

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. МАКАРЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

СЮНЬ І

УДК 78.071.1:786.2:781.4(510)"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**МУЗИЧНО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ПАРАДИГМА У КИТАЙСЬКІЙ
ФОРТЕПІАННІЙ КУЛЬТУРІ XX - ПОЧАТКУ XXI СТ.**

02 – культура і мистецтво

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____Сюнь І

Науковий керівник: Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор

Суми –2025

АНОТАЦІЯ

Сюнь І. «Музично-інтерпретаційна парадигма у китайській фортепіанній культурі XX – початку XXI ст.». – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії з галузі знань 02 – Культура і мистецтво, зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. – Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. – Суми, 2025.

Упродовж кінця XX – початку XXI китайська фортепіанна виконавська школа продемонструвала значний прогрес, зайнявши провідні позиції на міжнародній музичній арені. Цей феноменальний розвиток супроводжується інтенсифікацією динаміки, що ставить перед науковим співтовариством завдання дослідження як онтологічних, так і гносеологічних аспектів китайського піанізму. Особливо це набуває актуальності у контексті XXI століття, коли спостерігається унікальний темп еволюції та звернення до китайського фортепіанного мистецтва набуває важливого значення не лише для розуміння сучасного мультикультуралізму, але й для розширення меж сучасної музично-інтерпретаційної парадигми.

У дисертації вивчено процес становлення національної фортепіанної культури Китаю з позиції передумов створення виконавського парадигмального маркера. Проаналізовано етапи формування фортепіанної школи через призму таких складових, як виконавство, його роль у національному культурному просторі, та розвиток педагогічних і художніх парадигм на основі спадкоємності традицій. Виявлено, що досягнення фортепіанного виконавства мають презентаційний аспект у світовому контексті. Розглянуто багатогранність процесу становлення національної фортепіанної школи Китаю, який відображає культурні та політичні тенденції. Вивчено ключові періоди в історії фортепіанної музики в Китаї, зокрема, їх еволюцію від XVII до XIX століття, коли музика переважно

асоціювалася з подіями, що відбувалися при імператорському дворі. Становлення національної фортепіанної школи Китаю відзначається кількома етапами, що ілюструють зв'язок між фортепіанним виконавством, культурним контекстом і педагогікою. З 1840 року до початку XX століття фортепіано стало важливим у церковному музичному навчанні, що відбувалося у контексті місіонерських візитів європейців до Китаю, що поклало початок введення музики в освітні сфери. Вивчено етапи розвитку китайської музичної культури, починаючи з XX століття, коли відбувалася інтеграція європейських музичних елементів до більш активної взаємодії наприкінці зазначеного століття та початку XXI ст.

Проаналізовано процеси інституціоналізації музичної освіти, створення вищих навчальних закладів та професіоналізацію виконавства. У першій половині XX століття фортепіано активніше входить в освітній процес, закладаючи основи національної школи. Після проголошення КНР у 1949 році фортепіанна культура стала частиною державної політики, хоча під час культурної революції зазнала обмежень. Від 1976 року до середини 2000-х відбулося відновлення освіти та інтеграція західних технік, що призвело до формування нової школи. Середина 2000-х років ознаменувала новий етап розвитку, коли Китай став провідним центром фортепіанної культури. Проаналізовано трансформацію концертного життя в сучасному Китаї, що набула значення складного культурного феномену, який став ланкою, що поєднала Китай з європейськими поглядами на виконавство та обумовив можливість інтеграції у світовий музичний контекст.

Проаналізовано вплив викладачів та їх фортепіанної школи на розвиток виконавської культури в Китаї та виявлено, що її формування у XX – XXI століттях зумовлене поєднанням національних особливостей і адаптації західних традицій. Це призвело до виникнення синтетичної педагогічної, викладацької культури, що об'єднує традиційні елементи китайської музики з європейськими впливами. Висвітлено, що сучасна китайська музична освіта

базується на трьох підходах: художньо-виховному, особистісно орієнтованому та діяльнісному, які не лише підвищують професійну майстерність, але й акцентують духовний розвиток учнів. Ці підходи забезпечують баланс між традиційними цінностями та інноваціями. Сучасне китайське виконавство інтегрує традиційні елементи з новими тенденціями, що виявляється в адаптації технічних прийомів, оснований на національних традиціях, а саме використання імітаційних практик, що спрямовано на відтворення звучання національних інструментів, створюючи унікальний піаністичний стиль.

Акцентовано на значенні китайської естетики та філософії цигун на фортепіанну техніку. Методики медитації цигун сприяють емоційному та технічному розвитку, зокрема через контроль дихання, а також зв'язок між фізичними та ментальними аспектами виконання.

Аналіз феномену фортепіанного виконавства в Китаї виявив низку ключових характеристик, що пояснюють його динамічний розвиток. Досліджено, що музична освіта в Китаї охоплює всі рівні, від початкового до вищого, сприяючи зростанню масштабності фортепіанних конкурсів і концертної практики. Цей підхід дозволяє перевіряти виконавські навички на різних етапах навчання, формуючи платформу для успішної кар'єри молодих піаністів.

Акцентовано на тому, що попри коротку історію фортепіанної виконавської культури, яка активно виходить на міжнародну арену у другій половині XX ст., китайські піаністи вирізняються високим рівнем технічної майстерності. Проте виявлено тенденцію до пріоритету техніки над інтерпретаційною глибиною, що контрастує з європейськими підходами до виконання академічної музики. Вивчено комерціалізацію концертної практики, де виконавець перетворюється на продукт, що значною мірою впливає на естетику виконавської культури в Китаї. Проаналізовано виклики, з якими стикаються китайські піаністи, зокрема обмеження в емоційному

вираженні через специфіку національного менталітету та мовної інтонації. Відсутність інтонаційної системи в китайській мові ускладнює передачу емоцій, що впливає на інтерпретацію європейської класики. Зроблено висновки щодо синтезу традиційних виконавських практик із сучасними технологіями, що дозволяє китайським піаністам поєднувати національну автентичність із глобальними тенденціями. Виконавська діяльність проаналізована з позицій розподілу на чотири покоління піаністів, кожне з яких демонструє технічну досконалість, стилістичне переосмислення, соціально-культурну й педагогічну значущість.

Особливу увагу приділено творчості Лю Шикуня, Ін Ченьцзун, Чжоу Гуанжень, Юйджі Ванг та Ланг Ланга. Досліджено, що Лю Шикунь та Ін Ченьцзун, попри розбіжності у творчих поглядах, сформували концепцію духовного лідерства в музичній культурі. Чжоу Гуанжень відіграє провідну роль у педагогічному розвитку у китайській фортепіанній культурі, а творчість Юйджі Ванг демонструє парадокс технічної майстерності, яка іноді перешкоджає глибокій емоційній виразності. Висвітлено діяльність Ланг Ланг, як приклад успішної інтеграції елементів масової культури в академічне мистецтво, що сприяє популяризації класичної музики на глобальному рівні.

Таким чином, музично-інтерпретаційна парадигма китайської фортепіанної культури відображає діалектичне поєднання технічної віртуозності, інновацій та збереження національної ідентичності, що робить її важливим феноменом у сучасному музичному просторі.

Ключові слова: виконавство, інтерпретація, китайська фортепіанна культура, китайська фортепіанна школа.

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Сюнь Ї. Еволюція фортепіанної освіти в Китаї: аналіз соціокультурного впливу та перспектив розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 356–360. DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308426
2. Сюнь Ї. Етноцентричний аспект у розвитку китайської фортепіанної музики: вплив національної культури та музичних традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 327–331. DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308426
3. Сюнь Ї. Інтеграція китайської музики в західній музикознавчій літературі: тенденції, прогалини та мультикультурні перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 281–286

Стаття у закордонному виданні

4. Syun Yi. INTEGRATING HISTORICAL, METHODOLOGICAL AND STYLISTIC ELEMENTS IN PIANO PERFORMANCE INTERPRETATION *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2024 No.3 С.144-151
<https://doi.org/10.30525/2592-8813-2024-3-14>

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Сюнь Ї. Тенденції розвитку фортепіанної культури Китаю як національної школи. Мистецькі та культурні дослідження: матер. І всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю PROКиїв. КМДА. Київ. 11-12 листопада 2023 р. С. 393-395.
6. Сюнь Ї. Збереження та просування музичної культурної спадщини Китаю в Інтернеті. Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії / Music in dialogue with the modernity: studios of

educational, art history, culturological : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 квіт. 2024 р..М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, ф-т муз. мистецтва.– Київ : КНУКіМ, 2024. С. 14-16

7. Сюнь Ї. Багатовимірність сучасної культури Китаю: феномен Гулан'юя. Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції. Одеса: Олді+, 2024. С. 220-223.

ABSTRACT

Syun Yi. "The Musical-Interpretive Paradigm in Chinese Piano Culture of the 20th – Early 21st Century." – Qualification research work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the field of knowledge 02 – Culture and Arts, specialty 025 – Musical Arts. – Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, Sumy, 2025.

Throughout the late 20th and early 21st centuries, the Chinese piano school demonstrated significant progress, taking a leading position on the international music scene. This phenomenal development is accompanied by an intensification of dynamics, posing both ontological and epistemological challenges for the academic community regarding Chinese pianism. Particularly in the 21st century, the unique pace of evolution and the increasing attention to Chinese piano art are of great importance, not only for understanding contemporary multiculturalism but also for expanding the boundaries of modern musical interpretation.

This dissertation examines the process of establishing China's national piano culture through the lens of performance paradigm markers. It analyzes the stages of formation of the piano school, considering elements such as performance, its role in national cultural space, and the development of pedagogical and artistic paradigms based on the continuity of traditions. It reveals that the achievements of piano performance hold a significant presentation aspect within the global context. The dissertation also addresses the complexity of the process of establishing

China's national piano school, which reflects cultural and political trends. It explores key periods in the history of piano music in China, particularly its evolution from the 17th to 19th centuries when music was predominantly associated with events at the imperial court.

The development of the national piano school in China is marked by several stages, illustrating the connection between piano performance, cultural context, and pedagogy. From 1840 to the early 20th century, the piano became important in church music education during the missionary visits of Europeans to China, which initiated the introduction of music into educational spheres. The study traces the evolution of Chinese musical culture from the 20th century, during which European musical elements were integrated into a more active interaction at the end of the century and the beginning of the 21st century.

The processes of institutionalizing music education, establishing higher educational institutions, and professionalizing performance are analyzed. In the first half of the 20th century, the piano became more involved in the educational process, laying the foundations for the national school. After the establishment of the People's Republic of China in 1949, piano culture became part of state policy, although it faced restrictions during the Cultural Revolution. From 1976 to the mid-2000s, the education system was restored, and Western techniques were integrated, leading to the formation of a new school. The mid-2000s marked a new stage in development, where China became a leading center of piano culture. The transformation of concert life in modern China is examined, highlighting its role as a cultural phenomenon linking China with European perspectives on performance and enabling integration into the global music context.

The impact of teachers and their piano schools on the development of performance culture in China is analyzed, revealing that its formation in the 20th and 21st centuries is influenced by a combination of national characteristics and the adaptation of Western traditions. This led to the creation of a synthetic pedagogical culture that combines traditional Chinese musical elements with

European influences. It is shown that modern Chinese music education is based on three approaches: artistic-educational, personality-oriented, and activity-based, which not only enhance professional mastery but also emphasize the spiritual development of students. These approaches provide a balance between traditional values and innovations. Contemporary Chinese piano performance integrates traditional elements with new trends, particularly through the adaptation of technical techniques based on national traditions, such as imitation practices aimed at reproducing the sound of national instruments, creating a unique piano style. Attention is given to the significance of Chinese aesthetics and the philosophy of Qigong in piano technique. Qigong meditation methods contribute to emotional and technical development, particularly through breath control and the connection between physical and mental aspects of performance.

The analysis of the phenomenon of piano performance in China identifies several key characteristics explaining its dynamic development. It is noted that musical education in China covers all levels, from elementary to higher education, promoting the growth of piano competitions and concert practice. This approach allows for the testing of performance skills at various stages of learning, creating a platform for the successful careers of young pianists.

It is emphasized that despite the relatively short history of piano performance culture, which actively entered the international arena in the second half of the 20th century, Chinese pianists are distinguished by a high level of technical mastery. However, a tendency towards prioritizing technique over interpretive depth, in contrast to European approaches to performing academic music, is identified. The commercialization of concert practice is also explored, where the performer becomes a product, significantly influencing the aesthetics of performance culture in China. The challenges faced by Chinese pianists are analyzed, particularly the limitations in emotional expression due to the specifics of national mentality and language intonation. The absence of an intonational system in the Chinese language complicates emotional transmission, affecting the

interpretation of European classics. Conclusions are drawn regarding the synthesis of traditional performance practices with modern technologies, allowing Chinese pianists to combine national authenticity with global trends. The performance activity is analyzed through the lens of four generations of pianists, each demonstrating technical excellence, stylistic rethinking, and socio-cultural and pedagogical significance.

Special attention is given to the work of Liu Shikun, Yin Chengzong, Zhou Guangren, Yuja Wang, and Lang Lang. It is revealed that Liu Shikun and Yin Chengzong, despite differences in artistic views, shaped the concept of spiritual leadership in musical culture. Zhou Guangren played a leading role in pedagogical development within Chinese piano culture, while Yuja Wang's work illustrates the paradox of technical mastery sometimes hindering deep emotional expression. Lang Lang's career is highlighted as an example of the successful integration of elements of popular culture into academic art, promoting the popularization of classical music on a global level.

Thus, the musical-interpretive paradigm of Chinese piano culture reflects the dialectical combination of technical virtuosity, innovation, and the preservation of national identity, making it an important phenomenon in the modern musical space.

Keywords: performance, interpretation, Chinese piano culture, Chinese piano school.

List of author's publications

Research works

in which the main scientific results of the thesis are published

1. Syun Yi. (2024). Evolution of Piano Education in China: Analysis of Socio-Cultural Impact and Prospects for Development. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, 374–379 [in Ukrainian].
2. Syun Yi. (2024). Ethnocentric Aspect in the Development of Chinese Piano Music: Influence of National Culture and Musical Traditions. National Academy

of Managerial Staff of Culture and Arts. Herald: Science journal, 2, 327–331 [in Ukrainian].

3. Syun Yi. (2024). Exploring the Integration of Chinese Music in Western Musicological Literature: Trends, Gaps, and Multicultural Perspectives. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 3, 281–286 [in Ukrainian].

4. Syun Yi. (2024) INTEGRATING HISTORICAL, METHODOLOGICAL AND STYLISTIC ELEMENTS IN PIANO PERFORMANCE INTERPRETATION *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, No.3 C.144-151 <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2024-3-14>.

Research works

which certify the approbation of the materials of the thesis

5. Syun Yi. *Trends in the Development of China's Piano Culture as a National School*. In: **Artistic and Cultural Research: Proceedings of the 1st All-Ukrainian Scientific-Practical Conference with International Participation PROKyiv**, Kyiv City State Administration. Kyiv, November 11-12, 2023, pp. 393-395.
6. Syun Yi. *Preservation and Promotion of China's Musical Cultural Heritage on the Internet*. In: **Music in Dialogue with Modernity: Educational, Art History, and Cultural Studies: Proceedings of the International Scientific-Practical Conference, Kyiv, April 17-18, 2024**, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Faculty of Musical Arts. Kyiv: KNUKiM, 2024. Pp.14-16
7. Syun Yi. The multidimensionality of modern Chinese culture: the phenomenon of Gulanyu. Design and art in the context of sociocultural development: proceedings of the IX International scientific and practical conference, Odesa: Oldi+, 2024. P. 220-223
- 8.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС.....	20
1.1. Концептуальні основи становлення китайської фортепіанної школи в динаміці історичного розвитку.....	20
1.2. Трансформація концертного життя сучасного Китаю	39
Висновки до першого розділу.....	56
РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КИТАЙСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ШКОЛИ.....	60
2.1. Корифеї фортепіанної педагогіки як базис створення парадигмального маркера у китайському виконавстві.....	60
2.2. Вплив національних традицій на формування виконавської манери китайських піаністів.	82
Висновки до другого розділу.....	107
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКА ПАРАДИГМА У ФОРТЕПІАННІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ ХХ - ПОЧАТКУ ХХІ СТ.	110
3.1. Інтерпретація та виконавська парадигма у контексті визначення китайського виконавського стилю	110
3.2. Китайська виконавська фортепіанна школа у динаміці змін	131
3.3. Інтерпретаційні аспекти представників китайської фортепіанної школи.....	151
Висновки до третього розділу	172
ВИСНОВКИ.....	176
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	189
ДОДАТКИ.....	208

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Актуальність дослідження визначається комплексом взаємозалежних факторів, серед яких провідне місце займає стрімкий і результативний розвиток китайської фортепіанної школи виконавства. За короткий час, у межах одного покоління, вона досягла лідерських позицій на світовій музичній арені. Це зростання супроводжується невідпинним прискоренням, що ставить перед дослідниками необхідність аналізу як онтологічних, так і гносеологічних аспектів феномену китайського піанізму, який вирізняється унікальними темпами еволюції в XXI столітті. У цьому контексті особливу актуальність набуває думка, що звернення до китайського фортепіанного мистецтва є важливим як для розуміння сучасного мультикультуралізму, так і для розширення можливостей сучасної музичної інтерпретації.

Водночас відзначається значний розрив між рівнем наукового осмислення китайського фортепіанного мистецтва та його фактичною виконавською динамікою. Отже, основним завданням цього дослідження є систематизація широкого фактичного матеріалу й формування нової інтерпретаційної парадигми китайського піанізму, що виходить за межі екстенсивного зростання й рухається до інтенсивного розвитку. Дослідження музично-інтерпретаційних процесів у китайській фортепіанній культурі є важливим кроком у розумінні переосмислення класичних творів через призму національних і глобальних культурних впливів. Цей аналіз дозволяє заповнити прогалини в науковому осмисленні цього феномену, простежити загальні тенденції розвитку світового піанізму й показати, як інтеграція національних музичних традицій Китаю збагачує глобальний музичний контекст.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з

науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» 20 (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 3 від 31 жовтня 2022 року).

Мета дослідження – виявлення та обґрунтування музично-інтерпретаційної парадигми китайської фортепіанної культури XX – початку XXI століття у контексті її історичного розвитку, національних традицій та виконавських практик.

Відповідно до мети дослідження виокремлено низку завдань:

- дослідити історико-культурні передумови формування китайської фортепіанної школи та її розвиток упродовж XX – початку XXI століття;
- проаналізувати основні етапи розвитку концертної діяльності Китаю у історичній динаміці XX – початку XXI ст.;
- встановити значення провідних педагогів у формуванні виконавських підходів та концепцій китайської піаністичної школи;
- розкрити специфіку впливу національних культурних традицій на виконавське мистецтво китайських піаністів;
- визначити основні риси виконавського стилю Китаю у контексті музично-інтерпретаційних підходів китайських піаністів XX – початку XXI ст.

Об'єкт дослідження – фортепіанна культура в Китаї XX – початку XXI століття.

Предмет дослідження – музично-інтерпретаційна парадигма у китайській піаністичній традиції.

Методологічна основа дослідження спирається на ряд методів, які забезпечують всебічний підхід до аналізу розвитку та трансформації китайської фортепіанної культури. Ключовими є герменевтичний та компаративний методи. Герменевтичний підхід дозволяє глибше осмислити інтерпретаційні аспекти музичних явищ, характерних для китайської

фортепіанної культури, розкриваючи культурно-історичні контексти, які впливали на розвиток виконавської манери. Компаративний метод дозволяє здійснити порівняльний аналіз китайської піаністичної школи із західними традиціями, виявляючи спільні та відмінні риси музично-інтерпретаційних підходів, що формувалися в XX і на початку XXI століття.

Документально-історичний метод служить основою для вивчення історії розвитку концертного життя Китаю та становлення китайських виконавців, опираючись на аналіз архівних документів, рецензій та інших джерел. Це дає змогу дослідити, як культурні та політичні зміни впливали на формування фортепіанної культури та інтерпретаційних підходів. Індуктивно-дедуктивний метод застосовується для систематизації теоретичних знань про корифеїв китайської фортепіанної педагогіки та для класифікації різних виконавських підходів, які стали основою для формування сучасної китайської інтерпретаційної парадигми.

Системний теоретичний метод є важливим для розкриття внутрішніх взаємозв'язків між національними традиціями та інтерпретаційними практиками. Він дозволяє побачити вплив національних культурних кодів на виконавську манеру китайських піаністів, особливо у контексті їх взаємодії із західними музичними стандартами. Системність також проявляється в діалектиці між гносеологічними та онтологічними аспектами інтерпретаційної діяльності, коли інтерпретація музичних творів стає не лише творчим актом, але й спробою самовираження через національну культурну ідентичність.

Ця сукупність методів створює ґрунтовну методологічну основу для дослідження музично-інтерпретаційної парадигми у китайській фортепіанній культурі. Вона дозволяє комплексно осмислити як історичний розвиток цієї культури, так і її сучасні виконавські та інтерпретаційні практики, що формують унікальний стиль китайських піаністів у XX і на початку XXI століття.

Матеріалом дослідження став комплекс наукових праць, присвячених історії та теорії китайської фортепіанної культури, а також досліджень, що аналізують діяльність провідних представників сучасної китайської фортепіанної школи – виконавців і педагогів.

Основну увагу зосереджено на практичному аналізі виконавської діяльності китайських піаністів та педагогів, їхніх інтерпретаційних підходів і педагогічних методик. У дослідженні розглянуто, як ці музиканти формують і розвивають виконавські парадигми, які відображають національні риси китайської культури та інтеграцію світових музичних традицій. Аналітичний підхід дозволив виявити вплив провідних китайських виконавців на формування інтерпретаційних стратегій, які стали важливими у розвитку китайської піаністичної школи в ХХ – на початку ХХІ століття.

Теоретичну основу дослідження склали праці з китайської фортепіанної культури, де акцентується на її еволюції, зокрема з початку ХХ століття, коли група музикантів, які навчалися за кордоном, познайомила Китай із західною музичною теорією та концепціями національної музики. Сьогодні активно ведуться дослідження китайського фортепіанного виконавства, серед авторів яких можна виділити таких, як Чжан Бейлі, Пай Чжаолян, Чу, Ши Цуйхуа, Хе Нань, Чень Хуа, Чень Сюй, Лі Сунлань, Хань Ваньчай. Головний акцент робиться на дослідженнях еволюції фортепіанного мистецтва в Китаї протягом останнього століття, здійснених провідними вченими, зокрема в монографіях таких китайських дослідників, як Лі Хуаньчжі, Ян Іюань, Ван Чанкуй, Ян Хунбін, У Янь, Хуа Мінлін, Гао І, Дай Байшен. Вони досліджують різноманітні аспекти фортепіанної культури, враховуючи вплив місцевих традицій, релігійних поглядів та культурних особливостей. Інші дослідники, такі як Пей Хан, Сунь Вейбо, Лі Сяосяо, зосереджуються на аспектах розвитку китайської фортепіанної музики, акцентуючи увагу на впливі народних традицій. Важливу роль у вивченні специфіки творчого процесу та взаємозв'язків між культурами відіграють

праці українських науковців, зокрема О. Маркова, Л. Шевченко, О. Самойленко, О. Шаповалова, О. Рощенко. Ці дослідники вносять суттєвий вклад у розуміння китайського фортепіанного мистецтва та його зв'язків з культурою. Значний внесок у вивчення фортепіанного мистецтва в Китаї зробили китайські автори, як-от Бянь Мен, який досліджував вплив святкових традицій на музичне мистецтво, Ван Ін, що аналізував взаємодію музичних форм з театром, Вей Тінге, який спеціалізувався на інструментальному фольклорі, та Дай Байшен, який звертав увагу на розвиток музичних жанрів під впливом національних традицій. Інші дослідники, такі як Сюй Бо, У На, Хоу Юе, також акцентують увагу на регіональних особливостях музичного мистецтва та його інтеграції з іншими сферами культури. Окремі наукові розвідки, зокрема Чжао Юе та Ло Кунь, аналізують жанрову специфіку та вплив західної музичної традиції. Специфіка творчого процесу, втілення національних традицій у китайській музиці, а також діалог культур і комунікативні процеси розглядаються в роботах українських дослідників, а також у працях китайських авторів, зокрема Лі Сунвень, Дай Байшена, Лян Маочуня, Лі Яньяна, Лян Лея, Чень І, У Янь, Чжао Ченьсі, Вей Ліна, Ян Ліньюня, Ян Яньді. Водночас, слід зауважити, що більш детального вивчення фортепіанного виконавства з позиції вивчення постаті виконавця та формування виконавської школи, у тому числі як соціально-історичного явища досі не проведено.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що *вперше* у музикознавстві

- досліджено багатоаспектність інтеграції історичних і теоретичних компонентів в контексті розвитку китайської фортепіанної культури, де виконавська складова розглядається як продовження педагогічної практики;
- проаналізовано вплив специфічних рухових і дихальних вправ «цигун» на покращення виконавської фортепіанної техніки;

- виявлено специфіку інтерпретаційної парадигми у китайській фортепіанній виконавській культурі.

Отримало подальшого вивчення китайська музична культура з позиції специфіки формування виконавської традиції.

