com/watch?v=F1RyxQGJuiM>

Ченін Лі виконує Прелюдії Шопена соч. 28 №4.

https://www.youtube.com/watch?v=F1RyxQGJuiM&list=RDF1RyxQGJuiM&start_radio=1&rv=HsCSkw5TzZg

Лі Юнді (李云迪) (1982)

Юнді Лі – 14-й Міжнародний конкурс імені Шопена (2000)

2:06 - Скерцо № 2 соч. 31, сі-бемоль мінор

11:56 - Анданте спіанато, що передує...

16:28 - Великий блискучий полонез мі-бемоль мажор, тв. 22

25:17 - (оплески)

Концерт для фортепіано з оркестром № 1 мінор, соч. 11

28:47 - I: Allegro maestoso

49:15 - II: Romance, Larghetto

59:07 - III: Rondo, Vivace

<https://www.youtube.com/watch?v=yo82ipPkTRY>

Юнді Лі: Шопен - Концерт для фортепіано з оркестром № 1, третина: Рондо

<https://www.youtube.com/watch?v=FEDzBO5v4oo>

Вступна частина сонати для фортепіано № 14 до мінору Моцарта, К.457, Запис, знятий у Великому залі Моцартеуму в Зальцбурзі в листопаді 2023 року, увійшов до останнього альбому YUNDI.

<https://www.youtube.com/watch?v=-jH8HQOSfIc>

Ланг Ланг (1982)

Lang Lang - La Campanella - Liszt/Paganini. Venezuela - Caracas Sala Simón Bolívar Centro Nacional de Acción Social por la Música Orquesta Sinfónica de la Juventud Venezolana Simón Bolívar Director Gustavo Dudamel 24/04/2013. https://www.youtube.com/watch?v=x-8aa_t0d5A

Lang Lang performs Chopin's Waltz No. 1 "Grande valse brillante" in E flat major, op. 18 (1831) together with Staatskapelle Berlin under the baton of Manfred Honeck as an encore at the DG120 Celebration Gala at Berlin Philharmonie in November 2018. https://www.youtube.com/watch?v=s_O7q9RIep4

Шень Веньюй (1986) (家沈文裕)

青年钢琴家沈文裕演奏《我爱你，中国》

<https://www.bilibili.com/video/BV1vE411Z7v9/>

Пекін Супутникове ТВ. Фільм-реаліті-шоу про життя Шень Веньюя за мотивами однойменного фільму Фен Сяогана. Показано моменти приватного життя піаніста.

<https://www.youtube.com/watch?v=HHOLxuiYDDE>

Шень Веньюй виконує «Турецький марш» Моцарта Валлодоса у Чанші у 2015 році. <https://youtu.be/E-PGvaWoYEU>

Чжоу Нін (1996)(周宁以)

Ning Zhou – Chopin Piano Competition 2015 (preliminary round)

<https://www.youtube.com/watch?v=6iIDxOpgWRE>

Cliburn 2009 Ning Zhou. Ning Zhou plays Liszt's "Mephisto Waltz No."1 during

the Preliminary Round of the 13th Van Cliburn International Piano Competition on May 24, 2009

<https://www.youtube.com/watch?v=R-2JCDWntmI>

У Цянь (Wu Qian, 吴倩) (1984)

Chamber Music Interview with Wu Qian

<https://www.youtube.com/watch?v=489kfCnKz28>

Вей Цицзянь (1999) Zijian Wei

Zijian Wei, winner of the Cleveland International Piano Competition 2024

<https://www.youtube.com/watch?v=HsCSkw5TzZg>

CIPC Final Salon Round: Zijian Wei

<https://www.youtube.com/watch?v=NgAXEFKAK5I>

Додаток Б

ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Пен Жуй (2022). Консерваторії Китаю як вищий щабель національної фортепіанної освіти: історіографія питання. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 217-236.

DOI 10.34064/khnum2-2912

https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt_29_12_penzhuyi.pdf

2. Пен Жуй (2024). Концертна діяльність китайських піаністів: історія розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 71. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 67-91.

DOI 10.34064/khnum1-71.04

https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problemy_71_4_Rui.pdf

Стаття у зарубіжному фаховому виданні, що індексується у міжнародній наукометричній базі

Web of Science:

3. Marianna Chernyavska, Song Meixuan, Peng Rui (2023). 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

Конференції:

1. Міжнародна науково-практична конференція «*Homo interpretatus* в творчій практиці сьогодення» науково-творчого проєкту «Практична музикологія» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 6-8 грудня 2019 року);
2. Науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 15-18 січня 2021 року);
3. Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 1–3 квітня 2021 року);
4. Міжнародна науково-практична конференція «Поетика музичної творчості» науково-творчого проєкту «Практична музикологія» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 14-17 січня 2022 роке);
5. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 11–12 травня 2022 року);
6. III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 21–22 травня 2022 року);
7. Семінар музичного мистецтва «Охорона і спадкоємність нематеріальної культурної спадщини провінції Ганьсу» (Ганьсу, Міський туристичний центр Ганьсу, Китай, 30 жовтня 2022 року);
8. III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, Харківський національний

університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 13–14 лютого 2023 року);

9. IV Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 20–21 травня 2023 року);
10. Науковий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 13–14 лютого 2024 року).