Практичне значення одержаних результатів дослідження основні положення, матеріали та висновки дослідження можуть бути використані у декількох векторах: у науковій роботі для подальшого вивчення специфіки виконавської традиції у Китаї з позицій впливу національної ментальності; у науковій роботі для вивчення процесів щодо виконавства у динаміці смислових змін; у педагогічній діяльності – матеріали дослідження можуть бути використані у освітньому процесі у контексті теорії та історії виконавського мистецтва, історія виконавських стилів, культурології, філософії мистецтва тощо.

Апробація результатів дисертаційного дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2022 – 2025) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч. міжнародних: «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» (КНУКіМ, 2024); «Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку» (ХНТУ, 2024); всеукраїнській: «І всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю PROКиїв (КМДА, 2023).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 7 одноосібних публікаціях, зокрема: 3 статті у фахових виданнях України, 1 – у міжнародному науковому виданні, 3 праці – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (185 найменувань) та додатків. Загальний обсяг

дисертації становить 209 сторінок, основний текст викладено на 178 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ЕВОЛЮЦІЯ ТА ТРАНСФОРМАЦІЯ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС

1.1. Концептуальні основи становлення китайської фортепіанної школи в динаміці історичного розвитку

Сучасний виконавський світ існує як складне мультикультурне явище, де проявляються різні виконавські школи, що склалися у своїй власній специфіці побутування музичної культури. Питання існування в Китаї піаністичної школи, як основи для формування виконавської інтерпретаторської традиції, у більшості наукових праць кінця XX – початку XXI ст. лишалося дискусійним, що пов'язане, насамперед, з тяжінням представників китайської культури вчитися в інших країнах, переймати традиції та виконавські практики які склалися у західному контексті, а також тим фактом, що фортепіанне виконавство почало формуватися в Китаї разом із появою фортепіано, а першими викладачами якого стали іноземні місіонери.

Фортепіано, що має західні корені, нині стало одним з основних носіїв музичної культури в Китаї. Протягом більш ніж столітньої історії в Китаї як культурного явища, фортепіано глибоко вкорінялося у китайському контексті, розвиваючись і процвітаючи. Феномен «фортепіанної лихоманки» досяг своєї кульмінації, і фортепіанна освіта стала ключовим сегментом і рушійною силою, яка сприяє розвитку та поглибленню фортепіанної культури. Важливо відзначити, що освіта тісно пов'язана з сучасністю: у XXI столітті Китай почав формувати висококваліфікованих фахівців нового типу.

Активно реалізується концепція «Один пояс, один шлях», оголошена на XVIII та XIX з'їздах Комуністичної партії Китаю [8,15] У рамках цієї ініціативи в країні триває розробка програми музичної освіти з урахуванням глобальних перспектив. Програма спрямована на поступовий розвиток

творчої індивідуальності, впровадження інновацій, формування висококласного корпусу педагогів та виховання видатних музичних талантів. Реалізація цих завдань передбачає збільшення фінансування освіти на всіх рівнях – від центрального уряду до місцевих органів влади. Крім того, було вжито низку ефективних заходів для покращення соціального становища педагогів, поліпшення умов їхньої роботи та життя. Це дозволяє підвищити якість музичної освіти та забезпечити подальший розвиток фортепіанної культури в Китаї.

Водночас на сьогодні все більше виникає потреба визначення саме існування національної фортепіанної школи у Китаї, та навіть більше, розглянути її як цілком сформовану та таку чиї системні ознаки відрізняються від тих, що притаманні традиційним школам Заходу [98, 47–48]. Спираючись на критерії що здатні локалізувати існування фортепіанної школи, запропоновані Вей Тінге та В. Дітенбиром [14, 88], у даному розділі буде зроблена спроба визначення характерних ознак того чи того періоду розвитку саме фортепіанної школи Китаю, як унікального маркера парадигми виконавської традиції. Так, згідно з науковими розвідками зазначених науковців для ствердження існування такої традиції повинно зберігатися такі критерії як фортепіанне виконавство локалізоване в національному культурному просторі; національна фортепіанна школа, яка розвивається в руслі власної педагогічної та художньої парадигми в умовах спадкоємності традицій; досягнення у галузі фортепіанного виконавства, що успішно транслиуються за межі національного простору [14, 45-49]. Для забезпечення або спрощення існування зазначеного варто розглянути становлення китайської фортепіанної школи у історичному розрізі.

З XVII століття і й до першої половини XIX століття сфера поширення фортепіанної музики була обмежена імператорським двором і домами аристократів [109, 17]. Після Першої опіумної війни 1840 року портові міста південного сходу, Тяньцзінь, а також багато портових міст у низинах Янцзи

опинилися під окупацією іноземних держав. У Гонконзі, Макао, Шанхаї, Нінбо, Гуанчжоу, Тяньцзіні та інших містах почали відкриватися церкви, і фортепіано набуло широкого поширення як супроводжуючий, по суті лише для акомпанементу, інструмент для хорової музики, а також активно використовувалося в музичному навчанні у церковних школах [5, 208]. До кінця династії Цін під час політичних реформ, відомих як «100 днів реформ» (1898), відбулися зміни в освітній системі, які також стали потужним стимулом для розвитку фортепіанної музики в Китаї [103, 148].

Безпосередньо фортепіанна педагогіка, як складова освітнього процесу, з'явилася разом із заснуванням навчальних закладів, у яких викладання гри на фортепіано стало систематичним та організованим. Відкриття таких закладів стало визначальним моментом у становленні системи фортепіанної педагогіки в Китаї. Відповідно до походження цього інструменту, як завезеного місіонерами, то саме церковні школи стали осередком формування виконавської майстерності у Китаї. Цей початковий етап характеризувався запровадженням методичних підходів до навчання гри на інструменті, які були адаптовані з європейських зразків та інтегровані в національну освітню систему. Поступове поширення цих навчальних програм сприяло створенню перших поколінь китайських піаністів, які згодом стали основою для подальшого розвитку фортепіанного мистецтва в країні.

У перших церковних школах відразу було впроваджено навчання музиці, при цьому значну роль у навчальному процесі відігравало ознайомлення із західною музичною культурою. На заняттях з музики часто використовувалися фортепіано, що слугувало важливим інструментом для освоєння музичних навичок [44, 9–10]. Так, у 1842 році в Гонконзі була заснована школа Моррісона, яка стала першим навчальним закладом європейського типу в Китаї. Ця школа стала важливим етапом у формуванні освітньої системи, орієнтованої на західні зразки. У 1850 році в Шанхаї була

відкрита школа Сюйхуей, яка також сприяла впровадженню європейських освітніх практик у Китай. У 1861 році в Шанхаї була заснована католицька школа для дівчаток Цинсінь, яка, подібно до попередньої установи, активно використовувала європейські музичні інструменти в навчальному процесі. Нарешті, у 1903 році було відкрито школу Святої Марії для дівчаток, яка також слідувала європейським освітнім традиціям і зосереджувалася на музичному вихованні, зокрема на грі на фортепіано [18, 33–34]. Суттєвим є те, що саме в цей час, фортепіанна музика набуває значення й у політичному контексті, що призводить до того, що у 1904 році китайські політичні діячі Чжан Байси, Чжан Чжидун та Сун Цин спільно прийняли «Високій затверджений статут для навчальних закладів», який передбачав впровадження нової освітньої системи по всій країні. Відповідно до цього документу, основною освітньою новацією цього статуту стало введення регулярних уроків фортепіано, що стало важливою складовою як церковних, так і нових типів навчальних закладів (вищого рівня освіти) [7, 39–45],

Зокрема, у 1906 році в Нанкіні було засноване педагогічне училище, яке вперше включило музику в свій навчальний план, закладаючи основи для подальшого розвитку музичної освіти. У 1909 році в Тяньцзіні була відкрита середня школа для дівчаток, що стало важливим кроком у розширенні освітніх можливостей для жінок і впровадженні фортепіанного навчання в середню освіту. У 1910 році в Пекіні розпочало свою діяльність спеціалізоване музичне училище Сишику, яке забезпечило подальший розвиток фортепіанного виконавства та музичної освіти в Китаї. Крім того, у 1912 році було засновано Пекінський педагогічний університет, що стало важливим етапом у реформуванні освіти на всіх рівнях [42, 31].

Викладачами поставали переважно іноземці, у тому числі місіонери, а також китайці, які пройшли навчання за кордоном. Хоча їхні можливості в навчанні були дещо обмеженими, методичні підходи та зміст курсів були майже ідентичні тим, що використовувалися в західних країнах. Це сприяло

стандартизації навчання гри на фортепіано в Китаї і інтеграції європейських педагогічних методик у місцеву освітню систему, що стало основою для подальшого розвитку фортепіанної освіти в країні.

Під впливом культурно-політичного руху «4 травня» (1919) у таких китайських містах, як Пекін, Шанхай, Нанкін, Харбін, Ханчжоу, Гуанчжоу та інших, розпочала активний розвиток нова хвиля освітніх установ, зокрема нових типів музичних навчальних закладів, що отримали назву «музичні асоціації» [17, 85].

Одним із перших таких утворень стала Музична дослідницька асоціація Пекінського університету, заснована в 1919 році в Пекіні. Ця асоціація відіграла значну роль у розвитку музичної науки та дослідженням музичних традицій. У 1926 році в Пекіні було створено Спільку музичної естетики (Beijing Aesthetic Music Society), яке активно сприяло вивченню та популяризації музичної естетики, розвиваючи теоретичні підходи до оцінки музичних явищ і культурних практик [95, 298].

Ці інститути стали важливими осередками для академічного дослідження музичної культури та естетики, відображаючи вплив західних освітніх стандартів та модернізаційних процесів, що відбувалися в Китаї на початку ХХ століття. Протягом 1920-х і 1930-х років в Китаї спостерігалось значне розширення музичної освіти, що проявилось у відкритті численних навчальних закладів та створенні музичних факультетів і відділень. У 1919 році в Шанхайському музичному педагогічному училищі було відкрито музичне відділення, що стало важливим кроком у формуванні музичної освіти. У 1922 році при Пекінському університеті були засновані музичні курси, що сприяли розвитку музичної освіти на університетському рівні. 1924 року в Харбіні була відкрита консерваторія імені Глазунова, яка стала важливим центром для музичного навчання в регіоні. У 1925 році Пекінське художнє училище запровадило музичне відділення, що стало частиною його освітньої програми [130, 69].

У 1926 році було відкрито факультет музики в Яньцзинському університеті в Пекіні, а також створено факультет музики в Центральному державному університеті в Нанкін. Це свідчить про розширення музичної освіти на рівні вищих навчальних закладів. У 1927 році в Шанхаї була заснована Шанхайська державна консерваторія, а також відкрився Харбінський музичний інститут, що ще більше сприяло розвитку музичної освіти в країні. У 1928 році в Бейпінському університеті в Пекіні було створено музичний факультет у складі художнього інституту. 1929 року було засновано факультет музики в Луцзянському приватному університеті в Шанхаї. У 1930 році Бейпінський державний університет відкрив музичне відділення для жінок, що стало значним кроком у розвитку музичної освіти серед жінок. У 1932 році в училищі мистецтв у Ханчжоу було створено музичне відділення. Того ж року в Гуанчжоу була відкрита приватна консерваторія, що підкреслило зростаючий інтерес до музичної освіти в південному Китаї. У 1938 році в інституті мистецтв імені Лу Сіня був створений музичний факультет, а в 1939 році було засноване музичне відділення в художньому училищі провінції Сичуань [95, 290-298]. Ці події ілюструють активний розвиток музичної освіти в Китаї в період між двома світовими війнами, відзначаючи значні досягнення в розширенні доступу до музичної освіти та створенні нових освітніх установ.

Безперечно, ефективному розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї перешкоджала політична нестабільність країни. Громадянська війна, яка в 1940 році переросла в антиімперіалістичну війну опору японській агресії, негативно вплинула на культурний розквіт і розвиток мистецтв. Лише в 1945 році, після капітуляції Японії, ситуація почала стабілізуватися. Однак, реальні зміни стали можливими тільки в 1949 році, коли Комуністична партія Китаю здобула перемогу, що призвело до створення Китайської Народної Республіки та завершення військових дій. Ці події завдали серйозного удару фортепіанній освіті в Китаї. Одним з найбільших постраждалих була

Шанхайський консерваторій, що була основним центром фортепіанного навчання. Інші вищі музичні навчальні заклади зазнали змін у своїй організаційній структурі, зокрема переміщення, перейменування та реструктуризації [27, 245]. Попри ці важкі умови, інтерес до фортепіанної культури залишався надзвичайно високим. Мережа музичних навчальних закладів, що готували професійних піаністів, залишалася активною і не була повністю знищена.

Зокрема, в 1952 році, в процесі реформування музичної освіти, нове комуністичне урядове керівництво вирішило консолідувати фортепіанну освіту, зібравши найкращих піаністів країни в двох консерваторіях: Центральній консерваторії в Тяньцзіні та її Східному філіалі в Шанхаї. Для цього фортепіанні кафедри нових навчальних закладів були створені на основі десяти існуючих навчальних установ, які продовжували функціонувати навіть у воєнні роки.

Центральна консерваторія об'єднала фортепіанні відділення кількох музичних установ, включаючи Нанкінську консерваторію, музичні факультети Пекінського художнього інституту, Яньцзінського університету, Інституту імені Лу Сіня, Північнокитайського університету та Сянганську консерваторію. Водночас кафедра Східного філіалу формувалася на базі Шанхайського музичного коледжу, фортепіанних класів Фуцзянського музичного коледжу, музичних факультетів Нанкінського жіночого університету та Шанхайського педагогічного інституту [3, 47].

В це час активно працювали піаністи-педагоги іноземного походження. Значний вплив на розвиток фортепіанної педагогіки в Китаї здійснював італійський диригент і піаніст Марио Пачі, який очолював Шанхайський симфонічний оркестр і проводив індивідуальні заняття з учнями-піаністами. Серед провідних фортепіанних педагогів Китаю були також емігранти та втікачі з нацистської Німеччини Ада Бронштейн, Валентина Гершгорина, Альфред Віттенберг. Ці фахівці зробили значний внесок у розвиток

фортепіанної педагогіки в Китаї, впроваджуючи міжнародні методики та підходи у навчальний процес.

Водночас ряд видатних педагогів, таких як Сяо Юмей, Дін Шаньде, У Лей та інші, змогли зберегти функціонування Шанхайської консерваторії як ключового центру фортепіанного навчання. У 1947 році в Гонконзі також була заснована консерваторія. Проте, оскільки Гонконг був англійською колонією, він жив за власними законами і не мав прямих зв'язків з китайськими вищими навчальними закладами до початку «періоду реформ і відкритості». Аналогічна ситуація спостерігалася і на Тайвані, де відсутність прямих контактів з материковим Китаєм тривала до зазначеного періоду. Цей процес відображає прагнення до відновлення та розвитку фортепіанної освіти, незважаючи на складні обставини того часу. Багато молодих піаністів виїжджали за кордон для подальшого удосконалення своїх виконавських і педагогічних навичок. Після повернення на батьківщину, вони стали важливим чинником у розвитку музичної освіти. Серед таких фахівців були Лі Цуйчжень, яка навчалася у Великій Британії, Хун Ші у Франції, Хун Далінь та Лі Цзялу в США, У Лей у Франції та інші. Ці випускники закордонних навчальних закладів стали значним чинником у еволюції фортепіанної культури в Китаї, сприяючи інтеграції міжнародних педагогічних методик і впровадженню інновацій у навчальних програмах.

У науковій літературі КНР виконавців і педагогів, активна діяльність яких припала на зазначений період, зазвичай відносять до «першого покоління китайських піаністів» [89, 103]. Водночас їх логічно поділити на дві складові. Перше складається з тих, хто народився наприкінці XIX та на початку XX століття. У 1940-х і на початку 1950-х років багато з них вже мало займалися виконавством і практичною педагогікою, зосередившись більше на організаційній діяльності. Прикладом є У Менфей (1893–1979), який у 1920-ті та 1930-ті роки очолював Шанхайський художній коледж, а в 1940-х і на початку 1950-х років став впливовим керівником музичної освіти.

До цього ж покоління належить Ян Чжунцзи (1885–1962), який у 1920-ті роки викладав у декількох коледжах та університетах Пекіна: у 1937 році він став деканом консерваторії в Чунцині, а потім керував рядом навчальних і концертних закладів у Нанкіні. Водночас, деякі представники старшого покоління продовжували викладати і у 1940-х роках. Серед найбільш відомих — Лі Шухуа (1901–1991), який працював у Національному художньому коледжі м. Ханчжоу, Ван Жуйсань (?–1973), яка в 1927–1928 роках викладала в Шанхайській консерваторії, а в 1940-х роках заснувала Дитячу музичну академію в Шанхаї [44, 82-88].

У 1910-х роках, коли представники цього покоління формувалися як музиканти, професійна піаністична освіта в Китаї знаходилася на вкрай низькому рівні. Навчалися переважно в Європі та США: Ян Чжунцзи – у Женевській консерваторії (1914 р.), Лі Шухуа – у Ліонській консерваторії (1919 р.), Ван Жуйсань – у Консерваторії Нової Англії (США, 1919 р.).

Основу фортепіанної культури склало наступне покоління. Більшість його представників вже мали можливість отримати серйозну базову професійну освіту на батьківщині. Переважна кількість ключових фігур проходила навчання у М. Пачі. Пачі займався в основному з дітьми. Нерідко вони мали спільних учнів. Так, У Лей (1919–2006) починала у Ван Жуйсань, потім продовжила навчання у Пачі. Чжу Гунї (1922–1986) навчався спочатку у Пачі, але продовжив освіту у Дін Шанде (1911–1995). Серед інших провідних піаністів Китаю цього покоління у Пачі навчалися Чжу Шимін, Юй Бяньмін (1913–2000). У 1910-х роках, коли представники цього покоління формувалися як музиканти, професійна піаністична освіта в Китаї знаходилася на вкрай низькому рівні. Основна частина навчалася в Європі та США: Ян Чжунцзи – у Женевській консерваторії (1914 р.), Лі Шухуа – у Ліонській консерваторії (1919 р.), Ван Жуйсань – у Консерваторії Нової Англії (США, 1919 р.).

Разом з тим, генеалогію найбільших китайських піаністів цього покоління не можна звести лише до «музичних нащадків» Пачі. У Валентини Гершгоріної в Харбіні навчалася Чжен Шусин (нар. 1931 р.); у Камілли Хорват у Пекіні – Сяо Шусянь (1905–1991); у Фудзяні, у випускника консерваторії м. Оберлін (США) Альбера Форо – Лі Цзялу (1919–1982). Як і їхні попередники, представники цього покоління нерідко виїжджали за кордон для вдосконалення своїх навичок. Але якщо перші починали там справжнє професійне навчання, то другі завершували його: базова освіта, отримана на батьківщині, вже давала таку можливість. Так, Лі Сяньмін продовжила навчання у Брюсселі та Парижі, Дін Шанде і У Лей – у Парижі, Лі Цюйчжень – у Лондоні, Лі Цзялу – у Лінкольні (США).

До кінця 1940-х – початку 1950-х років піаністи цього покоління здобули провідні позиції у фортепіанній освіті Китаю. Посаду декана фортепіанного факультету Шанхайської консерваторії зайняла Чжен Шусін. Фортепіанну кафедру цієї консерваторії очолювали Лі Цюйчжень та Фань Цзисен, її професорами були У Лей та Лі Цзялу. Чжу Гун'ї, І Кайцзи, Чжу Шимін та Сяо Шусянь приступили до роботи у створеній у 1952 році Центральній консерваторії (Тяньцзінь, з 1958 року – Пекін).

Складно скласти об'єктивне уявлення про виконавський рівень піаністів тієї епохи. Це особливо стосується музикантів старшого покоління, дані про яких є дуже обмеженими, а іноді й суперечливими. Чан Айлін називає У Менфея «піаністом, який володів значним для свого часу професіоналізмом, і педагогом, який освоїв найпередовіші на той момент методи гри» [89, 53], однак не наводить підтверджень цьому. Водночас, Бянь Мен зазначає, що рівень викладання в навчальних закладах, очолюваних Ян Чжунцзи, «не був високим, навчальний репертуар обмежувався переважно етюдами та п'єсами Бейєра, Черні» [3, 20].

Відомості про піаністів наступного покоління є більш детальними. Збереглися програми деяких їхніх виступів, які свідчать, що їхній репертуар

був цілком серйозним. Наприклад, Лі Цюйчжень на сольних концертах воєнних років виконувала Токкату і Фугу ре мінор Й.С. Баха у перекладі К.Таузіга, Сонату № 23 Л. Бетховена, Рапсодію № 2 Ф. Ліста (Wang A., 2001, р. 45). У Лей разом із Шанхайським оркестром виконувала концерти Е. Гріга, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана та Ф. Ліста (Цзо Чженьгуань, 2014, с. 145). Учні останньої згадували про педагогічні покази вчителя: «Яскрава, повна живої музики, надихаюча нас гра» [113, 49].

На початку 1950-х років на авансцену національної фортепіанної культури виходить наступне покоління. Серед найвизначніших фігур – Чжоу Гуаньжень (1928–2022), яка навчалася у М. Пачі, Дін Шанде та інших; Фу Цун (1934–2020), який вчився у М. Пачі та А. Бронштейн; Лі Мінцян (нар. 1936), навчався у Юй Бяньмін та А. Віттенберга; Гу Шенін (1937–1967), вихованка Лі Цзялу; Бао Хуйцяо (нар. 1940), учениця Чжу Гун'ї; Цзінь Ші, учень Лі Цюйчжень та Юй Бяньмін. Таким чином, хоча багато хто навчався у іноземних педагогів, більшість з них виховувалися китайськими майстрами попереднього покоління.

Всі вони активно концертували – можна сказати, навіть інтенсивніше, ніж їхні вчителі-попередники, що в значній мірі пов'язано з більш сприятливими історичними умовами. Наприклад, Чжоу Гуаньжень у 1948 році «викликає сенсацію» виконанням Концерту ре мінор В.А. Моцарта (Цинь Цинь, 2013, с. 17). Цзинь Ші у 1950 році дає сольний концерт, де виконує, серед іншого, Апасіонату Л. ван Бетховена, Симфонічні етюди Р. Шумана та Угорську рапсодію № 2 Ф. Ліста (Бянь Мен, 1996, с. 36). У 1952 році Фу Цун виконує П'ятий концерт Л. ван Бетховена, а Гу Шенін у 1953 році – Другий концерт Ф. Шопена: обидва виступи проходять «з великим успіхом» [103, 66].

Таким чином, протягом історичного розвитку у Китаї сформувалася достатньо потужна мережа фортепіанного освіти. Домінуючу роль в педагогіці і виконавстві почали відігравати не іноземні музиканти, як це було

на попередній стадії, а національні піаністи. Це дозволяє стверджувати, що до завершення розглянутої епохи фортепіанне мистецтво Китаю відповідало такому критерію національної фортепіанної школи – локалізації в національному культурному просторі.

Розвиток китайського фортепіанного мистецтва у досліджуваний період характеризується спадкоємністю педагогічних та художніх традицій, що сприяло формуванню унікальної парадигми музичної освіти. Провідні китайські піаністи того часу не лише розділяли спільну професійну «генеалогію», але й дотримувалися схожих методичних настанов. Однією з ключових методик, яку китайські дослідники виокремлюють як значущу для цього періоду, є так званий «метод високого підйому пальців». Відповідно до Бянь Мена, засновники китайського піанізму, такі як Захаров і Пачі, були прихильниками техніки, заснованої на традиціях XIX століття. Вони наголошували на розвитку сили та незалежності пальців як основоположних компонентів фортепіанної техніки [3, 23-25].

Цзя Цзифен зазначає, що методи, застосовувані цими майстрами, мали позитивний вплив на роботу з початківцями піаністами. Однак їхні учні часто абсолютизували ці методичні принципи. У результаті, незважаючи на успішне опанування технікою, виконання музики композиторів-романтиків та імпресіоністів почало здійснюватися з використанням прийомів, більш характерних для гри ранніх творів віденських класиків. Це призвело до того, що «розвиток китайського піанізму різко уповільнилося» [37, 401]. Таким чином, незважаючи на позитивний вплив педагогічних методик, загальні тенденції розвитку китайського піанізму виявили потребу у пошуку нових підходів, які відповідали б змінам у музичній мові та естетиці XX століття.

Згідно з думкою численних дослідників, ситуація у фортепіанній освіті в Китаї почала змінюватися лише в середині 1950-х років. Прибуття до Китаю іноземних, у тому числі й радянських фахівців, ознайомило китайських музикантів з принципами вагової гри, що стало визначальним

моментом у розвитку місцевого піанізму. Лі Меньжуй стверджують, що тільки завдяки «кропіткій роботі представників іноземної фортепіанної школи з китайськими піаністами» вдалося змінити попередні уявлення про те, що висока пальцева техніка повинна переважати над стилістичною чистотою, музичною виразністю та якістю звуку. Іноземні педагоги внесли значні зміни в підходи до фортепіанного виконання, підкресливши необхідність більш вільного та розслабленого виконання на противагу попередньому підходу, при якому тіло виконавця було напружене і затиснуте [31, 166]. Можливо, що думка про недооцінювання такої виконавської манери у китайській фортепіанній методиці розглянутого періоду є в значній мірі справедливою. Однак, на наш погляд, малоймовірно, що піаністи, які працювали в Китаї до середини 1950-х років, особливо такі кваліфіковані як М. Пачі, справді вважали, що методи гри, притаманні виконанню музики раннього віденського класичного стилю, можуть без змін бути застосовані до творів композиторів романтичної епохи. Малоймовірно, що вони не враховували потребу в розширенні піаністичного арсеналу студента, включаючи такі техніки як широкі, пластичні рухи цілісної руки та інші адаптації. Однак «високий підйом пальців» безумовно вплинув на розвиток китайського піанізму. Більше того, він залишається дуже актуальним у китайській педагогічній практиці й донині. Можливо, така глибока вкоріненість пов'язана не лише (і не стільки) з недостатньою методичною грамотністю «піаністичних спадкоємців» іноземних викладачів скільки з основними властивостями національної музичної культури. Адже тонкість, прозорість звучання, особлива увага до чіткості і легкості пальцевого дотику є типовими рисами виконання найкращих китайських піаністів сучасності. З цієї точки зору, розглянута методика в певній мірі може мати парадигмальне значення для китайської фортепіанної педагогіки.

Ще одним доказом утвердження національної спрямованості в піаністичній методиці того періоду є створені американським композитором

О. Черепніним та видані у 1935 році «Технічні вправи в пентатонічному звукоряді». Це свого роду «Школа гри на фортепіано», побудована на пентатонічних звукосполученнях, які є звичними для китайського слуху. Цей посібник було офіційно рекомендовано для використання в музичних навчальних закладах країни і в 1940-х роках він був широко розповсюджений у Китаї [89, 35]. Цікаво, що національні риси проявлялися у піаністів, які висунулися в 40-х роках, не лише в методичних настановах, але й в інтерпретаціях. Це підтверджують аудіозаписи їхніх виступів. Ми виявили три такі записи: «Квітковий барабан» Цюй Вея у виконанні Лі Цзялу, «Сопілка пастуха» Хе Лутина у виконанні Лі Цюйчжень, та перша частина Другої скрипкової сонати, ор. 121 Р. Шумана у виконанні Тана Сючжена (скрипка) та Лі Цюйчжень (фортепіано). Особливо вражає тонке, витончене, надзвичайно прозоре звучання та граціозна ритміка «Сопілки пастуха». Тут можна почути передвістя художніх досягнень піаністів наступних поколінь, таких як Фу Цун, чия вражаюче витончена метрика і тонке звучання, за думкою дослідників, є втіленням стилістики традиційного китайського мистецтва [14, 20].

Все це достатньо, щоб стверджувати про виникнення спільних педагогічних та виконавських поглядів і спадкоємності традицій в піаністичній культурі Китаю. Фортепіанна педагогіка відігравала визначальну роль у розвитку музичної культури Китаю. Виконавський аспект не мав значного впливу, оскільки концерти, перший з яких офіційно відбувся в 1919 році, були епізодичними, а їхня аудиторія складалася переважно з іноземців, що постійно проживали в країні, та емігрантів. Ситуація почала змінюватися з середини 1930-х років, коли до активної концертної діяльності приступило перше покоління китайських піаністів, які отримали освіту в Китаї та за кордоном. Принципове значення мала робота іноземних музикантів, які забезпечували стабільний розвиток молодих виконавців. До кінця цього періоду можна говорити про початкове формування елементів

фортепіанно-виконавської структури, таких як професійна підготовка, концертна спеціалізація найкращих студентів, участь у конкурсах тощо. Однак, через об'єктивні причини, масового поширення виконавська практика не набула [33, 45-48].

Наступний етап еволюції «китайського фортепіано» розпочався у 1949 році, коли була проголошена Китайська Народна Республіка, і тривав до початку «культурної революції» (1966). Музичне мистецтво стало частиною державної політики у сфері культури, спрямованої на утвердження комуністичних ідей. У цей період у багатьох великих містах (Шеньян, Ченду, Ухань, Сіань та ін.) були відкриті консерваторії. Також фортепіанні відділення відкривалися на музичних факультетах в інститутах мистецтв, наприклад, у Нанкінському, Цзілінському, Шаньдунському, Інституті мистецтв НОАК. Фортепіано увійшло і до спеціальних програм педагогічних вишів. Піаністи-випускники різних навчальних закладів сформували основний контингент фортепіанного виконавства та педагогіки. Саме в цей час фортепіанна культура в Китаї набула по-справжньому масового характеру. Організаційна структура викладання фортепіано в Китаї з 1950-х до середини 1970-х років була такою: у консерваторіях функціонували фортепіанні відділення з відповідними спеціалізованими кафедрами. В інститутах мистецтв та педагогічних університетах фортепіанна спеціальність викладалася в рамках музичних факультетів, усередині яких існували фортепіанні відділення без кафедральної деталізації [71, 140 - 145].

Серед досягнень китайських піаністів слід відзначити лауреатські звання на найпрестижніших фортепіанних конкурсах: Чжоу Гуанжень здобув III премію на Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Східному Берліні і I премію на Міжнародному конкурсі імені Роберта Шумана; Лю Шикунь – третю премію на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ференца Ліста в Угорщині; Ін Ченьцун – першу премію на VII Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Відні і другу премію на II Міжнародному конкурсі

імені П. І. Чайковського; Фу Цун – третю премію на V Міжнародному конкурсі піаністів імені Фридеріка Шопена; Гу Шенін – першу премію на VI Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Москві і першу премію на XIV Міжнародному конкурсі в Женеві; Лі Мінцянь – першу премію на I Міжнародному конкурсі імені Джордже Енеску і четверту премію на VI Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена; Лю Цифан – другу премію на Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Гельсінкі і п'яту премію на I Міжнародному конкурсі імені Джордже Енеску; Хун Тен – третю премію на II Міжнародному конкурсі імені Джордже Енеску; Бао Хуейцяо – п'яту премію на II Міжнародному конкурсі імені Джордже Енеску; Лі Ці – четверту премію на III Міжнародному конкурсі імені Джордже Енеску [85, 114–116].

Солідний список лауреатів, безумовно, є важливим, але він далеко не єдиний фактор, що свідчить про якісний зріст фортепіанного виконавства в Китаї того часу. Головним показником стало неухильне підвищення середнього рівня піанізму, що видно з програм концертних виступів піаністів і з екзаменаційних вимог різних стадій формування і розвитку піанізму – від музичних шкіл до аспірантури. Якщо в 1930-ті роки для випускників консерваторій вважалися максимально складними творами концерти В. А. Моцарта і Е. Гріга, то в 1950-ті роки китайські піаністи вже впевнено виконували Другий концерт С. Рахманінова, Другий концерт К. Сен-Санса і Третій концерт Л. ван Бетховена. Отже можна констатувати, що відбувся активний рух у розвитку національного фортепіанного мистецтва, зокрема виконавського, а також пов'язаний з виходом на міжнародний рівень, який можна датувати серединою 1950-х років.

Цей період став часом широкого поширення фортепіанного мистецтва у всіх його формах. З переважно особистої, приватної справи, фортепіанна культура перетворюється на складову частину художньої політики нового соціалістичного Китаю, отримуючи всебічну державну підтримку.

Важливість виконавства зростає, частково відтісняючи педагогіку на другий план. Успіхи китайських піаністів виводять країну на світову фортепіанну сцену. Зростає і зміцнюється слухацька аудиторія, яка поступово знайомиться з вершинами фортепіанного репертуару і все більше поважає соціальний статус музиканта-виконавця.

У 1966–1976 роках у Китаї відбулася так звана «Культурна революція», під час якої була заборонена будь-яка діяльність, пов'язана з фортепіано. Відділення музики були закриті, а викладачі втратили роботу. Багато відомих піаністів і педагогів зазнали публічних побоїв і випробували всі «принади» трудового виховання; деякі не витримали приниження і обрали смерть замість цих знущань (серед них були такі видатні піаністи, як Лі Цуйчжень, Фань Цзисень, Гу Шенін) [74, 151-153]. Це завдало величезної шкоди фортепіанному мистецтву в Китаї. Навіть назви навчальних закладів того часу набули політичного забарвлення: Центральна консерваторія після об'єднання з Китайською консерваторією була перейменована в Центральний музичний коледж. Піаністи, які не встигли закріпитися за кордоном, намагалися вижити та зберегти професію будь-якими способами. Пам'ятником цієї боротьби став схвалений тодішньою китайською партійною верхівкою фортепіанний концерт «Хуанхе», створений разом з піаністом Ін Ченцзуном і групою композиторів на чолі з Чу Ванхуа (1968–1969), який став своєрідною «охоронною грамотою» для його авторів. Декілька піаністів змогли зберегти професію, виконуючи аранжування китайського пісенного фольклору, обробляючи революційні пісні і мелодії популярних агітаційних фільмів. Події «культурної революції» сповільнили розвиток національного фортепіанного мистецтва, але, на щастя, не змогли його знищити. Виконавство не зникло, хоча і понесло величезні втрати через некомпетентну політику влади. Воно адаптувалося, пропагуючи вічні цінності фортепіанної музики в тих формах і жанрах, які на той час дозволяло держава [18, 130–131]. Після закінчення «культурної революції» та приходу до влади групи

комуністів-прагматиків на чолі з Ден Сяопіном, у Китаї розпочався «період реформ і відкритості». 15 грудня 1977 року рішенням Державної ради КНР було розформовано Центральний Інститут мистецтв 7 травня, і на його місці відновила свою діяльність Центральна (Пекінська) консерваторія, а також ще шість музичних вишів повернули свої історичні назви [2, 81]. Були знову засновані консерваторії в кожному крупному адміністративному районі: Центральна, Шанхайська консерваторії, консерваторії в Сичуані, Ухані, Сіані, Тяньцзіні. Відновлено і розширено фортепіанні відділення в інститутах мистецтв у Нанкіні, Цзиліні, Шаньдуні, Гуансі, Харбіні та інших містах. Також заново відкривалися кафедри музики в педагогічних університетах, а в університетах з'явилися факультети музики з кафедрами фортепіано [70, 115-120]. У лютому 1979 року відбулася Всекитайська конференція з художньої освіти, яка призвела до формування нової ситуації в сфері музичного мистецтва. Масштаби вищої музичної освіти постійно розширювались, і в материковому Китаї сто одинадцять вищих навчальних закладів створили музичні спеціальності (включаючи педагогічні інститути, художні та багатoproфільні університети) [83, 132]. До 1993 року кількість педагогічних вишів, що відкрили музичні факультети або відділення, досягла ста тридцяти шести (включаючи педагогічні спеціальності музичних і художніх інститутів) [83, 142].

Наприкінці XX століття відзначалася поступова міграція китайських музикантів до країн Європи, Азії, Америки та Австралії. Це стосується як студентів, чия кількість щорічно зростає (точні цифри невідомі, оскільки навчання фінансується самими студентами або спонсорами, а держава не контролює цей процес, оплачуючи навчання лише десяти відсоткам студентів з малозабезпечених сімей), так і молодих викладачів і виконавців, які отримують робочі місця в закордонних вишах та контракти в концертних агентствах. «Період реформ і відкритості» в усіх дослідженнях вважається триваючим і сьогодні. Така позиція є виправданою. Однак, враховуючи, що з

моменту початку реформ минуло понад сорок років, варто задуматися, чи не сталися за цей час події, що можуть позначати початок наступного етапу. Проте доцільно розглядати останні сорок років музичного мистецтва Китаю як два окремих періоди: до середини 2000-х років і з середини 2000-х до наших днів.

У фортепіанній культурі Китаю така класифікація є коректною з наступних причин: по-перше, 1990-ті роки були спрямовані на відновлення позицій, втрачених у період «культурної революції». Головною метою було повернення до попереднього рівня. Це включало пріоритет кількісних параметрів, відновлення зв'язків із іноземним досвідом і традиціями, перехід до стилевого плюралізму у фортепіанній творчості китайських композиторів, створення власних фортепіанних фабрик та інші події. По-друге, до середини 2000-х років стало очевидним, що китайська фортепіанна культура досягла нового рівня розвитку. Тривав її екстенсивний ріст: за даними Міністерства освіти та Міністерства охорони здоров'я на 2006 рік, в країні діяло тисяча чотириста вищих навчальних закладів, що заснували спеціальності в одній або кількох сферах (включаючи професійні художні інститути). З 2002 по 2013 роки кількість вишів Китаю з художніми спеціальностями зросла з п'ятисот дев'яноста семи до тисячі шістсот сімдесяти дев'яти, а кількість абітурієнтів, які здавали художні дисципліни, збільшилася з тридцяти двох тисяч до одного мільйона осіб, що становило 10% від загальної кількості вступників, а в деяких провінціях навіть перевищило 20% [91, 189-142].

Згідно з даними Китайської асоціації музикантів, в даний час в Китаї навчається гри на фортепіано понад 30 мільйонів дітей, і їх кількість щорічно зростає на 10%. Фортепіанна спеціалізація представлена в одинадцяти консерваторіях, шести академіях мистецтв, тридцяти університетах і понад ста педагогічних вишах. За неповними статистичними даними, в Китаї налічується більше двадцяти тисяч спеціалізованих аудиторій для

викладання фортепіано. Якщо врахувати центри художньої освіти та різного роду підготовчі курси, кількість класів зростає до двохсот тисяч [93, с. 143].

З середини 2000-х років у Китаї стало чітко видно перевагу молодих китайських піаністів, які масово спрямовуються на освоєння основних центрів фортепіанного мистецтва та освіти. Поряд з цим продовжується практика запрошення іноземних фахівців за контрактом. Іноземні експерти не тільки входять до складу штатів усіх консерваторій і академій Китаю, а також ряду університетів і педагогічних вишів, але й почали з'являтися в найбільш кваліфікованих та матеріально забезпечених приватних дитячих музичних школах. На даний момент можна стверджувати, що остаточно сформувалася національна фортепіанна виконавська та педагогічна школа. З явища, яке спочатку ініціювалося іноземними школами, вона виросла в диверсифіковану, багатовекторну структуру, яка не тільки орієнтується на світовий фортепіанний ринок, але й у багатьох випадках диктує правила його функціонування.

1.2. Трансформація концертного життя сучасного Китаю

Використання поняття «концертне життя» увійшло у наукову базу музичного лексикону Китаю відповідно до західноєвропейських впливів. XX століття ознаменувалося періодом динамічного розвитку музичної культури Китаю, в якому чітко простежуються впливи західних музичних традицій, що поєднувалися із збереженням національної самобутності. Процес інтеграції західних музичних елементів відзначався впровадженням нових стилів, форм і технік виконання, що суттєво трансформувало музичне середовище Китаю. Проте, попри ці зміни, традиційні китайські музичні практики продовжували активно існувати, зберігаючи свою культурну ідентичність і адаптуючись до сучасних умов. Тобто для цього періоду суттєвим є не тільки впровадження інновацій, але й стійкість до збереження національних музичних традицій,

що забезпечило багатогранність і динамічний розвиток сучасної китайської музичної сцен.

До початку минулого століття китайська музика пройшла тривалий і складний шлях становлення та розвитку, досягнувши значних успіхів у кількох ключових аспектах. По-перше, були закладені основи як народної, так і професійної музики, що забезпечило фундамент для подальшого розвитку музичної культури. По-друге, сформувалися основні жанрові групи, включаючи вокальні, інструментальні, змішані та синтетичні жанри, що відображає різноманіття музичних форм і стилів. По-третє, була створена традиція аматорського та концертного виконання музики, а також підготовлено значну кількість видатних виконавців, що спеціалізуються на різних інструментах. По-четверте, на національній основі були засновані перші концертні організації, зокрема оркестри та оперні театри, які стали важливими складовими частинами музичної інфраструктури країни. По-п'яте, закладено основи музичної освіти, що сприяло розвитку професійних музикантів і педагогів.

У період архаїчної державності в Китаї відбувається формування перших зразків музики та її теоретичного осмислення. Витоки китайської музичної традиції сягають III тисячоліття до н.е., що відзначено в ранніх археологічних та текстових свідченнях. Конфуціанські трактати, а також релігійні традиції даосизму і буддизму, розвивали різноманітні концепції музики та її ролі в суспільному житті. Зокрема, у концепті «юе» (音樂), що об'єднує музику з іншими формами мистецтва, формується символічне уявлення про гармонію і прекрасне [22, 54-58].

З розвитком теоретичних уявлень про музику розпочинається формування системи придворних церемоній, що відзначає становлення ранньої концертної практики в архаїчному Китаї. Відповідно до історичних джерел, такі церемонії, що мають свої витоки з пізнього періоду династії Чжоу (V–III століття до н.е.), були не лише актами ритуального виконання

музики, але й важливими соціально-культурними подіями. Варто акцентувати, що розвиток вокальної та інструментальної музики в Китаї нерозривно пов'язаний з політичною ситуацією та філософськими доктринами, які визначали життя держави в різні історичні періоди. У період правління династії Чжоу одним із ключових факторів, що вплинули на музичний розвиток, стало вчення Конфуція. Конфуціанство, яке зберігає своє значення в китайській культурі до сьогодні, відіграло значну роль у формуванні системи придворних церемоній, які супроводжувалися музикою та піснями. У ранні періоди династії Чжоу конфуціанство сприяло створенню складної системи церемоній, де музика грала ключову роль. Ця система включала як вокальні, так і інструментальні елементи, які використовувалися у строго встановленій послідовності. Придворні оркестри та гімни були важливими компонентами цих церемоній, формуючи ієрархію музичного виконання в залежності від церемоніального контексту. В цей період, придворні оркестри, які виконували ключову роль у музичній культурі, слугували не тільки як спеціалізовані організації для виконання музики, але й як центри музичного навчання. Важливість цих оркестрів у розвитку музичної освіти в Китаї важко переоцінити [32, 65-68].

Важливим для розвитку музичного виконавства Китаю є початок VIII століття, коли при імператорському палаці були засновані перші музичні навчальні заклади, що стали основою для професійного музичного освіти. Розвиток музичної освіти сприяв зростанню кількості як професійних, так і аматорських музикантів, що, в свою чергу, підвищило загальний рівень виконавської майстерності. Паралельно розвивалася альтернативна форма концертної практики — камерне музикування на духових і струнних інструментах, яке стало популярним серед заможних верств населення. Цей аспект музичної практики відображає багатогранність і динамічність китайської музичної культури в період архаїчного суспільства. До XIII–XIV століть китайська музика виявляє багатство форм і жанрів музичного

виконання. В цей період існує різноманіття музичних практик, включаючи речитативи, що супроводжуються музикою, пісенні традиції, танцювальні жанри, а також сольні, ансамблеві та оркестрові форми музики. Окрім того, активно розвивається музична драма, яка також вносить суттєвий вклад у музичну культуру [53, 78-81].

З розвитком музичної життя в XIV столітті формуються перші виконавські стилі, що відрізняються за тематикою, зокрема, північна і південна традиції. Це свідчить про глибокі музичні корені, що дозволили сформувати розгорнуту концертну традицію вже понад п'ять століть тому. Китайський музичний репертуар цього періоду характеризується багатством жанрів і національних стилістичних варіацій.

З плином часу, незважаючи на зміни династій та політичних режимів, традиція придворного церемоніалу зберігалася, змінюючись та адаптуючись до нових умов. З приходом династії Цін музика починає виходити за межі придворного церемоніалу, а музична драма цього періоду стає більш доступною для широкої аудиторії, а у пізній період правління династії Цинь система придворного церемоніалу досягла високого рівня розвитку, що дозволило створити спеціалізований орган, відомий як «Дасюе». Ця організація була відповідальна за організацію церемоній та управління музичним супроводом, що підкреслює важливість музики в політичному та культурному контексті того часу [16, 40-45]. Це свідчить про значні зміни в музичній практиці, які відзначаються збільшенням популярності музичних виступів серед загального населення.

Період правління династії Хань, що передував формуванню Північних і Південних царств, також був важливим для музичного розвитку Китаю. У цей період формувалися перші стилістичні варіанти китайської музики, такі як «я-юе» (конфуціанські церемонії) і «су-юе» (народна музика). Ці стилі відображали різноманітність музичних традицій і їх використання в різних контекстах, від офіційних ритуалів до народних святкувань. Інтерес до

світської народної музики був притаманний навіть офіційним музикантам, які спеціалізувалися на ритуальній музиці. «Юеф» – спеціальна музична організація, яка займалася збором і систематизацією пісень різних локальних традицій Китаю, свідчить про високий рівень інтересу до народної музичної культури. Відомі музиканти того часу, такі як Сим Сяньчжу та Цай Юн, активно брали участь у обробці та популяризації народних пісень [28, 14-15].

У цей період також функціонували дві спеціалізовані організації — Даюєшу та Кучуйшу. Перша з них займалася канонічною та народною музикою, в той час як друга була відповідальна за придворні оркестри та музичне супроводження церемоній. Ці організації відіграли ключову роль у формуванні та підтриманні музичної традиції в Китаї.

Розвиток музики в Китаї в цей період відзначається важливою жанровою диференціацією, особливо у світській музиці, яка розділяється на два основних типи: музику на відкритому повітрі (ли-пу чи) та музику в приміщенні (цо-пу чи). Це поділ свідчить про глибоке усвідомлення специфіки концертного виконання в різних умовах, що зумовлює особливі вимоги до акустики та технік виконання. З часом китайська музика виходить за межі національних кордонів.

Вплив китайської музики поширюється на сусідні східні та азіатські країни, водночас Китай також зазнає зовнішнього впливу. Так, в репертуарі придворних оркестрів з'являються іноземні музичні твори, що демонструє інтеграцію з іншими музичними традиціями. Зокрема, концепція «музики 10 країн», або «10 видів музики» («Шипучи»), об'єднує музичні традиції та інструменти з Кореї, Індії, країн Індійського півострова та Центральної Азії. Масштаб оркестрів, які виконують музику «Шипучи», досягає до півтори тисячі учасників, що підкреслює не тільки величезні розміри цих колективів, але й складність їх складу. Цей масштабний підхід до формування оркестрів і включення міжнародних елементів у китайську музику демонструє не лише значення музики як культурного явища, але й її роль у культурних та

дипломатичних обмінах між різними регіонами. Таким чином, жанрова диференціація і інтеграція з міжнародними музичними традиціями вказують на високий рівень культурної адаптації та розвиток музичної практики, що поєднує традиційні та нові елементи, враховуючи специфіку середовища виконання та міжнародні впливи. Саме в цей час виходить на широкий загаль Пекінська музична драма цзинцюй, яка слугує квінтесенцією естетико-культурологічних та морально-етичних цінностей [91, 101-105].

Переломним моментом у розвитку країни та її музичної культури стали так звані «опіумні війни» європейських держав проти Китаю. Ці конфлікти мали серйозні наслідки для соціально-політичної структури Китаю і, як результат, для його культурного життя. Унаслідок цих історичних подій, традиція придворної музики зазнала значного занепаду. Кінець правління останньої династії Цін у 1911 році ознаменував собою загальне закриття придворних оркестрів та оперних труп, що завершило важливу етапу в музичному житті країни [7, 49].

Ці трансформації стали частиною більш широкого процесу соціальних і культурних змін, що відбувалися в Китаї в період початку ХХ століття, коли країна вступила в еру модернізації та реформ. Закриття традиційних музичних установ та оркестрів, що були частиною імператорського двору, стало не лише символом політичних і соціальних змін, але й суттєвим зрушенням у музичній культурі, яке передбачало трансформацію та адаптацію до нових умов і впливів.

На базі цих досягнень, починаючи з ХХ століття, Китай вступає в новий етап становлення концертної традиції, що відповідає європейським стандартам. Зазначене пояснюється тим фактом, що сама концепція концерту сформувалася у європейській культурній традиції, а саме слово «концерт» має свої етимологічні корені в італійській (*concerto*), французькій (*concert*) та німецькій (*Konzert*) мовах, що підкреслює його західноєвропейське походження. У своїй роботі українська дослідниця О. Маркова звертається до

історичного походження концертування з позицій його зародження як форми музикування. Вона вказує, що суперечка між країнами (Англія, Італія, Німеччина) щодо пріоритету у становленні концертного життя не є значущою [47, 35]. Існують численні докази, що приблизно в один і той же час у ряді європейських країн спостерігалися подібні явища, пов'язані з виникненням перших форм концертної діяльності, аналогічних до сучасних філармонічних практик. В Італії це були органні концерти Джироламо Фрескобальді (близько 1620 року), в Англії – платні концерти Джона Баністера (з 1670 року). Німеччину представляють концерти, проведені по всій Європі трьома видатними німецькими музикантами: Іоганном Шайном, Самуїлом Шейдтом та Генріхом Шютцем.

Традиція концертної діяльності Нового часу формувалася в ряді європейських країн у XVII столітті, і це було зумовлено низкою причин. Виявлення цих причин допоможе зрозуміти, чому в Китаї ця практика почала своє становлення пізніше. Однією з основних причин є підготовленість публіки до сприйняття світської музики. У європейських країнах ця традиція прийшла на зміну духовній музиці, тоді як у Китаї вона прийшла на зміну національній (палацовій) музиці, поширення якої було повсюдним аж до розформування державної структури імператорського правління [67, 35].

Як відомо, розвиток відкритих виступів, публічних концертів часто обґрунтований організацією суспільного устрою країн, а сама динаміка концертного життя та частота проведення концертів визначаються загальною ситуацією в регіоні. Так, Christian Utz показує, що в трьох музичних столицях Європи XVIII століття – Лондоні, Парижі та Відні – загальна інтенсивність концертного життя зростала від XVII до XIX століття, за винятком спаду в період з 1790 по 1813 роки, що було обумовлено військовими діями. Тобто суспільний устрій та загальний настрій соціуму суттєво впливав на розвиток концертування [129, 168-169].

Логічним буде аналізувати виникнення концертного життя в Китаї на початку XX століття також через призму особливостей політико-економічного устрою і культурних трансформацій того періоду. Політичні революції, які розпочалися в європейських країнах у попередні століття, сталися в Китаї лише на початку XX століття через діяльність революційних організацій, таких як «Спілка відродження Китаю», «Спілка оновлення Китаю» та «Спілка відродження слави Китаю». Ці організації були рушійною силою у процесі соціальних і культурних зрушень, що створили умови для виникнення концертної практики. Крім того, внутрішньополітична криза, яка кульмінувала з падінням династії Цин у 1911 році, сприяла соціальним змінам, які включали і культурну сферу [49, 29-31]. Це падіння імперії стало каталізатором для культурних перетворень, що створило новий контекст для розвитку концертної діяльності.

Серед факторів, що посприяли становленню концертного життя в Китаї, важливо виділити існування аристократичних капел і оркестрів, які вже функціонували в країні та були націлені на концертне виконання. Хоча ці організації мали інші характеристики у порівнянні з західноєвропейськими концертними установами, їхня наявність створювала основу для адаптації нових форм музичного виконання. Наявність кваліфікованих керівників, здатних організувати великі виконавські колективи, розвинута культура виконання та багатий виконавський досвід були суттєвими передумовами для інтеграції західноєвропейських концертних практик. Крім того, широке зацікавлення музикою серед населення, наявність численної слухацької аудиторії і високий попит на музичне мистецтво також сприяли швидкому розвитку концертного життя. Популярність музики і соціальна потреба в музичних заходах створили сприятливі умови для формування нових концертних практик.

Таким чином, виникнення концертного життя в Китаї на початку XX століття є наслідком як політичних, так і культурних перетворень.

Револьюційні події і крах імператорської династії створили нові соціально-культурні умови, в яких існуючі музичні традиції могли адаптуватися і трансформуватися в контексті західноєвропейської концертної моделі.

Перший етап формування концертної традиції європейського зразка в Китаї можна відзначити заснуванням театру для широкої публіки в Харбіні в 1904 році. Цей театральний заклад став важливим етапом у розвитку концертної практики, позначивши початок періоду інтеграції європейських музичних і театральних форм в китайське культурне середовище. Репертуар театру в Харбіні здебільшого складався з іноземних п'єс, естрадних вистав та збірних концертів. Це свідчить про перше систематичне включення європейських музичних форм і театральних практик у китайський контекст, що сприяло популяризації західної культури серед китайської публіки. Тому театр Харбіну можна розглядати як важливу віху у становленні концертного життя європейського типу в Китаї, що відкрила нові можливості для подальшого розвитку музичної і театральної традиції в країні. У 1920-х роках розвиток концертної діяльності в Китаї продовжувався, що привело до становлення професійної фортепіанної школи, яка відіграла значну роль у музичному житті країни і продовжує це робити до сьогодні [39, 88-89]. З початком створення спеціалізованих навчальних закладів зростає популярність фортепіано. Виникають спеціалізовані центри, які зосереджені на навчанні та виконанні на цьому інструменті. Таке зростання популярності фортепіано і відповідно розширення освітніх і концертних установ створюють нові можливості для розвитку фортепіанної музики, забезпечуючи підтримку та розвиток високого рівня виконавської майстерності, у тому числі створення окремих місцин, що присвячені виключно фортепіанній культурі.

В цілому варто акцентувати, що розвиток та формування музичної освіти зіграло ключову роль у підвищенні якості концертного життя в Китаї,

сприяло формуванню слухацької аудиторії концертів та становленню перших видатних виконавців.

Новий етап у розвитку музичної освіти в Китаї наступив із початком Другої світової війни. Після створення Китайської Народної Республіки (КНР) ідеологічні причини призвели до посилення впливу радянської держави на формування культурної політики та освітніх стратегій уряду Китаю. Цей період характеризується активним впровадженням радянських моделей у систему музичної освіти, що, у свою чергу, вплинуло на розвиток культурних і концертних практик у країні [3, 67-68].

1977 рік став переломним моментом у всіх сферах суспільного і культурного життя Китаю. Після закінчення «культурної революції» розпочався період відновлення і розквіту музичної та концертної діяльності, який триває і донині. У музичних навчальних закладах почалася активна зміна викладацького складу. Було розгорнуто пошуки обдарованих дітей не лише в центральних містах, а й у віддалених провінціях. Це призвело до того, що на світовій сцені все частіше з'являються талановиті виконавці з Китаю.

Зміна політичної ситуації в країні також вплинула на ставлення до культури та її традицій. У 1980-х роках китайське суспільство пройшло через низку реформ, що сприяли швидкому економічному розвитку та підвищенню рівня життя громадян. Духовні потреби підростаючого покоління стали важливим аспектом культурних цінностей [13,47-48]. Знайомство з європейським культурним та концертним життям дозволило внести корективи в саму сутність освітнього процесу. Вперше виникло усвідомлення того, що для забезпечення високого рівня концертного життя і створення видатних виконавців необхідно підвищувати якість освітнього процесу.

Особливу роль у виконавстві починає відігравати фортепіано. Перехідний період між XX і XXI століттями характеризується «фортепіанним бумом» у Китаї, який охоплює всю країну. Створюються численні конкурси, активізується конкуренція між молодими виконавцями,

оскільки звання лауреата конкурсу дає додаткові переваги при вступі до вищих навчальних закладів. Професійна орієнтація веде до позитивних результатів і стимулює розвиток виконавської культури.

Розвиток концертного життя в Китаї характеризується специфічною комбінацією професійних і аматорських підходів до виконання музики, що відзначається як у складі виконавців, так і в репертуарі. На початкових етапах становлення концертної практики в Китаї можна виділити дві основні парадигми, які визначають її розвиток.

По-перше, концертна практика на базі європейської традиції. Цей напрямок виявляє повне запозичення європейського репертуару та форм музичного виконання. Європейська музична традиція набула впливу через організацію підготовки виконавців шляхом залучення іноземних педагогів. Важливим аспектом є також навчання китайських музикантів у європейських та іноземних музичних вишах, що сприяло інтеграції європейських музичних практик у китайську культурну сферу. Водночас в Китаї були створені музичні навчальні заклади європейського зразка, а також формувалися оркестри, що відповідали західноєвропейському типу. Цей процес адаптації та запозичення сприяв формуванню нової культурної парадигми концертного життя в Китаї [53, 107-110].

По-друге, концертна практика на основі власних традицій. В рамках консерваторської освіти в Китаї зберігаються та розвиваються традиції гри на національних інструментах, таких як ерху, піпа та інші, які мають глибоке коріння в народній музиці. Ці традиції зберігаються і продовжують виконуватися навіть у XXI столітті, що підкреслює їхню важливість та стійкість у культурному контексті. Взаємодія між традиціями китайської музики та європейськими музичними практиками є суттєвим аспектом сучасної музичної освіти в Китаї.

Третя хвиля музичної діяльності під впливом Заходу проявляється через створення в Китаї мережі педагогічних коледжів, музичних

консерваторій, науково-дослідних інститутів і університетських кафедр. Заклади, засновані вперше у 1920-х роках, реалізують навчальні програми, які включають не тільки навчання грі на китайських національних інструментах, але й викладання історії китайської музики. Проте, студенти, що спеціалізуються на західному музичному стилі, все ще переважають, а курси з китайської музики організовані за зразком західних методик викладання [39, 61-62]. Ця ситуація ілюструє процес інтеграції західноєвропейських методів у китайську музичну освіту та її адаптацію до сучасних культурних і педагогічних стандартів.

Тобто відбувається розвиток концертного життя в Китаї у складній взаємодії між традиціями китайської музики та європейськими музичними впливами. Цей процес демонструє як збереження національних традицій, так і адаптацію західних практик, що формує багатогранну та динамічну картину сучасного концертного життя в Китаї. Безсумнівним постає факт, що тенденція до музичної освіти та концертної діяльності західного типу дійсно є домінантною в сучасному контексті концертного життя Китаю, проте до кінця XX століття ця тенденція еволюціонує в плідний міжкультурний діалог. Так, одна з поширених форм музично-освітніх контактів сьогодення полягає в навчанні студентів-музикантів з Китайської Народної Республіки в іноземних вищих навчальних закладах. Китайські студенти, які здобувають музично-виконавське та педагогічну майстерність у інших, зокрема західних країнах, ставлять перед собою завдання зосередитися на вивченні європейської музичної культури, традиції якої мають глибоке проникнення в національну систему музичної освіти. Цей процес адаптації і навчання китайських студентів у інших музичних інституціях стає важливим імпульсом для пізнання і інтеграції культурних зразків однієї з найбільших східних держав. Присутність іноземних студентів у європейських вузах слугує каталізатором для культурного обміну та взаємного пізнання, що сприяє розширенню музичних горизонтів і збагаченню культурного

контексту обох країн. Тобто складається ситуація впливу західних методик на китайську музичну освіту, що сприяє вдосконаленню технічних та артистичних навичок китайських виконавців та підсилює глобальний культурний діалог. Музична освіта і концертна практика західного типу, інтегровані в китайське культурне середовище, сприяють формуванню нових музичних парадигм і розширенню міжнародних культурних зв'язків. Також на розвиток структури організації концертної практики і підвищення вимоги до рівня сценічного виконання вплинуло поширення масового мовлення через радіо і телебачення, а також розвиток технологій запису музичних виконань.

У період культурного піднесення після революції 1911 року, концертна діяльність для широкої публіки базувалася на патріотичних піснях, що відображали соціально-політичні зміни та національні настрої того часу. На основі цього, у середині XX століття, поступово формувалася масова культура, яка відчувала вплив європейських традицій, проте з акцентом на ідеологічну складову і елементи радянського впливу. Варто наголосити, що стилістично революційні пісні спираються на архаїчний жанр «ци», інтегруючи мотиви традиційних напівтонів та мелодій у сучасний музичний простір [98, 76-77]. У творчості таких композиторів, як Хе Ер, Тянь Хань, Ань Е, Чжан Шу, Ша Мей та Мен Бо, виникає напрямок популярної музики, що має унікальні стилістичні особливості, пов'язані з народним мистецтвом. Цей жанр відзначається характерними жанрово-ритмічними особливостями, використанням електронних інструментів і специфічними техніками обробки звуку, при цьому зберігаючи вплив класичної музики через інтеграцію музичних тем і образів. Розвиток популярної музики є важливим компонентом сучасного концертного життя Китаю з двох ключових причин. По-перше, у певні історичні періоди цей жанр мав домінуюче становище, частково витісняючи інші форми концертного виконання. По-друге, навіть після завершення процесу самоідентифікації популярна музика

продовжувала мати значний вплив на традиційне концертування. Наприкінці ХХ століття це призвело до того, що з'явилася низка музикантів, які здійснюють інтеграцію популярної і класичної музики в спеціалізованих комерційних обробках, орієнтованих на широку аудиторію. Цей підхід дозволяє з одного боку популяризувати класичну музику, а з іншого — вносити в популярну музику елементи академізму [119, 110-114].

Новий етап розвитку концертного життя в Китаї розпочався з подій 1949 року. Заснування Китайської Народної Республіки (КНР) призвело до підвищення уваги держави до питань мистецтва та літератури, що було обумовлено ідеєю просвітницького впливу на широку аудиторію. У результаті, музика стала важливим елементом державного устрою, що сприяло створенню ряду організаційних структур, які мали на меті підтримку і розвиток музичного мистецтва в країні.

1949 рік — у Пекіні було засновано «Спілка любителів музики», що стало першим кроком у формуванні системи організацій, які б активно займалися популяризацією музичного мистецтва.

25 вересня 1953 року — відбулося відкриття «Спілки китайських музикантів», організатором і керівником якого став Люй Цзи. Ця організація стала важливим центром для координації музичної діяльності в країні.

1959 рік — «Спілка любителів музики» був об'єднаний зі «Спілки китайських музикантів», що відобразило інтеграцію та централізацію музичної організації в КНР, сприяючи більш ефективному управлінню і координації музичної діяльності на національному рівні.

Ці події стали важливими етапами у формуванні сучасної концертної практики в Китаї, демонструючи тенденцію до інституціоналізації і централізації музичної діяльності в контексті нових соціально-політичних умов.

Доречним вбачається наголосити про те, що розглядалося більш детально у першому розділі, що у середині ХХ століття в Китаї

спостерігається процес інтенсифікації професіоналізації музичних виконавців, що відобразилося на формах музичної освіти. До цього часу вища музична освіта здійснювалася в рамках університетів, але з утворенням Китайської Народної Республіки (КНР) починає розширюватися і відкриватися ряд спеціалізованих музичних навчальних закладів.

Серед основних закладів, що були засновані або розширені в цей період, варто відзначити:

- Консерваторія в Пекіні;
- Консерваторія в Шанхаї;
- Консерваторія в Тяньцзині;
- Музичний інститут у Ухані (провінція Хубей);
- Музичний інститут у Шеньяні (провінція Ляонін);
- Музичний інститут у Сіані (провінція Шеньсі);
- Музичний інститут у Ченду (провінція Сичуань);
- Музичні училища в Дунбаї та Гуанчжоу;
- Інститут китайської народної музики в Пекіні.

На фоні професіоналізації концертного життя в цих музичних навчальних закладах з'явилися і утвердилися видатні артисти та композитори, такі як Чжао Фен, Хо Лутин, Мяо Тяньжуй, Юй Ісюань, Чен Хун, Лі Лін, Цзен Ляньїн та інші. Середина ХХ століття також відзначена появою перших відомих виконавців, які здобули міжнародне визнання. До їх числа відносяться піаністи Лю Шикунь та Лі Мінцяо. Ця тенденція, що стосується виховання виконавців світового рівня, зокрема піаністів та скрипалів, продовжує розвиватися і в сучасний час. Тобто професіоналізація музичної освіти і концертної практики в середині ХХ століття стала ключовим фактором у формуванні сучасного музичного ландшафту Китаю, забезпечивши створення та підтримку високого рівня музичної виконавської майстерності і сприяючи виходу китайських музикантів на міжнародну сцену.

У період з 1960-х років у Китаї спостерігається значний розвиток вокальної музики, зокрема у сфері оперного мистецтва, що обумовлено змінами в політичних і соціальних умовах. Революційні політичні установки та ідеологічні настанови, що переважали в той час, сприяли формуванню нових форм музичного мистецтва. В особливості, трагедія «Культурної революції» (1966-1976 роки) відіграла ключову роль у трансформації музичних традицій Китаю. Заборона традиційної китайської музики та її форм, що мала на меті очищення культурного простору від елементів, що не відповідали новим ідеологічним нормам, стала основою для створення нового жанру – «модерної музичної драми». Цей жанр, що зародився в умовах заборони на виконання творів китайських композиторів до 1966 року і іноземної музики, знайшов свій унікальний вираз у жанрі «цзинцзюй».

Мао Цзедун, лідер КНР, затвердив ряд музичних творів, які стали еталоном для жанру «цзинцзюй», що відображає специфічні політичні та ідеологічні настанови того часу. Відповідно до офіційних рекомендацій, були виділені п'ять основних творів, які мали значний вплив на розвиток жанру: «Шацзябан», «Червоний ліхтар», «Захоплення гори Вейхушань», «Морський порт» і «Напад на полк білого тигра». Ці твори стали символом нової естетики і політичної риторики, що панувала в країні в той період. Крім того, було створено два балети, «Сиве дівча» і «Червоний жіночий батальйон», які також відображали ідеологічні зміни та нові культурні настанови. Попри заборону інструментального виконання, що включала систематичне знищення музичних інструментів, традиція національної музики в концертному виконанні не була повністю знищена. Інструментальна музика, хоч і перебувала під серйозним тиском, змогла зберегти свою ідентичність і певною мірою адаптуватися до нових умов. Таким чином, хоча інструментальна практика зазнала серйозних змін і обмежень, традиції китайської музики в концертному контексті продовжували існувати, що

свідчить про стійкість культурних практик і їх адаптацію до соціально-політичних реалій епохи.

У період культурної революції значна частина музичних колективів була розформована, а багато оркестрів закрито. Проте, незважаючи на ці труднощі, інструментальне виконання продовжувало існувати в межах жанру «зразкової музичної драми». Важливо відзначити, що оркестри, які виконували «цзинцзюй», склалися з традиційних китайських інструментів, що демонструє збереження національних музичних традицій навіть у складних умовах.

Оперна та балетна музика, хоча і можуть бути частково віднесені до концертної практики, суттєво відрізняються від традиційного концертного виконання. Концертна форма передбачає специфічні умови виконання, які не завжди взаємодіють з театральним дійством та сценічними ефектами. Однак, у сучасному музичному світі спостерігається тенденція до включення оперної музики в концертні програми, особливо коли мова йде про малі опери та моноопери. Ця практика підкреслює актуальність та інтеграцію оперного репертуару в концертний контекст. Одночасно, у межах музичного авангарду виникає протилежна тенденція — включення елементів сценічного дійства до концертного виконання. Це може включати активну участь слухача у процесі виступу, а також інтеграцію відеоартів та інших мультимедійних компонентів. Такі нововведення змінюють традиційні уявлення про концертну форму, надаючи їй більшої динаміки і взаємодії з аудиторією.

З огляду на ці тенденції, логічним є включення оперних театрів до спектру концертної практики сучасного Китаю. Інтеграція оперних форм у концертну палітру дозволяє розширити межі традиційного концертного мистецтва та адаптувати його до нових культурних умов.

Щодо інструментального виконання, його активне відновлення починається з 1980-х років. Цей процес відзначається відновленням і

популяризацією традиційних китайських інструментів, що сприяє збереженню і розвитку національної музичної спадщини. Відновлення інструментальної практики відображає загальний тренд до відновлення культурних традицій і адаптації їх до сучасних умов, що є важливим аспектом культурного розвитку Китаю.

У цей період відзначається суттєве зростання кількості професійних та аматорських музичних колективів, як. Створення нових ансамблів і оркестрів стало характерною рисою цієї епохи, що свідчить про активний розвиток музичної інфраструктури та розширення музичних практик. Відзначаються спроби переосмислення та адаптації як традиційних, так і сучасних музичних практик. Науковці та музикознавці активно досліджують ці явища, що свідчить про зростаючий інтерес до різноманітних аспектів музичної культури.

Зокрема, музика та виконавці Китаю здобули визнання на міжнародній арені, що свідчить про їхній значний вплив на світову музичну практику. Китайська музика не тільки привернула увагу за межами країни, але й вплинула на сучасну композиторську практику. Одним із яскравих прикладів цього є участь китайських музичних традицій у творчості видатних представників музичного авангарду.

Важливо відзначити, що популярність китайської музики на міжнародній арені сприяла взаємному культурному обміну та інтеграції китайських музичних елементів у світову композиційну практику. Таким чином, цей період характеризується не тільки зростанням внутрішнього музичного розвитку, але й активною участю китайської музики у глобальному культурному контексті.

Висновки до першого розділу

Процес становлення національної фортепіанної культури Китаю відзначається етапами, що виявляють взаємозв'язок між фортепіанним

виконавством, культурним контекстом і педагогічною парадигмою: Фортепіанна культура Китаю пройшла через кілька ключових етапів еволюції. Починаючи з XVII століття до першої половини XIX століття, фортепіано обмежувалося імператорським двором та аристократами та застосовується, переважно, для приватних розваг. У 1840-х роках фортепіано потрапило в освітні установи та церковні школи завдяки західним місіонерам. Перша половина XX століття стала періодом активної інтеграції фортепіанної музики в освітній процес і культурний розвиток, що стало основою для формування виконавської традиції. З 20-х років XX століття китайські музиканти почали активно формувати національну фортепіанну школу, відіграючи ключову роль у педагогіці та виконавстві. 1930-ті роки ознаменували початок регулярної концертної діяльності китайських піаністів. Після утворення Китайської Народної Республіки в 1949 році, музичне мистецтво стало частиною державної політики, але період «культурної революції» (1966-1976) призвів до заборони фортепіано і закриття музичних установ. З 1990-х років Китай відновив свою фортепіанну культуру, впровадивши нові стилі та відновивши зв'язки з міжнародним досвідом, включаючи створення власних фортепіанних фабрик і перехід до стильового плюралізму.

Зазначено, що процес становлення національної фортепіанної школи Китаю є яскравим прикладом інтеграції культурних, педагогічних та художніх традицій у контексті глобального музичного розвитку. Фортепіанна виконавська практика в Китаї набула свого унікального своєрідного значення не відразу, а у процесі достатньо довгого процесу спадкоємності традицій у педагогіці, що знайшло своє відбиття у методиці викладання, а також у побудові комунікаційного простору з викладачем, що значно вплинула на формування унікальної парадигми, яка відзначається як в національному культурному просторі, так і на міжнародній арені.

Проаналізовано процес становлення концертного життя сучасного Китаю, яке нині охоплює повний спектр музичних жанрів і форм, інтегруючись у світовий музичний контекст. З початку XXI століття музична культура Китаю, зокрема її концертний сегмент, значно вплинула на глобальний музичний процес, формуючи нові музичні парадигми і розширюючи міжнародні культурні зв'язки, що пов'язане з виходом китайських виконавців на міжнародну естраду. Безперервний розвиток різних аспектів концертного життя включає зміцнення інфраструктурної бази, розширення освітніх можливостей та підвищення рівня професійної підготовки виконавців як на національному рівні, так і через навчання за кордоном. Трансформаційні процеси початку XX століття спричинили значні зміни культурного коду, інтегруючи європейський вектор розвитку музичного мистецтва. Виявлено етапність у інтеграції європейських елементів до китайської музичної культури. Виявлено низку етапів щодо розвитку фортепіанної культури та концертного життя в цілому: етап первинної інтеграції (початок XX століття), етап інституціоналізації та професіоналізації (1920-1930-ті роки), етап західної академічної інтеграції (1940-ті роки), Етап глобальної інтеграції та відкритості (після 1970-х років), Етап сучасної глобальної адаптації (сучасний період).

Висвітлено значення різноманітних організацій, у тому числі й спеціалізованих органів, чия діяльність була спрямована на формування фортепіанної виконавської культури, зокрема спеціалізований орган, відомий як «Дасюе» – організація церемоній та управління музичним супроводом; «Юеф» – спеціальна музична організація, яка займалася збором і систематизацією пісень різних локальних традицій Китаю, свідчить про високий рівень інтересу до народної музичної культури; Даюше – упорядкування та організація канонічною та народною музикою; Кучуйшу – відповідальна за придворні оркестри та музичне супроводження церемоній.

Охарактеризовано перші стилістичні варіанти китайської музики, які слугували передумовою для концертного життя: «я-юе» (конфуціанські церемонії) і «су-юе» (народна музика). Вони втілювали різноманітність музичних традицій і їх використання в різних контекстах, від офіційних ритуалів до народних святкувань.

Починаючи з ХХ століття, Китай вступив у новий етап становлення концертної традиції за європейськими стандартами. Революційні організації сприяли виникненню концертної практики. У 1949 році було засновано «Спілку любителів музики», а у 1953 році – «Спілку китайських музикантів», що координувала музичну діяльність в країні.

Становлення концертної практики в Китаї відбувалося за двома основними парадигмами: перша передбачала запозичення європейського репертуару та форм музичного виконання через залучення іноземних педагогів і навчання музикантів у європейських музичних вишах. У Китаї створювалися музичні навчальні заклади та оркестри європейського зразка, що сприяло формуванню нової культурної парадигми концертного життя. Друга парадигма базувалася на збереженні і розвитку традиційної китайської музики, зокрема гри на національних інструментах, таких як ерху і піпа, що мають глибоке коріння в народній музиці. Взаємодія між китайськими і європейськими музичними практиками сприяла вдосконаленню технічних та артистичних навичок виконавців, підсилювала глобальний культурний діалог, формувала нові музичні парадигми і розширювала міжнародні культурні зв'язки.

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КИТАЙСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ШКОЛИ

2.1. Корифеї фортепіанної педагогіки як базис створення парадигмального маркера у китайському виконавстві

Сучасна китайська фортепіанна школа, подібно до інших історично сформованих світових фортепіанних шкіл, складається з двох груп практикуючих музикантів: педагогів та виконавців. Хоча це розмежування є певною мірою умовним і чіткої межі між двома професіями не існує, оскільки педагоги виступають на концертах, а виконавці викладають, пріоритетність все ж таки присутня і чітко зафіксована в історії світового піанізму. Вища музична освіта в розвинених країнах набуває все більшого значення, оскільки дозволяє вирішувати важливі соціально-культурні проблеми, такі як підвищення культурного рівня населення країни, консолідація суспільства на основі національних цінностей, розширення поля культурного співробітництва з іншими державами та підвищення якості такого співробітництва. Як було зазначено вище, сьогодні в Китаї успішно функціонують Центральна, Шанхайська, Шеньянська, Тяньцзінська, Сичуаньська, Уханська та Сіаньська консерваторії, а також консерваторія Сінххая. У багатьох університетах створено інститути мистецтв, в яких діють музичні факультети. Провідну позицію в музичній освіті займають Центральна та Шанхайська консерваторії, які мають фортепіанні факультети та впроваджують систему неперервної освіти, яка дозволяє отримати освіту на рівні музична школи, середньої школи (коледж), а також вищої освіти – ступінь бакалавра та кваліфікацію магістра. Зазначене акцентує, що в сучасному Китаї музичне мистецтво та музична освіта відіграють особливу роль, що є не лише проявом багатовікової культурної традиції, але й результатом цілеспрямованих зусиль керівництва країни, спрямованих на підвищення ролі культури у вирішенні широкого спектра соціальних

проблем і побудові «духовної цивілізації соціалізму», основою якої є національна культура [32, 56].

Підготовка висококваліфікованих музикантів-виконавців, які мають міжнародну відомість і виступають як взірці для всього співтовариства виконавців інструментальної музики, здійснюється в рамках музично-педагогічних шкіл.

Фортепіано сьогодні є найпопулярнішим інструментом у Китаї, а китайські піаністи досягли видатних успіхів на світовій арені. Ці можливості зумовлені тим, що музика є універсальною мовою, зрозумілою всім людям незалежно від національної приналежності та соціального статусу. Водночас, ступінь реалізації та якість цих можливостей безпосередньо залежать від рівня виконавської підготовки музикантів та культури виконання музичних творів.

Існує безліч досліджень, що фокусуються на визначенні сутнісних характеристик музично-педагогічних шкіл [27;107;113]. Проте більшість уваги дослідників зосереджена на виконавських та культурологічних аспектах цього явища, тоді як педагогічний компонент часто залишається недооціненим. Тим часом саме викладацький аспект надає музично-педагогічній школі стабільність і дозволяє їй функціонувати тривалий час. Зазначене пояснюється тим, що педагогічні принципи, методи та форми навчання і виховання існують не тільки у вигляді індивідуального досвіду викладача (як у випадку з «секретами» виконання музичних творів), але й у структуралізованій формі – у вигляді підручників, навчальних і методичних посібників, що дозволяє їх передачу від покоління до покоління.

Музично-педагогічні школи існують на різних рівнях. Г. Хене [138, 32-34] виділяє такі рівні фортепіанних шкіл:

1. Індивідуальна фортепіанна школа. Вона складається з вчителя – видатного музиканта, його асистентів та учня.

2. Регіональна фортепіанна школа. Ця школа об'єднує індивідуальні фортепіанні школи, які сліднують загальній тенденції в фортепіанній педагогіці та виконавстві.

3. Національна фортепіанна школа.

4. Світова фортепіанна школа, яка об'єднує всі національні школи і є частиною світової музичної культури.

Подібні рівні виділяє К. Шульц:

1. музично-педагогічні школи як значні національно-культурні, історичні утворення;

2. школи у великих культурних центрах, які ставали флагманами національної культури та освіти (Московська, Лейпцизька та інші);

3. школи-класи, які очолюють талановиті представники виконавсько-педагогічного мистецтва [145, 23-25].

Г. Гейне надає загальне визначення національної фортепіанної школи як сукупності регіональних шкіл. Таке розуміння виглядає недостатнім і дещо формальним. На нашу думку, важливе значення для розуміння національної фортепіанної школи має дослідження К. Шульца, який звертає увагу на неоднорідність національних фортепіанних шкіл. Доречним буде досить розгорнуту цитату, яка з достатньою мірою повноти відображає точку зору дослідника: «Було б спрощенням вважати, що представники однієї національної музично-педагогічної школи підпадають під якийсь «загальний знаменник» у своїй практичній діяльності. Вони можуть бути лише в більшій або меншій мірі близькі один до одного. В одних випадках з'являються підстави говорити про збіг їхніх поглядів і творчих позицій, про взаємну привабливість; в інших випадках потрібно констатувати помітні розбіжності, диспути, протистояння і навіть конфлікти. Іноді особи, які представляють одну національну школу, є нейтральними один до одного; іноді перебувають у стані гострої професійно-особистісної конфронтації, демонструючи водночас дружні зв'язки та взаєморозуміння з представниками інших національних шкіл і напрямків» [145, 26].

Отже, національна фортепіанна школа є не просто механічною сукупністю регіональних шкіл (шкіл у великих культурних центрах, за термінологією К. Шульца) та індивідуальних шкіл (шкіл-класів викладачів), а складним системним утворенням, для успішного функціонування якого важливі не лише структурні компоненти та зв'язки між ними, але й міжособистісні стосунки – між керівниками фортепіанних шкіл, їх асистентами та учнями. На сьогодні можна сформулювати дві точки зору щодо ступеня сформованості китайської національної фортепіанної школи, що виникли внаслідок того, що китайська національна фортепіанна школа сформувалася відносно недавно і зазнає значного впливу європейських (переважно німецько-австрійської), а також певною мірою американської та японської шкіл.

Це дозволяє говорити, що з одного боку, китайська фортепіанна школа все ще перебуває під впливом іноземних шкіл, і важко виділити які-небудь ознаки, що характеризують її особливість і дозволяють відрізнити її від інших національних шкіл, з іншого виникає підґрунтя трактувати фортепіанні школи сучасного Китаю як молоді, але з помітною оригінальністю, яка насамперед проявляється в особливостях інтонування. Однак, базуючись на власному виконавському та педагогічному досвіді, ми вважаємо, що національна китайська фортепіанна школа наразі перебуває на етапі формування і ще не має яскраво вираженої оригінальності, оскільки її педагогічна складова є слабо розвинутою. Важливою характеристикою музично-педагогічної школи загалом і фортепіанної школи зокрема є її стабільність на що вказують К. Шульц [145], В. Вагнер [178], Г. Фішер [140] та інші).

Формування музично-педагогічної школи як стійкого та динамічного утворення забезпечується через процес спадковості, що є ключовим механізмом її розвитку. Цей процес виявляється у передачі знань, умінь, навичок, а також форм і способів поведінки як викладачів, так і виконавців у контексті різних історичних періодів [178, 56-57].

У процесі формування фортепіанної школи, зазначені дослідники майже всі виокремлює кілька ключових факторів, які підвищують її стійкість і стабільність та дозволяють уособити у наступних показниках:

1. Цінності, установки та ідеали: трактовано як основоположні принципи, які об'єднують всіх представників музично-педагогічної школи. Вони визначають спільну мету і напрямок розвитку, формуючи єдину концепцію та підходи, що сприймаються і підтримуються всіма учасниками школи.
2. Традиції: забезпечують зв'язок між різними поколіннями представників школи, дозволяючи зберігати і передавати накопичений досвід, методики і культурні особливості. Вони сприяють формуванню безперервного культурного ланцюга, що з'єднує минуле з теперішнім і майбутнім.
3. Педагогічна складова: до цього аспекту відносяться педагогічні принципи, методи, форми, прийоми, технології та методичні системи. Ці елементи об'єктивують досвід засновника школи і забезпечують його передачу «вертикально» (наступним поколінням учнів і послідовників) та «горизонтально» (на рівні національних і світових музично-педагогічних шкіл). Це сприяє розвитку і вдосконаленню педагогічних практик та підтримує стійкість школи в умовах змінюваного культурного середовища.
4. Матеріальні об'єкти: досвід школи також закріплюється в матеріальних об'єктах, таких як підручники, навчальні та навчально-методичні посібники, біографічна та мемуарна література, аудіо- та відеозаписи. Ці матеріали служать важливим інструментом для систематизації і збереження знань, а також для передачі педагогічних і виконавських традицій.

Забезпечуючи стійкість національної фортепіанної школи, ці фактори також сприяють подоланню її замкнутості, створюючи умови для спадковості не тільки в часових межах, але й у просторі. Вони дозволяють школі інтегруватися у глобальний контекст і взаємодіяти з іншими національними та міжнародними музично-педагогічними традиціями.

Стабільність музично-педагогічної школи як унікальної системи, що відрізняється від інших, забезпечується переважно її педагогічною

складовою, оскільки ця частина легше підлягає об'єктивації. Педагогічна складова підвищує рівень стійкості національних шкіл та їхню здатність протистояти зовнішнім впливам, не всі з яких є позитивними. До структури педагогічної складової відносяться цінності, що мають ключове значення для педагогічної взаємодії та специфіки фортепіанної школи, такі поняття як Людина і Красота, що забезпечують концептуальність педагогічної діяльності засновника або керівника школи, а також принципи навчання, виховання та педагогічної взаємодії. Ці компоненти сприяють стабільності та ефективності музично-педагогічної школи, забезпечуючи її тривале функціонування та адаптацію до змінюваних умов [95, 101].

Дуань Сяомін зазначає, що нецілеспрямовано обмежуватися лише принципами навчання, оскільки в процесі передачі знань, умінь та навичок важливу роль відіграє виховна складова [22]. У навчальному процесі реалізуються не тільки освітні, а й виховні функції. Важливо також відзначити значення принципів, на основі яких організовується взаємодія в рамках фортепіанної школи. Це взаємодія охоплює кілька аспектів: «викладач – учень (учні)», «викладач – асистент (асистенти)», «учень – учень (учні)», «асистент – асистент (асистенти)», і може відбуватися як на індивідуальному, так і на груповому рівні. Безперечно, у педагогічній взаємодії величезну роль відіграє особистість викладача, проте особистісні якості не підлягають об'єктивації [22, 14-22].

Одна з найважливіших задач при вивченні феномену музично-педагогічної школи, полягає у вивченні особливостей взаємодії керівників відомих музично-педагогічних шкіл з учнями та асистентами. Це включає аналіз стилю спілкування, форм взаємодії та правил етикету. Важливо виділити загальні закономірності цих взаємодій і, на основі виявлених закономірностей, сформулювати принципи взаємодії в рамках музично-педагогічної школи. Значний внесок у цю роботу може бути реалізовано через дослідження особливостей педагогічної взаємодії в рамках фортепіанних шкіл, включаючи педагогічний інструментарій.

Цей компонент, у свою чергу, має складну структуру і включає методи, форми, прийоми, технології, методики навчання, виховання та педагогічної взаємодії. Комунікація в рамках педагогічної складової за лінією «викладач – учень» може бути прямою, такою що здійснюється через безпосередній міжособистісний контакт, або опосередкованою, що реалізується через матеріальні соціальні канали (наприклад, через навчально-методичні посібники). На сьогодні в китайських музично-педагогічних школах переважає пряма комунікація. Матеріальні «носії» педагогічного досвіду – підручники, методичні посібники, збірники вправ та інші музичні матеріали, наукові публікації – переважно мають зарубіжне походження.

Педагогічні досягнення видатних керівників індивідуальних фортепіанних шкіл (шкіл-класів), усталеність музично-педагогічної школи також залежить від її актуальності в контексті педагогіки, від технологічності та доступності методів навчання, виховання і педагогічної взаємодії. В цьому плані слід зазначити, що в Китаї домінують традиційні репродуктивні методи навчання, засновані на точному відтворенні студентами дій викладача.

Водночас за кордоном у сфері підготовки музикантів-виконавців широко застосовуються активні та інтерактивні методи, спрямовані на розвиток творчих здібностей студентів і мають глибоке теоретичне обґрунтування в сучасній науково-педагогічній літературі. Натомість у Китаї надзвичайно мало досліджень, присвячених розробці та обґрунтуванню інноваційних педагогічних методів, що можуть бути застосовані в рамках фортепіанних (а також більш широко – музично-педагогічних) шкіл.

Тому є проблематичним оцінювати актуальність методів навчання, що застосовуються в китайських вищих навчальних закладах, з точки зору сучасної педагогічної науки. Наразі викладачі музичних університетів в основному спираються на власний досвід студентського навчання та на свої власні методичні розробки, виявлені емпіричним шляхом. Це є однією з причин того, що процес формування оригінальних національних музично-педагогічних шкіл у Китаї відбувається надзвичайно повільно. Від

стародавніх часів і до сьогодні у світогляді китайців існує переконання, що музика є чудовим способом розвитку та гармонізації особистості, тому батьки прагнуть навчати своїх дітей цьому мистецтву.

Традиції педагогічної діяльності в Китаї мають глибоке історичне коріння, яке можна простежити ще з давніх часів. Одним з основоположних джерел, що відображає цю традицію, є класичний китайський текст «Лі-Цзи» (《礼记》), зокрема його частина, відома як «Сюе-Цзи» (《学记》). Цей твір, написаний у пізній період епохи Воюючих царств (III–II ст. до н.е.), надає всебічний аналіз системи освіти та педагогічних практик того часу [39, 23].

У «Сюе-Цзи» розглядається не лише основна мета і значення освіти, але й структура освітньої системи, її основні принципи та методи. Текст акцентує увагу на важливості освіти як засобу розвитку особистості та морального вдосконалення. Важливе місце в ньому займає аналіз ролі педагогів, їх обов'язків і взаємовідносин з учнями.

Зокрема, «Сюе-Цзи» підкреслює значення педагогічних принципів, таких як гармонійне поєднання теоретичного і практичного навчання, морального виховання, а також роль вихователів у формуванні учнівських якостей. Важливо, що текст акцентує увагу на соціальних і етичних аспектах освіти, демонструючи, як педагогічні принципи були інтегровані в соціальну структуру і культурні норми того часу.

Таким чином, «Лі-Цзи» і його частина «Сюе-Цзи» являють собою важливе джерело для розуміння не лише історії педагогічних традицій Китаю, але і основоположних принципів, які формували і продовжують формувати педагогічну практику в країні. Ці древні тексти є свідченням тривалої традиції, в основі якої лежать концепції виховання та освіти, що мають значний вплив на сучасні педагогічні практики в Китаї [137, 29].

Оцінка досвіду просвітництва в Китаї в період династії Цін, що є одним із найдавніших китайських та світових трактатів на цю тему, надає детальний огляд педагогічних і освітніх принципів того часу. В цьому контексті важливо зазначити, що освіта розглядалася як ключовий аспект

управління країною, підкреслюючи її фундаментальне значення в суспільному та державному устрої. Відомий китайський мислитель і ідеолог конфуціанства Меньцзи (372–289 рр. до н.е.) акцентував увагу на важливості освіти для ефективного правління. Він стверджував, що якісна освіта є більш цінною для управління країною, ніж навіть хороша політика. Меньцзи підкреслював, що гарне виховання не лише запобігає бунтам та підвищує добробут народу, але й сприяє завоюванню любові і підтримки людей. Згідно з його поглядами, ефективне освіта забезпечує глибокий зв'язок між правителями і громадянами, формуючи моральні та етичні основи, на яких базується стабільність і гармонія в суспільстві. Таким чином, освіта вважається не лише інструментом управління, але й засобом досягнення морального і соціального єдності, що має тривалий вплив на розвиток держави і суспільства. Цей підхід до освіти, розвинений в період династії Цінь, відображає глибинну традицію, в якій навчання і виховання вважаються основними факторами для стабільності та процвітання держави. Педагогічні ідеї Меньцзи і їх реалізація в історичному контексті Китаю показують, як важливою була і залишається роль освіти в управлінні і розвитку суспільства. [77, 130]. Таким чином, просвітництво з давніх часів є видатною традицією китайської нації.

Структура освіти в Китаї включала як державні, так і приватні навчальні заклади. Яскравими прикладами цього є Конфуцій і Меньцзи: Конфуцій був одним з найвідоміших викладачів у приватній школі, де навчалося три тисячі учнів, з яких сімдесят двоє стали видатними особистостями [108, 92].

У політичних і культурних традиціях древнього Китаю педагоги займали особливе і шановане місце в суспільстві. В III–II століттях до н. е. філософ Гоу Куан (313–238 рр. до н. е.) висловлював думку, що вчитель поважний так само, як небо, земля, правитель і рідні. Після епохи династії Тан Конфуцій набув статусу святого, і імператори організовували урочисті церемонії на його честь. В освічених родинах ставили ритуальні таблички на

сімейних вівтарях, де були вшановуванні «небо, земля, імператор, рідні і вчителі». Імператор не мав права ставитися до вчителів так само, як до інших підданих, навіть до високопосадовців; при зустрічі з імператором вчителі могли не дотримуватись суворо правил етикету [67, 33].

Повага до вчителя – передумова серйозного ставлення до навчання. У традиційному китайському соціумі було вироблено цілий комплекс норм поведінки та церемоніальних звичок, що підкреслюють повагу учня до вчителя. У «Лі-Цзи. Сюе-Цзи» говориться: «Тільки коли вчителі поважають, поважають також і знання, що передаються їм, тільки коли поважають знання, народ розуміє важливість освіти» [68, 30]. Вшанування вчителя, шанування знань, розуміння значущості освіти – це частини одного позитивного образу. Так повага до вчителя зумовлює серйозне ставлення до навчання

Існує ціла низка спеціальних норм поведінки, які наказують, як учневі слід ставитися до наставника. Гуань-цзи «Обов'язки учнів» – основний трактат, що включає зведення правил для китайських навчальних закладів, в якому розписані правила для учнів у класі, під час роботи та відпочинку, основи етикету при зустрічі та при прощанні з учителем, як молодій людині слід зайняти гостя або прибратися в будинку і т. д. У давнину склалося безліч правил поведінки, у тому числі: церемонії прояву поваги та поклони вчителю, норми спілкування з педагогом, висловлення поваги педагогу і т.д. [112, 84].

Для вшанування вчителя в традиційній китайській системі освіти встановлювали ритуальні таблички на вівтарі предків у залі будинку або у великому залі школи. Церемонія поклоніння вчителю проводилася на рівні з церемоніями поклоніння небу та землі. Під час входу до школи учні були зобов'язані вклонитися вчителю як знак вітання. Спілкування з вчителем мало відбуватися так само, як з рідним батьком, і учні повинні були дбати про нього та надавати йому допомогу. Для вираження поваги до педагога використовували звернення «вчителю» з прізвищем наставника, що є

ввічливою формою звернення, яка збереглася і до сьогодні. При зустрічі з вчителем учні мали схилятися і поступатися йому дорогою як знак поваги, дозволяючи йому йти першим. Під час уроку учні повинні були демонструвати скромність і серйозність [57, 33–34].

Правила етикету між учнями та вчителем, відносини між викладачами та учнями з давніх-давен перейшли в сучасність. Дивлячись телевізійні передачі, розглядаючи картинки, читаючи книжки, учні з дитинства відчують вплив традиційної освіти, що склалася історично. Однак у цій галузі існують проблеми, які виникли ще в стародавньому Китаї і не знайшли дозволу в наші дні – вони негативно впливають на підготовку фахівців гри на фортепіано.

Конфуцій особливо наголошував на важливості гармонійних відносин між учителем і учнями; коли підкреслювався авторитет педагога, то малося на увазі, що учні не могли суперечити йому. Проте, слід пам'ятати, що, згідно з конфуціанською ідеологією, не слід завжди бути поступливим і скромним, нехай навіть і по відношенню до вчителя. У ряді випадків з моральних причин це вважається за неможливо [70, 54-58].

Отже, ідеологія освіти у Конфуція була прогресивною та вільною, та її підхід до навчання позбавлений догматизму. Проте поступово за умов тривалого правління панівного феодального класу подібне вільнодумство Конфуція стало змінюватися відповідно до соціального ладу Китаю. Перемогла така думка: учень повинен покійно слухатися вчителя, не суперечити йому, не сперечатися з ним. Така деспотична ідеологія викладання існує з III ст. до н. е. до цього дня, вона виявила потужний вплив на усю освіту. Через те, що учні не могли заперечувати педагогу, викладання не розвивалося плідним науковим шляхом, що не сприяло розвитку методики викладання, не стимулювало кристалізації нових педагогічних навчань.

У трактаті «Про вчителя та настанови» у «Лі-Цзи. Сюе-Цзи» було представлено досить всебічний розгляд і різка критика того, як викладачі відступають від основних принципів освіти, несерйозно ставляться до

методик навчання і яких поганих наслідків це призводить. Вчителі викладали лише за своїми конспектами, а учні не розуміли суті занять і лише запам'ятовували фрази та ієрогліфи. Крім того, педагоги прагнули високих темпів навчального процесу, не звертаючи уваги на те, що учні не могли їх дотримуватися, вони не враховували можливостей, прагнень та інтересів учнів.

Сучасна теорія освіти вимагає виключення застарілих традиційних ідей з процесу навчання гри на фортепіано. Як зазначалося вище, ці ідеї в Китаї переважно проявляються у концепції пошани стосовно вчителя. Традиційне китайське уявлення про пошану бере свій початок з часів династії Чжоу, коли воно використовувалося для регулювання норм моральної поведінки всередині сім'ї [34, 56]. Ця концепція будувалася на повазі та слухняності до кровних родичів і людей, що мали вищий соціальний статус. Учні в Китаї загалом глибоко шанують викладачів і поважають їхній науковий авторитет, але це ставлення несе в собі виразний відтінок концепції «шанобливості» стосовно кровних родичів і людей вищого соціального статусу, через що цей підхід є досить обмеженим. Традиційна модель поваги до вчителя, заснована на «шанобливості», завжди непомітно впливала і продовжує впливати на ставлення учнів до своїх викладачів гри на фортепіано. Фактично, деякі учні поважають лише свого вчителя і не відчують ніякої шанобливості до інших педагогів – цей підхід певною мірою диктувався і диктується традиційним уявленням про «пошану». Традиційна повага до вчителя, заснована на «пошані», несе в собі відчуття вдячності та обов'язку віддячити добром за добро. Цей підхід, хоча й зрозумілий з побутової точки зору, не відповідає сучасному підходу до освіти, який закликає поважати знання викладача та його талант.

У результаті в учнів формувалося неприйняття до навчання, у своїх невдачах вони справедливо звинувачували викладачів, і навчання пригнічувало їх. Освітній процес виявлявся неефективним, учні з труднощами завершували навчання і швидко забували засвоєний матеріал.

Формально закінчивши навчання, молоді люди не отримували справжніх знань та навичок [39, 30].

Необхідно констатувати, що такі рудименти минулого збереглися в китайській педагогіці загалом, а в навчанні фортепіанного виконавства особливо: учні не здатні сперечатися з думкою педагога, який, у свою чергу, не прислухається до думок учнів і не дбає про їхні успіхи. Наприклад, деякі викладачі дотримуються лише жорстких, незмінних навчальних планів і не прагнуть до інтерактивного обговорення музичних творів із учнями. Інші педагоги складають індивідуальні навчальні плани, базуючись виключно на власних музичних уподобаннях, ігноруючи інтереси та вподобання учнів. Часто викладачі нав'язують учням власну інтерпретацію музичних творів, засновану на особистому досвіді та сприйнятті, не вважаючи за потрібне аналізувати й обговорювати твори разом з учнями [39, 27-29].

Тобто похідним з цього стало те, що традиційна ціннісна орієнтація на тих, хто має силу та владу, призвела до того, що китайці стали звертати увагу лише на роль «передачі знань» з боку вчителя, при цьому ігноруючи процес «засвоєння знань» учнем. Такий феномен викладання гри на фортепіано, що суперечить ідеям сучасної освіти, є конкретним втіленням впливу авторитету педагога, заснованого на традиційних ціннісних орієнтаціях, на свідомість сучасних учителів та учнів. Подібний тип мислення при викладанні гри на фортепіано негативно вплинув на навчальний процес і став вкрай несприятливою складовою підготовки фахівців, оскільки на його основі важко підготувати талановитих піаністів, що мають індивідуальність та творчу ініціативу. Водночас поступова інтеграція західної методики на учнецентризм в цілому спровогував певні зміни у викладацькій манері. Для вивчення цього доцільним постає охарактеризувати провідних викладачів Китаю, з метою опанування підходів до набуття виконавської майстерності та формуванні відповідно інтерпретаційного парадигмального маркера. Для більш прозорого аналізу обрано викладачі різного віку. Їх обрано за тими ознаками, що більшість з них має чи мали виконавську практику. З двадцяти

викладачів, одинадцять закінчили першу китайську консерваторію – Шанхайську.

До старшого покоління відносяться вісім майстрів, які вирости і розпочали самостійну діяльність у до-соціалістичному Китаї. Серед них - перша професійна китайська піаністка і педагог Лі Цуйчжень (1910–1966), яка трагічно загинула під час «Культурної революції». Вона закінчила Шанхайську консерваторію і Лондонську Королівську академію музики, займала посаду декана фортепіанного факультету і була професором Шанхайської консерваторії. Її найкращі учні: Лі Жуйсин, Шен Іцзи, Ван Цзяньчжуна, Лінь Еряо та ін. [84, 52] [146, 68–73]. Якщо Лі Цуйчжень активно займалася концертною діяльністю, то І Кайцзи (1912–1985) зосередив свою діяльність на педагогічній професії.

Після закінчення Шанхайської консерваторії він увійшов до ближнього кола керівництва цієї установи, а згодом обійняв посаду декана фортепіанного факультету Центральної консерваторії. І Кайцзи вважався дуже надійним і «міцним» методистом, який орієнтувався на учнів, які хоча й не були видатними талановитими піаністами, але були старанними та вдумливими. Його підхід був спрямований на розвиток навичок та технічних умінь у учнів, що дозволяло їм досягати добрих результатів, навіть якщо вони не мали особливих природних дарувань. Багато його вихованців успішно працюють у провінційних університетах та музичних школах, де вони передають свої знання наступним поколінням [84, 52-59].

Серед учнів І Кайцзи, які стали солістами, можна відзначити Лі Чангсуна і Ін Шичжень. Їхні успіхи є свідченням високого рівня педагогічної роботи І Кайцзи та його здатності виховувати талановитих музикантів, які змогли реалізувати свій потенціал у різних сферах музичної діяльності [125, 28–29].

Хе Хуейсянь (1912–2011), яка прожила довге століття життя і була ровесницею І Кайцзи, стала свідком і активним учасником усіх основних подій в історії китайського фортепіано. Як професор і декан факультету

фортепіанної музики Сичуанської консерваторії, Хе Хуейсянь підготувала десятки випускників, які стали популярними як у провінції Сичуань, так і в інших регіонах Китаю. Серед її учнів – Ян Ханьго, Дань Чжаої, Гу Синь та інші.

Ще одним представником педагогів-довгожителів є Хун Шицзи (1914–2003), чия біографія є особливо цікавою. Отримавши освіту на батьківщині (Хун Шицзи закінчив факультет музики Художнього коледжу Ханчжоу), він вирушив за кордон і вступив до *Ecole Normale* в Парижі, ставши пионером китайського піанізму в Європі. Під керівництвом видатної французької педагогині і піаністки Маргарити Лонг, а також користуючись порадами таких майстрів, як Альфред Корто, Хун Шицзи майстерно освоїв методику французької фортепіанної школи. Його гра і гра його учнів відрізняються м'яким і гнучким дотиком, вільним володінням рубато та тонкою звуковою нюансуванням. До кінця своїх днів Хун Шицзи залишався непорушним авторитетом в інтерпретації французької музики – від Куперена і Рамо до Пуленка і Мессіана. Найвідомішим серед його учнів є Лю Шикунь. Іншими видатними піаністами, яких виховав Хун Шицзи, стали Лі Ци, Лінь Юань, У Юань, Тай Ер та інші [125, 38-42].

Випускниця та професор Шанхайської консерваторії У Леї (1919–2006) прожила майже дев'яносто років. Будучи вундеркіндом-віртуозом, вона з дитинства виступала з концертами в різних містах Китаю. Після завершення навчання в китайському виші вона продовжила здобувати освіту у Франції, де У Леї вступила до Парижської консерваторії в клас Маргарити Лонг.

У Леї майстерно освоїла принципи французького піанізму і стала видатним експертом французької фортепіанної культури у всіх її проявах. Подібно до Хун Шицзи, вона була визнаним авторитетом в французькому піанізмі, але її вплив більше зосереджувався на її виконавській майстерності. Її концерти, що включали твори французьких композиторів, збирали повні зали і привертали увагу не тільки студентів різних спеціальностей, включаючи композиторів, які під її впливом почали вивчати імпресіоністичні

твори. Це стало однією з основ сучасного китайського фортепіанного мистецтва [84, 108].

Китайська публіка середини XX століття завдячує У Леї модою на французький піанізм. Серед її учнів – Лі Цифан, Лю Іфань, Ян Юньлін, які продовжили її традиції і зробили значний внесок у розвиток фортепіанного мистецтва в Китаї. [74, 71].

Події «культурної революції» перервали блискучу педагогічну кар'єру Фань Цзисеня (1917–1968), випускника Шанхайської консерваторії та декана фортепіанного факультету Центральної консерваторії. Борис Захаров, його викладач з фаху, правильно визначив професійну спеціалізацію цього талановитого та вдумливого молодого чоловіка, направивши його на педагогічну діяльність. Не випадково саме у Фань Цзисеня навчалася більшість перших китайських піаністів, таких як Хун Тен, Лі Цифан, Сюй Фейпин, Ю Дачжун, Чжао Сяошен, Ян Лицзин та інші.

Фань Цзисень вважався видатним педагогом, який зміг забезпечити високий рівень підготовки своїх учнів, багато з яких стали значними постатями в китайському піанізмі. Його методика навчання і глибоке розуміння фортепіанної техніки залишили помітний слід у розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї. Тому не дивно, що багато його учнів досягли успіху на професійній арені і продовжили справу, започатковану своїм наставником [57, 64].

Зазначені події стали причиною передчасної смерті ще одного обдарованого педагога і піаніста – Лі Чангсуня (1921–1976). Походячи з простої провінційної сім'ї, цей самородок зміг досягти високого рівня освіти у зрілому віці (після тридцяти років) і пробитися у викладацький склад Центральної консерваторії.

Як це зазвичай буває, молодому педагогу доручали навчання менш здібних студентів, але Лі Чангсунь зміг підготувати їх до рівня кваліфікованих спеціалістів. Основною метою його педагогічної діяльності

була підготовка фахівців для китайської провінції, і його внесок у цей процес був надзвичайно значним.

Серед найбільш відомих вихованців Лі Чангсуня – Ши Шучен і Пань Імін, які продовжили його справу і зробили вагомий внесок у розвиток фортепіанного мистецтва в Китаї [57, 63].

Першим педагогом китайсько-американського походження став професор Шанхайської консерваторії Лі Цзялу (1919–1982). Після завершення навчання у Шанхайській консерваторії, він вирушив за океан і вступив до Інституту музики університету імені Авраама Лінкольна (штат Небраска). В Америці Лі Цзялу не лише освоїв класичний репертуар, але й поглибив свої знання у джазовій музиці, що дозволило йому знайти свою унікальну виконавську та педагогічну нішу. Хоча адміністративна кар'єра Лі Цзялу не досягла значних висот (хоча протягом кількох років він обіймав посаду заступника декана фортепіанного факультету Шанхайської консерваторії), його педагогічна діяльність була надзвичайно успішною. Професор Лі Цзялу виховав багато видатних учнів, які зробили вагомий внесок у світ високого мистецтва. Серед його найзнаменитіших учнів – геніальна піаністка Гу Шен'їн, а також ряд висококласних викладачів китайських вищих навчальних закладів, таких як Чжен Шусин, Лі Міньдо та інші [84, 65].

Видатний віртуоз Бао Хуейцяо є «візитівкою» професора Центральної консерваторії Чжу Гун'ї (1922–1986). Чжу Гун'ї є одним з найзначніших китайських педагогів-аналітиків, відомим своїм внеском у розвиток фортепіанної педагогіки та теорії. Його науковий доробок включає низку фундаментальних праць з історії та теорії піанізму, які стали важливими джерелами для досліджень у цій галузі.

Чжу Гун'ї володів кількома іноземними мовами, зокрема російською, що дозволило йому активно сприяти перекладу на китайську мову праць радянських, німецьких, французьких і американських авторів, що стосуються фортепіанної педагогіки та виконавського мистецтва. Його перекладацька

діяльність зробила значний внесок у поширення західних знань і методик у Китаї, що сприяло підвищенню рівня фортепіанного мистецтва в країні.

Серед його учнів, окрім Бао Хуейцяо, особливо відзначаються Ян Цзюнь, Чжу Дамін та У Ін, які продовжили справу свого наставника, здобувши значні успіхи у своїй професійній діяльності. Вони стали видатними піаністами і педагогами, що підтверджує високу якість педагогічної роботи Чжу Гун'ї. [57, 144].

Шенянську консерваторію в списку старших педагогів представляє Чжу Яфень (1929). Випускниця Шанхайської консерваторії, професор і багаторічний декан у Шеньяні, вона залишила значний слід у розвитку музичної освіти в цьому навчальному закладі. Чжу Яфень стала першою вчителькою для Лан Ланя, який був направлений до неї ще в дитинстві. Її педагогічна діяльність була основоположною для формування його неперевершеного музичного мистецтва, яке зробило його одним з найпопулярніших піаністів нашої планети. Її вклад у розвиток його техніки і музичного чуття був ключовим для його подальшого успіху на світовій сцені [57, 101].

До числа видатних педагогів для дітей слід віднести Лінь Юань (1933). Вона є випускницею Шанхайської консерваторії та професором Центральної консерваторії, де працює в спеціалізованій школі консерваторії. Протягом своєї кар'єри вона підготувала численних талановитих піаністів, серед яких Чень Маньчунь, Чжао Лінь, Тань Сяо, Ван Юйцзя та інші [113, с. 10–15]. Її робота в спеціалізованій школі консерваторії зробила великий внесок у розвиток фортепіанного мистецтва в Китаї, виховуючи нове покоління виконавців.

Останнім представником плеяди видатних педагогів старшого віку є Чжен Шусин (1931). Випускник Шанхайської консерваторії, він є професором цього навчального закладу понад пів століття. Чжен Шусин відзначається високим рівнем інтелектуальної підготовки і вважається одним з найосвіченіших китайських піаністів. Хоча його страх сцени не дозволив

йому стати солістом, його педагогічна діяльність є надзвичайно успішною. Його наставництво славиться своєю майстерністю, що підтверджують досягнення його учнів, серед яких популярні в Китаї піаністи І Сяомінь, Чжен Цзе, Цзе Цзинсянь та інші [113, 122–126]

Тепер про середнє покоління – у даному випадку, за китайською класифікацією, це ті, кому від 60 до 80 років. Слід зазначити, що всі без винятку представники цього покоління навчалися або проходили курси підвищення кваліфікації під керівництвом іноземних педагогів. Чжао Бінго (1936–2021) який є учнем саме низки іноземних, у тому числі радянських педагогів, мав таку характеристику: «Старанний, цілеспрямований, розумний музикант». Чжао Бінго особливо досяг успіху у виконанні та викладанні музики романтиків, насамперед Ф. Шопена. Професор Центральної консерваторії, Чжао Бінго випустив близько ста кваліфікованих піаністів, але серед них є один особливий талант: саме у Чжао Бінго завершив навчання Лан Лан [151, с. 20–21].

Професор Ян Цзюнь (1939–2010) провів усе своє життя в Пекіні, де навчався та працював у стінах Центральної консерваторії. Його кар'єра педагога була надзвичайно плідною та ефективною. Ян Цзюнь славився своєю здатністю грамотно ставити різні види фортепіанної техніки, а також умінням вимагати і досягати високих результатів від своїх студентів. Він не соромився встановлювати жорсткі умови та вимагати повної віддачі від своїх учнів, що часто було ключем до їхнього успіху.

Серед його численних випускників можна виділити таких талановитих піаністів та педагогів, як Цзю Цзінь, Мяо Нінбо, Пань Чжунь, Лі Мінь, Гуань Чансінь, Лінь Є, У Ді та інших. Ці музиканти нині працюють у консерваторіях Китаю, успішно поєднуючи виконавську та педагогічну діяльність. Вони продовжують нести в маси теоретичні та практичні знання, які отримали від свого наставника, впливаючи на нові покоління китайських піаністів та сприяючи розвитку музичної культури в країні. Ян Цзюнь

залишив по собі вагомий спадок у вигляді своїх учнів, які продовжують його справу і підтримують високу планку фортепіанної освіти в Китаї.[54, 110].

Професор Сичуаньської консерваторії Дань Чжої (1940 р.н.) здобув міжнародне визнання завдяки ролі наставника видатного віртуоза Лі Юньді. Перемога останнього на конкурсі ім. Шопена в 2000 році значно підвищила популярність Дань Чжаої як педагога, залучивши до його класу таких талановитих молодих піаністів, як Чень Са, Цзо Чжан, Чжан Хаочень та інших. Дань Чжої демонструє глибокі знання музичної теорії та практики, застосовуючи інноваційні підходи до викладання фортепіанної майстерності. Його методика передбачає не лише розвиток технічних навичок, але й глибоке розуміння музичної інтерпретації, що є ключовим для формування висококласних піаністів. Під його керівництвом Лі Юньді не лише здобув престижну нагороду, але й продовжує успішну міжнародну кар'єру, ставши одним із найвідоміших китайських піаністів.

Вплив Дань Чжаої на сучасне китайське фортепіанне мистецтво важко переоцінити. Його учні, серед яких Чень Са, Цзо Чжан, Чжан Хаочень, досягли значних успіхів на міжнародних конкурсах та активно виступають на світових сценах. Цей педагог виховав покоління піаністів, які не лише продовжують традиції китайської фортепіанної школи, але й збагачують її новими ідеями та підходами, що відповідають сучасним вимогам музичної освіти та виконавства.[82, 155]. У стінах Шанхайської консерваторії викладав професор Фань Далей (1946–1993). Хоча його життя було недовгим, він залишив значний слід у китайському піанізмі завдяки своїм видатним учням, серед яких Кун Сяндун та Чжоу Тін. Професор Фань Далей був відомий своєю здатністю досягати високих результатів у навчанні студентів, навіть у відносно короткий термін своєї кар'єри. Його педагогічна майстерність і глибоке розуміння музики сприяли розвитку кількох поколінь китайських піаністів, що здобули визнання на міжнародній арені.

Ще один шанхайський майстер, професор Шен Іці (1941 р.н.), відома своїми педагогічними здібностями та індивідуальним підходом до кожного

учня. Вона проявила себе як досвідчений психолог, здатний глибоко розуміти потреби своїх студентів. Професор Шен Іці особливо цінує роботу з дітьми та підлітками в спеціальній школі при консерваторії, доводячи своїх підопічних до успішного завершення навчання у виші. Вона наголошує на важливості знання фортепіанної літератури та заохочує студентів до всебічного розвитку, включаючи вивчення іноземних мов і розширення культурних горизонтів. Її підхід до навчання базується на глибокому аналізі та розумінні музичних творів, а також на розвитку технічних навичок студентів.

Серед її найкращих вихованців можна виділити Сунь Кенляна, який продемонстрував високу майстерність у виконанні фортепіанної музики. Крім того, під її керівництвом розвивалися такі талановиті піаністи, як Сунь Інді, Сун Сихен, Хао Дуаньдуань та інші. Професор Шен Іці зробила значний внесок у підготовку нового покоління піаністів, які продовжують традиції китайської фортепіанної школи та успішно представляють її на міжнародних конкурсах і фестивалях [84, 146-151].

З молодшого покоління педагогів обрано чотирьох провідних фахівців. Професор У Ін (1957 р.н.), випускник Центральної консерваторії та Віденського університету музики та виконавського мистецтва, відіграє ключову роль в організації університетської фортепіанної освіти в КНР. У Ін обіймав посаду декана фортепіанного факультету Шанхайської консерваторії, а згодом був переведений на аналогічну посаду в Пекінську консерваторію. Він активно займається написанням методичних посібників та розробкою програм навчання гри на фортепіано для навчальних закладів різного рівня. Його внесок у розвиток фортепіанної освіти є значним, оскільки його зусилля суттєво підвищили якість підготовки молодих музикантів у Китаї.

Ще одним видатним педагогом є професор Лі Мін (1965 р.н.), декан фортепіанного факультету Центральної консерваторії. Лі Мін здобув освіту в Центральній консерваторії та проходив стажування в декількох зарубіжних

консерваторіях, що дозволило йому набути цінний міжнародний досвід. Він відомий як вмілий наставник, який застосовує демократичний підхід у педагогічній діяльності, надаючи своїм учням більше свободи та ініціативи, ніж це зазвичай прийнято в китайській педагогіці [75, 39-41]. Такий підхід сприяє розвитку творчого потенціалу студентів і їхньої здатності самостійно приймати рішення, що є важливим елементом у підготовці висококласних піаністів.

Професор У Ін та Лі Мінь, разом з іншими видатними педагогами молодшого покоління, такими як Лю Сяофей і Чжан Хаопін, зробили значний внесок у формування сучасної системи фортепіанної освіти в Китаї. Їхні інноваційні методи викладання та підходи до навчання допомогли багатьом студентам досягти високого рівня майстерності та здобути визнання на міжнародних музичних конкурсах [77, 159-161].

Професор Фань Хесінь (1964 року народження) є випускницею Шанхайської консерваторії та очолює кафедру фортепіано педагогічного факультету Китайської консерваторії в Пекіні, яка спеціалізується на підготовці музичних педагогів і виконавців, орієнтуючи свої програми на педагогічний аспект.

Фань Хесінь успішно реалізує підготовку педагогічного контингенту для інших китайських педагогічних вузів. Її діяльність включає розробку і впровадження методичних програм, спрямованих на підготовку фахівців, які здатні ефективно навчати фортепіано у різних навчальних закладах Китаю. Педагогічний підхід, який вона застосовує, враховує специфіку навчання у педагогічних установах, зокрема акцент на розвиток методичних навичок і здатність адаптувати викладання під різні потреби студентів.

Під керівництвом Фань Хесінь, студентам надається можливість розвивати як технічні, так і педагогічні компетенції, що є критично важливим для забезпечення високої якості навчання фортепіано в китайських навчальних закладах. Її внесок у розвиток фортепіанної педагогіки

відзначається створенням науково обґрунтованих методичних матеріалів і програм, які суттєво вплинули на стандарти викладання у Китаї [64, 97].

Серед видатних діячів, які формують сучасний китайський піанізм, професор Центральної консерваторії Бянь Мен (1966) займає особливе місце. Після завершення навчання в Пекінській консерваторії, Бянь Мен, окрім значних досягнень як виконавець, активно займалася науковою діяльністю, успішно захистивши кандидатську дисертації та зроби на сьогодні найбільш повне дослідження китайської фортепіанної музики. У Китаї після завершення навчання, Бянь Мен вже понад чверть століття займається педагогічною та науковою діяльністю, а також періодично проводить концерти. Володіючи високим рівнем володіння іноземними мовами, вона активно сприяє розвитку міжнародних академічних зв'язків, організовуючи запрошення провідних спеціалістів для проведення лекцій, семінарів і майстер-класів у китайських консерваторіях та університетах [37, 156].

Отже, підсумовуючи, слід підкреслити, що на формування виконавської культури в Китаї значний вплив мали особистості викладачів та фортепіанні школи, які сформувалися протягом XX-XXI століть.

2.2. Вплив національних традицій на формування виконавської манери китайських піаністів

Протягом більше ста років історії фортепіанної музики в Китаї було пройдено кілька етапів. Ряд поколінь композиторів і виконавців невпинно працювали над створенням творів з китайською національною специфікою. Вони займалися фольклорними дослідженнями, впроваджували нові ідеї, переймали зарубіжний досвід, використовували західні системи та методи композиції, застосовуючи матеріали китайських народних пісень, культових мелодій, інструментальних композицій, музичних драм та інших жанрів. Це здійснювалося через переінтонування, роботу з тембром і ритмом, гармонічні та поліфонічні прийоми тощо. В результаті сформувався унікальний

китайський фортепіанний репертуар, який поступово здобуває популярність як в межах країни, так і на світовій фортепіанній сцені.

Однією з найважливіших проблем сучасної китайської виконавської фортепіанної культури залишається вибір якісного і різноманітного національного репертуару та його адекватна піаністична інтерпретація. Це питання стосується всіх рівнів виконавства і потребує наукового обґрунтування. Внаслідок активних трансформацій останніх десятиліть сформувалася багатовекторна «полістильова художня ситуація», коли існує кілька напрямків, кожен з яких має своїх прихильників – композиторів, виконавців, слухачів [4, 67-68]. Один з цих напрямків – традиційний, що звертається до різних класичних течій минулого у фортепіанній музиці, найчастіше до романтизму (Ф. Шопен, Ф. Ліста) або французьких імпресіоністів. Інший – орієнтований на новації минулого століття. Спектр паралелей тут дуже широкий: від І. Стравінського та С. Прокоф'єва до А. Веберна і О. Мессіана. І нарешті, є прибічники новітніх течій – експериментатори, які іноді з успіхом намагаються внести свій внесок у світовий процес оновлення музичного мовлення [167].

При природній орієнтації на традиційні усталені стилістичні параметри слід підкреслити все більш активне залучення молодшого покоління китайських піаністів до експериментальних творів. Це, безсумнівно, пов'язано з широким поширенням китайського піанізму по різних регіонах світу та інтернаціоналізацією його впливу на інші країни та континенти. У зв'язку з цим на перший план виходять питання інтерпретації сучасної китайської фортепіанної музики та її виконавської трактовки.

У творчості китайських композиторів помітна суттєва активність у фортепіанних жанрах: поряд з традиційною тональною системою в її ладово-фольклорному варіанті існує безліч творів у різних європейських стилістиках, в тому числі створених в атональній манері. Композитори шукають нові шляхи та методи розширення педагогічного репертуару і часто досягають помітних успіхів у цьому напрямку. При цьому у пріоритетах

часто знаходяться циклічні форми, про що ретельно говориться у дослідженні Чжао Юе.

Процес глобалізації приніс у сферу китайського фортепіанного мистецтва нові комунікативно-контактні реалії. Тим не менше, китайська специфіка залишається домінуючою в національному репертуарі. Фортепіанна музика Китаю ХХІ століття все активніше звертається до локальних культур народів країни (всього в Китаї зареєстровано 56 національних меншин, багато з яких суттєво відрізняються від основного – ханьського населення). З'явилося кілька фортепіанних творів, що включають раніше не використовувані елементи народної музики, китайської опери та інших жанрів придворного театру. В цілому китайські фортепіанні твори початку ХХІ століття характеризуються креативністю, пошуком нових джерел, програмністю (часто сюжетного характеру), технічним і стилістичним різноманіттям. З 2000 року до сьогодні було публічно виконано понад дві тисячі фортепіанних творів [44, 91].

Принциповою особливістю китайського фортепіанного репертуару, незважаючи на всі його сучасні адаптації, залишається пряма зв'язок з народною творчістю. Це відчутно як на макро-, так і на мікрорівні, включаючи тематичні, структурні та ладово-інтонаційні трансформації. ХХІ століття надає безліч яскравих прикладів цього явища. Серед них можна відзначити такі твори: Друга соната, Чотири фуґи, ор. 68, поема «Гулан'юй» Хуан Аньлуня; «Імпровізація» Чу Ванхуа, сюїта для фортепіано «Діти нью-ейдж» Ду Міньсинь; «Дитячий полудень» Чжао Сі (для двох фортепіано), «Вдохновение деревенским пейзажем», «Прелюдія» Лао Чжимина (для лівої руки); «Хуагу» Ді Вей, «Танок дівчинки» Ван Лисаня, «Ситуація», «Вечірні наспіви на рибальській човні» Ван Цзяньчжуна; «Нариси до 102 Мяочжай» для чотирьох рук Сюе Сяомін, «Пихуан» Чжан Чао, «Втрачений щоденник» Ван Сяосхань; «Шен-Дань-Цзінь-Мо-Чоу» Ван Амао, «Дитяча арієта в чотирьох частинах» Ши Фу; «Фантазія на тему Ноонсицзя» Сичиньчаокету, «Імпровізація в мажорі in F» Лі Хуніна, «Туман» Лі Мейцзя; Сюїта для

фортепіано «Музична картина «Памір»» Чжоу Сінхуа, сюїта по трьом картинах Ван Гога Сюй Шухао та інші.

Ряд дослідників, серед них й Бянь Мен, й Лі Хуасінь, й День Еньї вказують, що з моменту ввезення фортепіано в Китай звучання національних музичних інструментів стало об'єктом інтересу композиторів і піаністів. Через специфічну ритміку та художньо-декоративні особливості різних китайських етнічних інструментів, а також через відмінності їхнього звуку від традиційних західних інструментів, імітація їх на фортепіано є надзвичайно складною. Проте, завдяки використанню різних технічних прийомів, китайським авторам вдалося перевести фортепіано не на шлях імітації (що в принципі неможливо), а на шлях відтворення прийомів і тембрового колориту національних інструментів у специфічному піаністичному «обличчі». Це, безумовно, сприяло та продовжує сприяти поширенню фортепіано, а також, що є суттєвим дозволяє говорити про створення власної виконавської парадигми, обумовленої традиційними підходами до звукозображальності та втіленні народних інструментів засобами фортепіано.

Як відомо, в Китаї є велика кількість різноманітних традиційних музичних інструментів. Серед духових інструментів можна виділити поперечну флейту ді, продольну флейту сяо, зурну, язичковий інструмент сюнь, трубу гуаньцзи, губний орган шен та інші. Щипкові інструменти представлені лютнею піпа, цитрою, гусями чжень, янцином, юецином, люцинем, жуань, гуцинем та ін. Серед струнних смичкових інструментів є ерху, гаоху, баньху тощо. Ударні інструменти включають дзвіночки лін, тарілки бань, барабани гу, гонги, та інші [39, 87-89].

Традиційні музичні інструменти Китаю володіють яскравою індивідуальністю та неповторним колоритом, що особливо виражено в їх звукових характеристиках і техніці гри. Наприклад, техніка гри на піпа включає прийоми такі як обертання, метання руки, зачіпання, притягування та затискання струни. Китайці емоційно описують гру на гучжень як

тріскучу, розколюючу, рвучу, скоблячу, тертючу та змахуючу; флейта ді швидко літає, ударяє, переходить з регістра в регістр і збирає звуки. Повітря з журни виринається в глісандо і стакато, звуки саньсяня, флейти сяо і ерху вібрують, ковзають тощо [14, 102].

Як було зазначено вище, композитори досягли значного успіху у впровадженні специфічних тембрів традиційних музичних інструментів у китайські фортепіанні твори, проте це вимагає особливих виконавських навичок від піаністів. Розглянемо цей аспект детальніше.

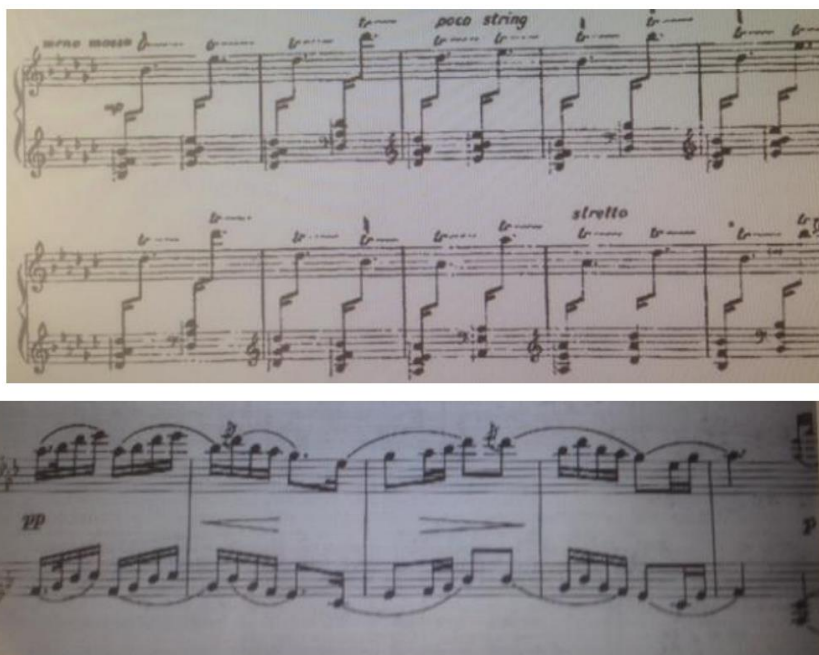
Флейта ді є інструментом, звучання якого генерується через коливання мембрани. Техніка гри на флейті ді характеризується великою різноманітністю, включаючи такі прийоми, як хуашейн (звук «мови квітів»), доїн (звук топота), а також вібрато, «суворий» звук, ударний звук, стакато, портаменто і т. д. Тембр флейти ді відрізняється дзвінкістю, гучністю і чистотою, з великою амплітудою звуку. Виконання на цьому інструменті є переливчастим, мелодійним, швидким і проворним. У фортепіанних творах часто застосовуються техніки вібрато, форшлагів та інші прийоми, що імітують специфічні звукові характеристики гри на флейті ді. Це можна спостерігати, наприклад, у композиції «Гра на флейті і барабані на заході» композитора Лі Інхая [34, 114].

Продольна флейта сяо з давніх часів і до сьогодення залишається одним з найпопулярніших духових інструментів у китайській музиці. Її звук характеризується заспокійливим тембром, а повільні музичні фрази створюють атмосферу роздумів і медитації. У фортепіанних творах, таких як «Гра на флейті і барабані на заході» Лі Інхая, відтворення тембру флейти сяо передає її характерні властивості. Мелодія звучить спокійно і м'яко, при цьому форшлаг є типовим для звучання флейти сяо.

Важливо зазначити, що в нижньому регістрі фортепіано, при повторному виконанні теми, тембровий колорит флейти сяо стає ще більш виразним. Це створює ефект подібності інструментального дуету між

флейтою і фортепіано, де кожен інструмент виконує свою роль у двоголосому звучанні (Рис.1).

Рис. 1. Лі Інхай «Гра на флейті і барабані на заході»



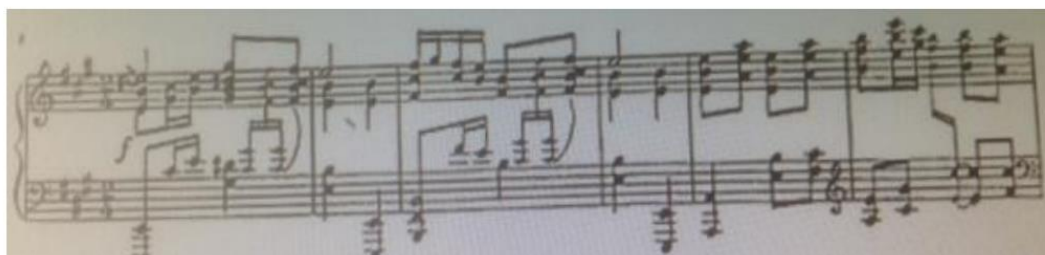
Зурна, яка поширена на півночі Китаю, відзначається дуже яскравим, різким і потужним тембром, а також значною силою звуку. Техніки гри на цьому інструменті включають численні прийоми: одиночний видих, подвійний видих, портаменто, вібрато, хуашейн та інші. Мелодія «Сто птахів вклоняються перед Феніксом» є імітацією пташиного щебету. Існують різні способи виконання цієї мелодії на зурні. Тембри зурни та фортепіано, а також техніка виконання, кардинально відрізняються один від одного. У композиції Ван Цзяньчжуна, однак, прийоми гри на зурні, включаючи їх імітацію, відтворені з великою точністю. Можна стверджувати, що це є найкращим прикладом звукоподібної мімікрії, яка зберігає типово сільський народний стиль, але в характерному фортепіанному викладі.

Губний органчик шен є єдиним китайським духовим інструментом, на якому можна виконувати багатоголосся. Крім того, це один з найдавніших музичних інструментів у китайській традиції. Шен дозволяє одночасно грати чотири або п'ять основних голосів. Його звук відзначається ніжністю і

солодкістю, порівняно з ерху його звучання є більш ясним, а порівняно з флейтою ді – більш делікатним.

У творі «Сто птахів вклоняються перед Феніксом» є фрагмент, що імітує гру на губному органчику шен. Цей фрагмент включає квартові співзвуччя та переходи між регістрами, що відтворює характерні особливості звучання шен (рис.2).

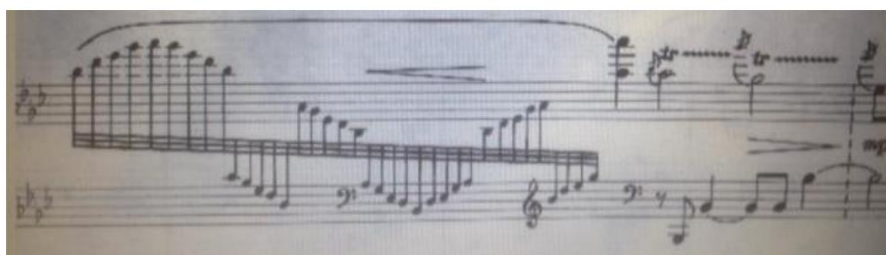
Рис. 2 Ван Цзяньчжун. «Сто птахів вклоняються перед Феніксом»



Існує багато прикладів фортепіанного втілення прийомів гри на щипкових інструментах. Чжень вирізняється яскравим звуком, а техніка гри на ньому дуже різноманітна. Одним з особливих прийомів є так зване «дряпання», яке досягається як пальцем, так і за допомогою плектра. У китайських фортепіанних творах часто імітується звук гусель чжень.

Наступний музичний приклад з твору Лі Інхяй «Гра на флейті і барабані на заході» демонструє імітацію гри на чжень. Під час виконання кожен звук повинен бути чітким, але водночас швидким. Плавні та природні рухи рук повинні відповідати рухам гри на чжень. Пальці та п'ясткові суглоби з опорою інтенсивно рухаються хвилями, зап'ястя та пальці працюють швидко, руки та плечі залишаються розслабленими. Педаль може бути додана для підсилення обертонового ефекту (рис.3).

Рис.3. Лі Інхяй «Гра на флейті і барабані на заході»



Янцинь – інструмент, звукоутворення на якому нагадує фортепіанне. Звучання янцинця характеризується стрибкоподібністю і силою, що полегшує виконання репетицій, октав та мелізмів. «Піаністичність» янцинця робить природними спроби відобразити його колорит на роялі. Китайськими композиторами створено близько десяти опусів у такому стилі. Наприклад, популярна п'єса «Гром без дощу» Чень Пейсюня, написана у 1959 році на основі фрагмента однойменної опери. Пізніше композитор створив нові версії цієї п'єси, остання з яких датована 2001 роком. Для імітації звуків янцинця автор вводить серію синкопованих дисонуючих гармоній і досягає відмінного результату. Зберігаючи оригінальний колорит, він досягає єдності естетичного ефекту. Ритм, темп і динаміка контрастують один з одним, відтворюючи сонячний полудень і раптовий удар грому. З розвитком музичної теми композитор все частіше використовує дисонанси в інтервалиці та акордиці, імітуючи розкати грому (рис.4).

Рис. 4. Чень Пейсюнь «Гром без дощу»

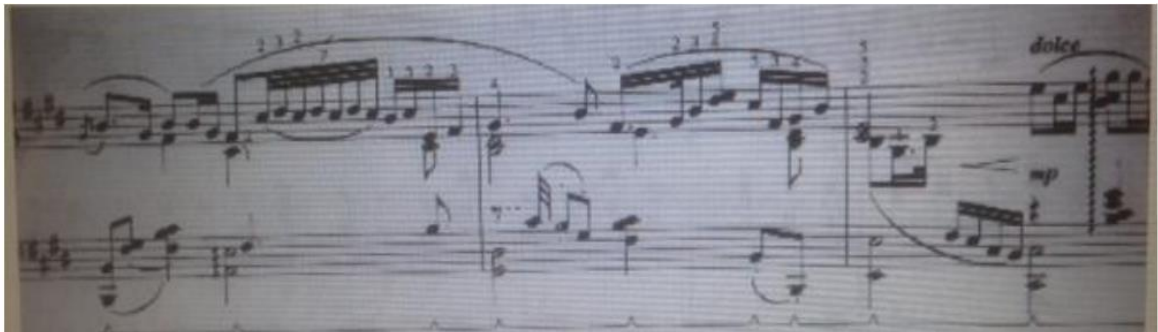


Баньху відзначається твердим звуком, сміливим, яскравим і різким. Портаменто баньху створює відчуття тихої жорсткості, міцності та гнучкості, що навряд чи можна адекватно передати на фортепіано. Тому в композитор Чу Ванхуа для імітації використовує мелізми (форшлаги і морденти), і їх

секундова дисонантність надає фортепіанному звучанню асоціативно подібний з баньху колорит.

Звук старовинного ерху м'який, але тьмяний і мелодійний. Під час гри часто використовуються портаменто та вібрато, гра жорсткою напруженою рукою створює низький, унікальний за тоном тембр. Інші смичкові інструменти, такі як гаоху, чжунху та інші, відрізняються різними діапазонами, однак техніка виконання у них однакова. Для адаптації мелодій ерху на фортепіано важливо імітувати не лише тембр, але й виразність протяжних фраз, жвавість та особливий музичний шарм. У фортепіанному творі «Джерельце у місячному сяйві» Чу Ванхуа майстерно передана мелодія, що імітує тембр ерху. У ній виражені різні почуття: туга на серці, обурення при думках про минуле та безпорадність перед майбутнім. У цьому творі використані такі прийоми, як портаменто, складні мелізми, включаючи виписане групето, акорди з вторгненням секундових тонів, а також детальна метроритмічна розробка теми засобами фортепіанної фактури (рис.5).

Рис. 5. Чу Ванхуа. «Джерельце у місячному сяйві»



Алюзії на звучання багатой та різноманітної групи китайських ударних інструментів є постійним явищем у китайському фортепіанному мистецтві. Зокрема, в епічній поемі Чжу Цзяньєра «Тоска за мирською суєтою», яка неодноразово перероблялася китайським класиком, імітується звук дзвона чжун синь. Багатозвучні акорди з октав, кварт, квінт і секунд адекватно

відтворюють колорит об'ємного звучання дзвона, а дисонуючий тон передає відчуття жаху та пригнічену атмосферу.

Рис. 6.. Чжу Цзяньєр «Тоска за мирською суєтою»



Гонги та барабани часто стають об'єктом наслідування у китайській фортепіанній культурі. Одним з вдалих прикладів є дивертисмент Цзян Веньє (1910-1983) «Поема про свято у рідному краю» та додаток до нього - мініатюра «Кольорові фонарики Юаньсяо». Автор ретельно організовує фортепіанний текст на різних рівнях, щоб як найправдоподібніше відтворити звук ударних інструментів. Періодично, двічі на такт, виникають ударні співзвуччя різної інтенсивності (від піанісімо до фортісімо). Дві зчеплені квартали у басу чітко передають типово потріскуючий тон барабанів, акцентований ударами гонгів. Мелодія відлунює ці акорди, відтворюючи захоплюючі святкові почуття з радісним та тріумфуючим настроєм (рис.7).

Рис.7. Цзян Веньє (1910-1983) «Поема про свято у рідному краю»

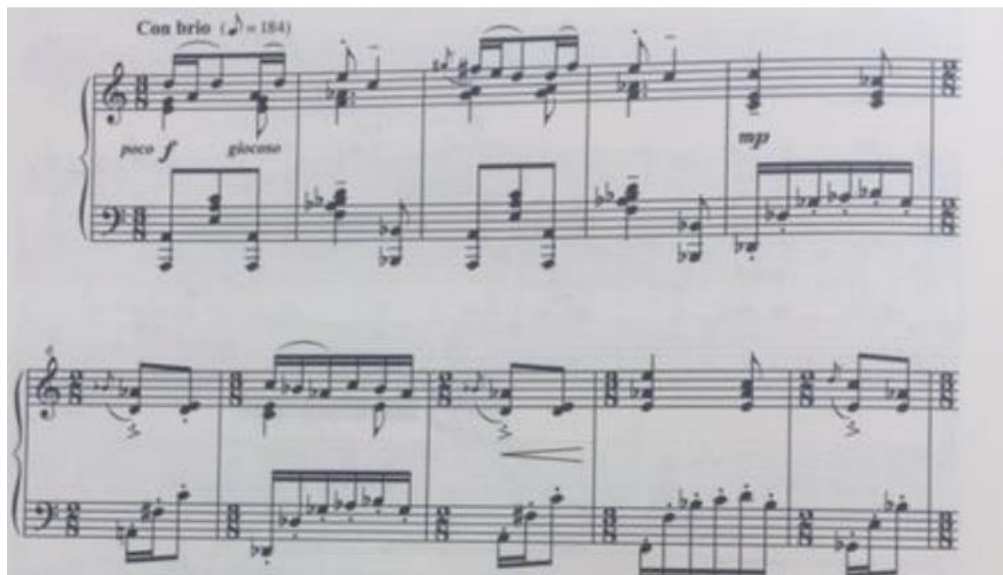


Отже, одним з характерних складових виконавської культури Китаю є максимальне наближення традиційного звучання та опанування технічних прийомів втілення своєрідного тембру та специфіки різних інструментів.

При природній орієнтації на звичні стильові параметри відповідно до національної специфіки, слід відзначити все більш активне залучення молодого покоління китайських піаністів до опусів експериментального плану, що, безсумнівно, пов'язано з широким поширенням китайського піанізму на різні регіони світу та інтернаціоналізацією процесу розширення його впливу на інші країни та континенти. У зв'язку з цим на перший план виходять питання інтерпретації сучасної китайської фортепіанної музики та її виконавської трактовки, а також відбору найкращих зразків з величезної кількості нових фортепіанних творів. Як яскраві приклади різних напрямків композиторської творчості розглянемо опуси провідних майстрів сучасності, включені у державні програми вищих навчальних закладів для навчання гри на фортепіано. «Каприччіо» Ван Цзяньчжуна (1933-2016) – одне з останніх творів класика сучасної китайської композиторської школи, написане в 2012 році спеціально для Шостого китайського молодіжного конкурсу піаністів у Шанхаї. Розгорнутий (378 тактів) твір у вільно трактованій формі сонатного алегро базується на контрастних переплетеннях кількох тем. Багатофактурне об'єднання різноманітних технічних елементів включає повний спектр виконавських прийомів, що вимагають бездоганного володіння клавіатурою. Помітне вміння композитора варіювати типи та

способи фактурного викладу з диференційованим веденням артикуляційних звукових співвідношень при тонкому нюансуванні метроритмічних сплетінь (Рис.8)

Рис.8. Вань Цзяньжун. «Каприччіо»

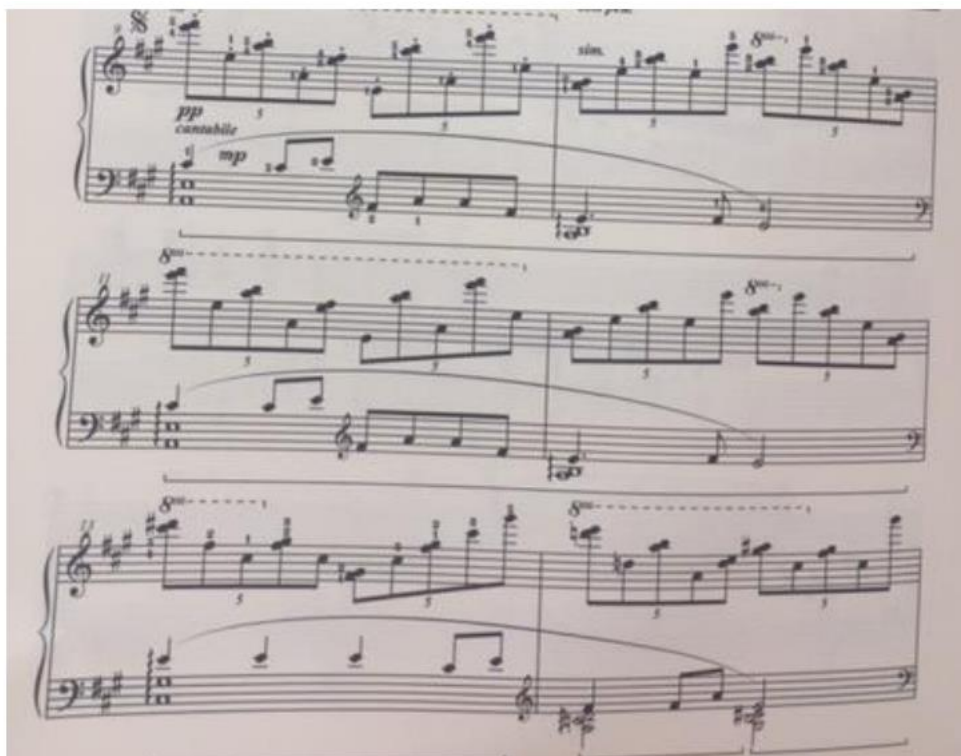


Слід акцентувати, що Ван Цзяньчжун аж ніяк не належав до авторів-традиціоналістів. У деяких своїх творах він дотримувався серійної техніки, майстерно адаптуючи її до місцевих реалій. Не випадково Ван Цзяньчжун фігурує серед основоположників китайської додекафонії у фундаментальному дослідженні Фань Юя [114,12]. Його фортепіанна сюїта справедливо включена до переліку найбільш відомих «неосеріальних» опусів сучасної китайської композиторської школи.

До числа найвиразніших транскрипцій для фортепіано народних пісень беззаперечно відноситься концертна фантазія «Жасмин» Чу Ванхуа (1941). Вона вперше була виконана Лі Юнді у 2003 році на концерті в Сіднеї і наразі є однією з найпопулярніших фортепіанних композицій, коли-небудь створених китайськими авторами. «Жасмин» – це пісня, широко відома по всьому Китаю. Фортепіанний варіант «Жасмину» Чу Ванхуа органічно поєднав мелодику провінцій Цзянсу і Хебей. Шестиступенева (з октавним удвоєнням) мажорна пентатоніка першого виду звучить у середньому регістрі. В інших голосах відбувається «розфарбовування» мелодії.

Важливий змістовний елемент фактури – квінтольний ритмічний малюнок у верхньому регістрі, прикрашений колоритними гронами секунд (цей інтервал зустрічається в п'єсі 200 разів). Тонкий колорит звучання викликає у слухачів відчуття «легкого вітерця, у струях якого летять у повітрі і падають на землю невагомими пелюстки жасмину» [167, 120].

Рис.9. Чу Ванхуа. «Жасмин».

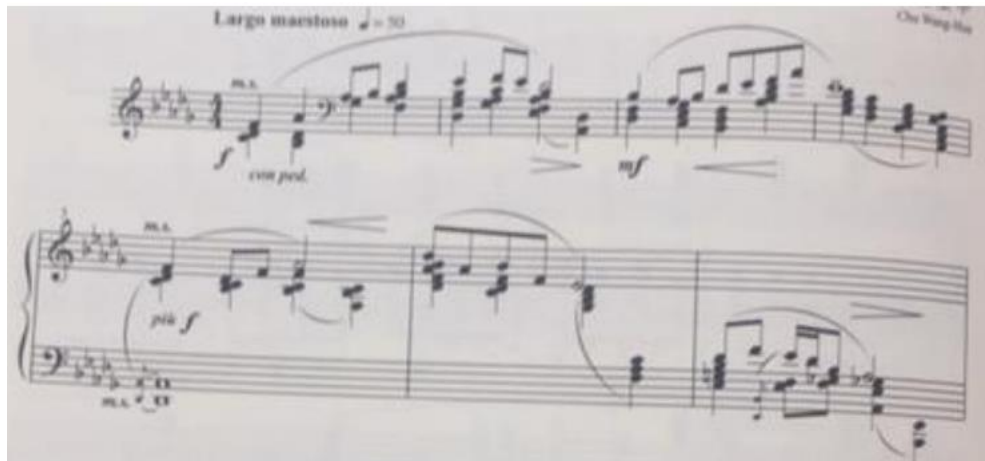


Структура п'єси містить ознаки варіаційності, складної тричастинної форми і сонатності, що дозволяє віднести її до жанру фантазії. Народна мелодія розробляється композитором за допомогою широкого спектра фактурних прийомів, включаючи мотивний та пасажний фігураційні типи.

У своєму дослідженні Цюй Ва справедливо зазначає, що протягом більше півстоліття, навчаючи піаністів і композиторів різного віку і рівня підготовки, Чу Ванхуа систематизував основні педагогічні принципи і методичні прийоми, які, на його думку, є найбільш ефективними для підвищення професіоналізму музикантів [108,17]. Згідно з гармонічними принципами романтичного генезису, композитор вправно і зі смаком використовує широкий спектр виконавських прийомів, що охоплюють різноманітні види фортепіанної техніки. При цьому «на першому місці, за

словами самого композитора, стоять фактурні експерименти». Це дозволяє йому створювати багатопланові та динамічні музичні тексти, які глибоко розкривають художній задум та емоційне наповнення твору. [108, 23]. Ще одна дуже яскрава п'єса Чу Ванхуа – прелюдія «Кров від люті в серці кипить» (2002) – створена на основі старовинної народної мелодії, натхненної віршами про національного героя Юе Фей (XII–XIII століття). Це рідкісний для Китаю спеціально написаний для лівої руки фортепіанний твір. Варіаційна розробка ліричної теми охоплює всілякі прийоми мелодійної, ритмічної та гармонічної фігурації. Сама мелодія залишається незмінною – в результаті формуються варіації на сопрано-остінато фактурного типу.

Рис.10. Чу Ванхуа. Прелюдія «Кров від люті в серці кипить»



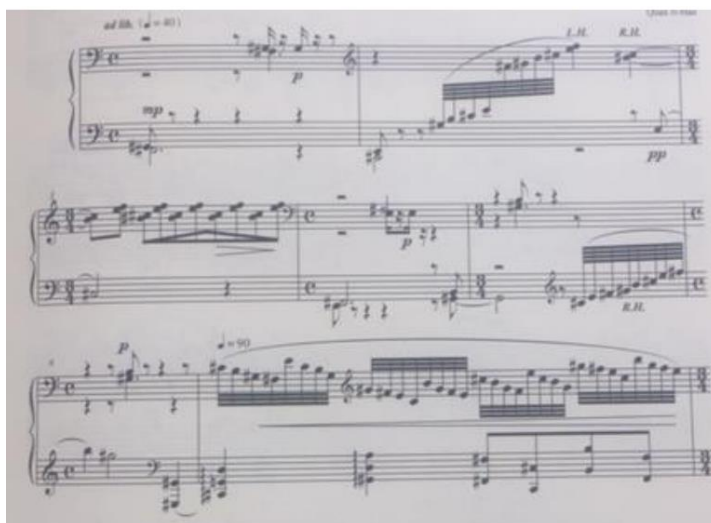
«Найтонша робота над постійним оновленням фортепіанної орнаментики» [108, 36] – одна з характерних рис пізньої фортепіанної творчості Чу Ванхуа. Складна фактура з вкрапленням неакордових звуків відтворює терпкі секундо-квартові сполучення. При цьому в кожній варіації помітні різні виконавські прийоми, які вимагають швидкого переключення з легато на стакато, з дрібних пасажних ліній на акордові вкраплення. Тут ефектно реалізується блискуча техніка гри лівою рукою, в дусі найкращих традицій «ліворукої» фортепіанної літератури. П'єса Цюань Цзихао (1956) «Я Чжи Шен – Церемоніальна музика – мелодія циня» – твір 2011 року. «Я» символізує церемоніальну музику як частину традиційної китайської

культури, водночас слово «Я» можна перекласти як «тонкий, делікатний, витончений, граціозний» і разом з цим «живий» [167, 605].

За задумом композитора, в цьому творі необхідно було імітувати прийоми гри на національних інструментах, не втрачаючи специфіки фортепіанного звучання: «згладжування звуку», «ковзання звуку» гуциня, «дряпаючу гру» гучжена, а також «глісандо» барабанів і гонгів та інші ефекти. Складний у всіх відношеннях задум Цюань Цзихао реалізував блискуче. З'ясувалося, що «сучасні стилістичні засоби – від вільної атональності, алеаторики та сонористики до мінімалізму ідеально відповідають звуковому образу традиційної церемоніальної музики китайського двору» [167, 607].

Тричастинна структура п'єси окреслює лише загальний її контур. Форма репризного типу інкорпорує безліч прийомів варіювання вихідного матеріалу. Проте, без прямих пентатонічних паралелей. П'єса Цюань Цзихао ознаменувала перехід на новий рівень втілення національного начала на базі інтонаційної мікротехніки мессіанського типу. У цьому її принципове значення для китайської фортепіанної творчості (рис.11).

Рис.11 Цюань Цзихао. «Я Чжи Шен – Церемоніальна музика – мелодія циня»



Ще одна унікальна річ, яка стала знаковою для сучасного китайського піанізму, – «Нічний провулок» – твір, створений Гао Піном (1970) у 2006 році. Ось що писав композитор про цей опус: «Якось я випадково почув

знайому музику, можливо, в якомусь сентиментально зворушливому фільмі, можливо, в темному провулку безпросвітної ночі: хто знає, що змушує тремтіти струни музичного інструменту? Раптом ця багато разів почута, пересічна мелодія схвилювала мене, надихнула, і тепер вона отримала новий зміст, набула нового колориту. Так часто буває, фрагменти мелодій, схожі на сон, приходять, заповнюють мій слух, захопивши з собою тисячі шовковинок, породжують сум'яття в думках ...» [139, 35].

«Нічний провулок» – блискучий зразок реалізації безмежних можливостей сучасного піанізму. У вільному просторі мінімалістського генезису народжуються звуки, що перетікають один в одного в інтонаційному русі динамічно змінюваних фактурних типів. Імпровізаційний початок домінує у структурному змісті п'єси, але воно чітко координується автором: кожен фактурний елемент побудований у щільній логічно продуманій лінії, у якій немає місця випадковості. У п'єсі – два тематичних зерна. Перше – повторення одного і того ж звуку у найскладніших ритмічних версіях та інтервальних включеннях неакордових тонів, що формують дисонуючі «кластероподібні» сполучення (рис.12).

Рис.12. Гао Пін. «Нічний провулок».

The image displays a musical score for the piece "Night Alley" (Нічний провулок) by Gao Ping. The score is presented in three systems, each featuring a piano (Piano) part and a piano solo (Pno.) part. The tempo is marked as $\text{♩} = 100 \text{ ca.}$. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), and *fp* (fortissimo-piano). Performance instructions are provided in both English and Chinese, including "Short and clear" (短而清晰的), "keys pressed down silently" (无声按键), "sim." (simultaneous), "legato", "without or very little ped." (不用或很少踏板), and "pp". The score is marked with repeat signs and includes a copyright notice "GAO Ping 高平 2006" in the top right corner.

У середньому розділі п'єси, наче з тиші, виникає тема Шопеновської до-дієз мінорної мазурки. Втілений нею ідеал вічної краси піддається постійним атональним атакам. «Власне, глибинна ідея і глибинний контраст драматургії в «Нічному провулку» і полягають у цьому конфлікті, внаслідок якого обидві теми в репризі стикаються напряду. Жодної «фольклорності» тут немає, і п'єсу можна віднести до глобальної стилістичної лінії світової композиторської школи нашого часу. Загальна тенденція зіткнення та змішування національних і західних культурних компонентів у контексті сучасної епохи глобалізації як відображення новаторського задуму китайського композитора крізь призму цього твору є очевидною» [107,125] (рис.13)

Рис. 13. Гао Пін. «Нічний провулок».

The musical score for Piano by Gao Pin, titled «Нічний провулок» (Night Alley), is presented in three systems. The first system shows a piano introduction with a 7-measure phrase and a forte (fff) dynamic. The second system includes a ritardando (rit.) section with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a section marked 'as soft as possible, gradually get more audible, but still faint and blurry' with a piano (pp) dynamic and a tempo marking of quarter note = 82. The third system features a 'subtle half ped. changes can be used' instruction and ends with a piano (pp) dynamic. The score is written for piano (Pno.) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Виконавське оформлення твору Гао Піна є безсумнівно чудовим. Повний набір піаністичних прийомів у максимально широкому діапазоні

може бути адекватно втілений лише за умови абсолютного володіння звуковою палітрою сучасного фортепіанного колориту.

Фортепіанна фантазія «У тих далеких краях», оприлюднена у 2011 році композитором Чжан Чао (1964), є транскрипцією однойменної популярної народної мелодії. Стилiстика п'єси базується на віртуозно оформленій фігураційній розробці теми, яка переосмислюється у різних фактурних варіантах. Композитор майстерно влітає мелодію у віртуозні метроритмічні складні пасажі (квінтोलі з секстолями, «лістовські» каденцієподібні переходи з 24 звуками на одну чверть тощо) Рис.14.

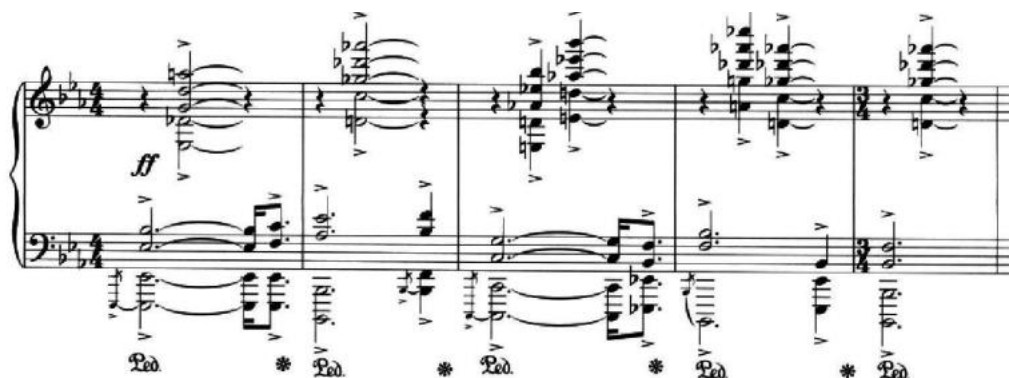
Рис.14. Чжан Чао. «У тих далеких краях».



Рациональний підхід автора до матеріалу, вільне включення великої та дрібної техніки, тонка педалізація, детально відмічена композитором, надають п'єсі особливий неповторний характер. Не меншою популярністю користується інший фортепіанний опус Чжан Чао – «Мрії Китаю», який у 2015 році був включений до багатотомного енциклопедичного нотного збірника «Китайські класичні твори для фортепіано за сто років». У цій ефектній віртуозній п'єсі композитор напряму зіставляє різні інтонаційні та

фактурні варіанти, від пентатонічних і гептатонічних побудов до поліфонічних та атональних акордових сполучень. Виконавцю доводиться миттєво перебудовуватися, щоб встигнути адекватно відобразити у фортепіанному звучанні асоціації з різними видами дзвону, за задумом автора, у стислій сублімованій формі уособлюючи історію китайської культури від давніх часів до сьогодення (Рис.15)

Рис.15. Чжан Чао. «Мрії Китаю».



Підсумовуючи міркування стосовно сучасного віртуозного репертуару та його виконавської трактовки, слід зазначити виняткове розмаїття наявного музичного матеріалу. Провідні стилістичні напрями змінюються настільки стрімко, що аналітичне осмислення не встигає за темпами стилістичної еволюції китайського піанізму. Це спричиняє необхідність постійного переосмислення та адаптації виконавської практики до нових художніх реалій.

Сучасний китайський піанізм, з одного боку, зберігає традиційні цінності, а з іншого – інтегрує найвищі досягнення західної авангардної музики, збагачуючи їх елементами національного мистецтва. Таким чином, концертна практика відображає не лише багатогранність і варіативність сучасного репертуару, але й ефективно демонструє синтез традиційних і новаторських підходів. Це призводить до появи все нових художніх інтерпретацій, які не просто зберігають, а й розширюють межі піаністичного мистецтва.

Відзначаючи стрімку модифікацію стилістичних напрямів, важливо підкреслити, що китайські композитори та виконавці не обмежуються

відтворенням національних музичних традицій. Вони активно використовують авангардні методи, включаючи елементи серійної техніки, алеаторики, сонористики та мінімалізму. Це сприяє створенню унікального музичного продукту, що поєднує в собі глибоке розуміння традиційної китайської культури та інноваційні західні техніки.

Концертна практика, таким чином, виступає не лише як засіб демонстрації технічної майстерності та інтерпретаційних можливостей виконавців, але й як поле для експериментів, в якому відбувається синтез традиційного та сучасного, національного та інтернаціонального. Це підтверджує, що китайський піанізм перебуває у постійному розвитку, активно реагуючи на глобальні музичні тенденції та збагачуючи їх власними інноваціями. [72, 162].

Варто наголосити, що більшість підходів до виконавської майстерності у Китаї базується на певному методі гри на фортепіано, а точніше підготовки. Як походить з попереднього матеріалу, суттєвим стає не просто віртуозне володіння, а його глибене споріднення з складним світом філософії та традиційної естетики Китаю. Результатом такого єднання став метод фортепіанного виконавства під назвою «цигун».

Протягом п'ятитисячолітньої історії Китаю в філософії та традиційній естетиці склалися форми, масштаби та рухи, наповнені науковими визначеннями у китайському стилі. Величезний обсяг накопиченої інформації в цих галузях був успішно інтегрований у фортепіанну педагогіку країни для виконання глибокого аналізу музики. Це дозволило не лише зберегти традиційні цінності, а й створити нові підходи до фортепіанного виконання, збагачені досягненнями китайської філософії та естетики.

У книзі «Китайський стиль історії фортепіанної музики» Ма Лань [44] систематизована інформація про походження цигун, історію та послідовність його розвитку у різні історичні епохи. Згідно з дослідженням, китайська дихальна техніка цигун бере свій початок понад чотири тисячі років тому в

епоху імператора Тан Яо (2377–2259 рр. до н. е.). У період Чуньцю та Чжаньго практика цигун була вже досить поширеною [44, 93–94].

Це вказує на те, що цигун має глибокі корені в китайській культурі та історії, і його розвиток відображає еволюцію китайської думки та духовних практик. Протягом тисячоліть цигун розвивався та адаптувався до змінних умов, зберігаючи при цьому свою сутність та основні принципи. Енергія «ци» в цигуні з давніх часів була об'єктом наукових досліджень. У китайській філософії «ци» виступала умовою створення світу: лише коли у світі з'явилася «ци», виникли різні речі. У давньокитайській літературі концепція «ци» використовувалася для визначення рівня твору, оцінки наявності «ци» або життєвої сили в трактатах. Хороший літературний твір повинен містити авторські якості та характеристики художньої роботи [44, 87-89].

Інтеграція принципів цигун у фортепіанне виконання є відображенням більш широкого підходу до музичної педагогіки в Китаї, де традиційні знання та сучасні методи гармонійно поєднуються для досягнення високих результатів у навчанні та виконанні. Такий підхід дозволяє китайським піаністам розвивати не лише технічну майстерність, але й глибше розуміння музики та її емоційного змісту, що сприяє створенню більш виразного та емоційно насиченого виконання.

З давніх часів до сьогодні переплетіння цигун із китайською традиційною медициною та фізичними тренуваннями дало беззаперечні значні результати. За своїм походженням цигун є комплексом рухових вправ, активно поєднаних із дихальними техніками.

Цигун включає:

1. Серію рухових вправ для тіла;
2. Серію вправ з регуляції дихання;
3. Ряд дій з регулювання та контролю мислення [44, 38-42].

Комплексне тренування охоплює, в основному, дихання, рухи тіла, легкий масаж, розумову активність тощо. Поняття «Ци», яке входить до складу

слова «цигун», аналогічне енергетичному «ци» в китайській медицині. Під цим терміном мається на увазі неперервно рухомий в тілі елемент, що має свої функції та впливає на життєві процеси. «Ци» представляє собою не матерію, а функціональний напрямок руху матерії [52, 55-59].

Тобто, за своєю сутністю, «Ци» є рухом, який має направлену природу — «потік» або функціональне явище, яке виникає під впливом руху або функціонування матерії. «Ци» також можна визначити поняттями «енергія» та «торсійне поле». «Ци» представляє собою функціональний напрямок руху, що виникає під дією життєвого послідовного управління поживною матерією.

Згідно з концепцією цигун, завдяки постійному вдосконаленню, невтомній самодисципліні та контролю, «регуляція ци» як метод і «тренування ци» як мета дозволяють досягти балансу між інь і ян в організмі, покращити якість життя, а також розвинути здібності організму до найвищого рівня. Цілями цигун є лікування хвороб, підтримка та зміцнення здоров'я, здобуття мудрості, протистояння негативним природним умовам тощо. В цілому, циган — це метод «тренування ци», що спрямований на оптимізацію життєвих процесів та покращення загального стану організму через систематичні фізичні, дихальні та ментальні практики. [60, 51].

Існує безліч тлумачень терміна «ци». У Цзінзин систематизував переклади «ци» англійською мовою. «Ци» перекладається як *breath* (дихання), *air* (повітря, атмосфера), *vapour* (пара), *stream* (потік), *vital fluid* (життєве текуче), *temperature* (температура), *energy* (енергія), *anger* (гнів, обурення), *ether* (ефір, духовне начало, атмосфера), *material force* (матеріальна сила), *the prime force* (основна сила), *subtspirits* (потаємний дух), *circulatory system of the body* (система кровообігу тіла). [66, 20-25]. Суттєвим є той факт, що саме цей метод став активним носієм китайських естетичних ідей у контексті навчання гри на фортепіано [119, 179]. У 1990-х роках розгорнулися нові дослідження вагової гри на фортепіано, водночас з'явилися китайські методи цигун, адаптовані до фортепіанного виконавства.

Об'єктивно кажучи, ці методи передбачають використання принципів цигун для побудови системи, в результаті чого відбувається злиття китайської музичної естетики та китайської філософії – дана система доводить свою здійсненність завдяки науковості та раціональності. Методи фортепіанного виконавства спеціаліста з цигун Чжао Сяошена включають в себе теорію цигун. Він створив працю, яка дозволяє всебічно та повно пояснити основи використання цигун у фортепіанному мистецтві [102, 290]. В основі методу фортепіанної гри згідно з цигун лежить діалектичний спосіб давньокитайської філософії «інь-ян», де завдяки цілісному, а не обмеженому погляду, а також системному, а не розрізненому спостереженню, відбувається узагальнення процесу та основних законів піанізму, створюється унікальна і самобутня теоретична система фортепіанної гри [102, 29].

Узагальнення законів фортепіанного виконання є необхідною умовою та методом навчання піаніста. У роботі Чжао Сяошена пояснюється, яким чином за допомогою вибору матеріалу та методів виконання підвищити майстерність, аналізується специфіка гри на фортепіано в різних історичних напрямках і течіях, а також проводиться побудова теоретичної системи гри на фортепіано з китайською специфікою. На сьогодні китайська фортепіанна освіта, наукові статті та монографії в цій сфері практично всі використовують матеріали зазначеного дослідження, що свідчить про його наукову обґрунтованість.

Внутрішня енергія «ци» в цигун може означати: 1) вроджену первісну ци; ци, розподілену серед внутрішніх органів (цзан-фу); ци, набуту протягом життя завдяки диханню, а також з води і їжі. Однак загалом внутрішня енергія представлена вродженою первісною ци. 2) Дихання, що функціонує і циркулює в організмі людини під впливом первісної ци [102, 41- 42].

Зовнішня енергія «ци» означає істинну або внутрішню ци, яка за допомогою різних методів проявляється зовні або виводиться за межі тіла [94, 226]. Методика фортепіанної гри включає три аспекти: техніку,

виразність і стиль. Всі вони містять перетворення «цигун», при цьому техніку можна поділити на «внутрішній цигун» і «зовнішній цигун». «Внутрішній цигун» охоплює слух, серце, енергію «ци» і дух. «Зовнішній цигун» включає пальці, зап'ястя, руки та тіло. Найвищим досягненням, яке демонструє цю систему, є те, що у всіх трьох аспектах повною мірою використовуються «перетворення», що дозволяють втілити стійкий стан виконавця. Поняття «ци» за своєю сутністю є посередником під час будь-якого фізичного руху людини. У загальній системі гри на фортепіано «цигун» в основному передбачає методи використання «вдиху» і «видиху» під час виконання, а рухи пальців поділяються на два види: «інь» і «ян». Ці два види рухів створюють два типи різних звуків: «янь» створює сильний, енергійний, потужний звук, а «інь» – м'який і легкий. [94, 180-189].

Стан піаніста під час гри на фортепіано подібний до виконання дихальної гімнастики «цигун». Дихання «ци» починається в лобковій області, проходить через живіт, груди, плечі, верхні частини рук, лікті, зап'ястя і досягає кінчиків пальців. Потім воно рухається назад через руки, плечі, груди, живіт, направляючись до стегон і повертаючись назад у лобкову область. Таким чином відбувається циркуляція «ци» [84, 123-125].

Ідея медитації в цигун наступним чином виражається в ідеології фортепіанного виконання (за Чжао Сяошеном): медитація поділяється на три етапи. На першому етапі необхідно «накопичити» незвичайні враження та відомості, відвідуючи концерти, прослуховуючи аудіо та відеозаписи; випадково почувши видатне звучання, запам'ятати його. На другому етапі, накопичуючи та досліджуючи велику кількість творів видатних музикантів, уявити звукові ефекти власного виконання. Почувши власне звучання, слід підключити фантазію і подумати: який з улюблених музикантів зараз грає? На третьому етапі слід уявити та спробувати відтворити звучання, раніше невідоме нікому. Це найвищий рівень фортепіанної інтерпретації [102, 36-38].

Чжао Сяошен дотримується думки, що теорія «нотної пам'яті» є комплексною, включає нотну абетку, музику, рухи, розташування клавіш і м'язову пам'ять. Це вимагає від виконавця повного зосередження та уваги, найвищої духовної концентрації, тому «нотну пам'ять» можна назвати «духовним» контролем [102, 40].

Чжао Сяошен запропонував музикантам правильну техніку дихання, вважаючи, що швидкість і глибина дихання сильно впливають на виконання. Надто швидке дихання може викликати прискорення темпу. Занадто глибокі вдихи можуть призвести до перевантаження, що також впливає на темп. Як правило, на сцені серцебиття у музиканта швидше, тому Чжао Сяошен радить під час щоденних вправ звертати увагу на тренування дихання. Дихання необхідно сповільнити та вирівняти, не вдихаючи занадто глибоко, лише повільно відновити дихання до нормального темпу. Не слід видихати весь повітряний об'єм: потрібно залишити трохи кисню в черевній порожнині, затримати дихання на певний час, а потім повільно вдихнути. Завжди потрібно звертати увагу на зв'язок між диханням і музикою, виробляючи звичку правильно дихати [102, 120].

Загальновідомо, що принципи фортепіанної гри цигун Чжао Сяошена стали фундаментом наукових праць з фортепіанної гри в Китаї, і дослідження цієї монографії продовжуються, доповнюючись вправами. В цілому, була успішно доведена науковість використання техніки цигун під час гри на фортепіано [104, 39]. Крім того, конкретне значення методів фортепіанної гри цигун полягає у: дотриманні наукових принципів виконання, що приносить музиканту правильні відчуття та стимулює розвиток у фізичному, психологічному та технічному планах, а також у можливості запобігання та лікування професійних захворювань.

Застосування системи цигун у фортепіанній грі пов'язане з китайською естетикою, яка є моделлю втілення китайського художнього музичного смаку. Китай (як і весь Схід) використовує фізичний та інтелектуальний внутрішній досвід для створення музичного світу та взаємодії з ним.

Китайський цигун та вчення про меридіани і колатералі «цзин-ло», індійська йога були відкриті завдяки інтуїтивному життєвому досвіду, тоді як західна анатомія не завжди ефективна в цій сфері. Так відображаються різні філософські концепції та світосприйняття Заходу і Сходу.

Отже, національна традиція Китайської ментальності обумовила специфічний підхід й до виконавської майстерності у контексті фортепіанної культури.

Висновки до другого розділу

У висвітленні впливу викладачів та фортепіанної школи на розвиток виконавської культури в Китаї важливо зазначити, що процес формування цієї культури протягом XX-XXI століть значною мірою обумовлений як національними особливостями, так і адаптацією західних музичних традицій. У результаті, китайська виконавська культура сформувалася як синтетичне явище, яке поєднує елементи традиційної китайської музики з конструктивним впливом західних зразків.

На сьогоднішній день китайська музична освіта базується на трьох основних підходах: художньо-виховному, особистісно орієнтованому та діяльнісному. Ці підходи не тільки сприяють досягненню високого рівня професійної майстерності та глибоких знань у музиці, але й акцентують увагу на розвитку духовної свідомості учнів. Вони також забезпечують баланс між традиційними цінностями та сучасними інноваціями в виконавському мистецтві. Серед сучасних провідних нормативних напрямків у галузі формування, розвитку та зміцнення національної музичної виконавської культури пріоритетними для китайської традиції є художньо-виховний, особистісно орієнтований та діяльнісний підходи, які найбільш апробовані та здобули визнання у педагогічній сфері. У кожному з них домінує не просто завдання досягти музично-професійної зрілості, вільного володіння знаннями, уміннями, навичками у різних галузях навчальної

діяльності, але, що важливо, зберегти належні орієнтири у зростанні духовного самосвідомості особистості, конкретну міру традиції та новацій у музичній культурі виконавця. І ця межа не може бути формальною і наві'язаною ззовні у вигляді шаблону. Внутрішнє органічне володіння національною музикою визначає кордон між традиційним і новаторським у музичній культурі кожного виконавця, а не навпаки.

З одного боку, вплив європейської музичної культури позитивно сприяє визнанню молодих китайських музикантів на міжнародних сценах. З іншого боку, традиційна китайська музична культура з її історичними та ментальними особливостями не підлягає простому порівнянню з європейськими стандартами.

Таким чином, сучасне китайське виконавство представляє собою синтетичний варіант, що інтегрує традиційні елементи з інноваційними тенденціями, виявляючи певні метаморфози та парадокси в процесі європеїзації. У китайській фортепіанній музиці це проявляється через адаптацію технічних прийомів та естетичних концепцій, які кореняться в національній музичній традиції та філософії. Технічні прийоми та темброві характеристики національних інструментів інтегруються у фортепіанну практику, створюючи унікальний піаністичний стиль, що відображає як традиційні, так і інноваційні аспекти китайської музичної культури.

Аналіз впливу національних інструментів на розвиток фортепіанної техніки в Китаї вказує на значущу роль імітаційних практик у формуванні сучасного піаністичного стилю. Наприклад, для відтворення звукових характеристик флейти ді та сяо використовуються техніки вібрато і форшлаги, тоді як для відтворення звучання зурни застосовується портаменто. Виконання на губному органчику шен передбачає використання багатоголосих технік, схожих на традиційний губний органчик, а щипкові техніки ажень акцентують чіткість і швидкість рухів, імітуючи гру на чжень.

Технічні прийоми, які імітують темброві якості інструментів, таких як янцинь, забезпечують стрибкоподібність рухів, що полегшує виконання

мелізмів і октав. Для відтворення протяжності ерху використовуються продовжені фрази, в той час як мелізми, характерні для баньху, надають звучанню дисонансний відтінок. Фактурні експерименти з гонгами та барабанами дозволяють створювати багат шарові музичні структури, які глибоко розкривають художній задум твору.

Вплив китайської музичної естетики та філософії цигун на фортепіанну техніку є значним. Концепції дихання і енергії «ци» сприяють інтеграції фізичних, ментальних і енергетичних аспектів виконання. Методика медитації цигун, що включає етапи накопичення вражень, дослідження творів і створення унікального звучання, дозволяє досягти високого рівня емоційного та технічного розвитку. Техніка контролю дихання, включаючи швидкість і глибину, допомагає уникнути перенапруги та забезпечує стабільний темп.

Внесок китайських композиторів, таких як Чжао Сяошен, Ван Цзяньчжун, Чу Ванхуа, Цюань Цзихао і Чжан Чао, у розвиток фортепіанної музики проявляється у використанні різноманітних технічних прийомів і фактурних експериментів. Їхні твори відзначаються складною фактурою, диференційованими артикуляційними співвідношеннями і нюансуванням метроритмічних структур.

Інтернаціоналізація китайської фортепіанної музики сприяє її глобальному визнанню та розширенню впливу китайської піаністичної школи на міжнародній сцені. Це веде до підвищення рівня виконавської майстерності та активізації інтерпретації сучасної китайської музики.

Отже, інтеграція традиційних китайських технік і філософії у фортепіанне мистецтво створює унікальний підхід до музичного виконання, який збагачує технічні можливості виконавців і сприяє їх емоційному та духовному розвитку. Цей синтез традицій і сучасних інновацій забезпечує глибоке розуміння музичного мистецтва, підкреслюючи важливість поєднання культурних традицій і новітніх технологій у музичному мистецтві.

РОЗДІЛ 3

ВИКОНАВСЬКА ПАРАДИГМА У ФОРТЕПІАННІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ XX - ПОЧАТКУ XXI СТ.

3.1. Інтерпретація та виконавська парадигма у контексті визначення китайського виконавського стилю

Одним із найпомітніших явищ художньої творчості європейського ареалу за останні двісті років є музичне виконавство. Відокремившись в епоху музичного романтизму в самостійний вид художньої творчості, музично-виконавське мистецтво і в наші дні має суттєве значення в культурі та викликає постійний інтерес. Одним з популярних його втілень є фортепіанне виконавське мистецтво. Якщо у європейському контексті воно має логічну систематичну історію розвитку, то втілення традицій європейського піанізму в музичному мистецтві та освіті Далекосхідного регіону представляє собою унікальне явище світової художньої культури, яке обумовлює необхідність інтенсивного розвитку компаративістської проблематики сучасного музикознавства. Порівняльно-історичні дослідження художніх культур різних регіонів та епох дозволяють науково обґрунтувати умови міжкультурної взаємодії в конкретних геополітичних та просторово-часових ареалах і безпосередньо музичної естетики певного історичного і національного мислення, де знайшли вираження не лише культурно-історична епоха з її ідеями, філософією, естетикою, самобутнім світосприйняттям, але й особливості як композиторських технік, так і виконавських стилів.

Виконавська інтерпретація фортепіанних творів композиторської творчості різних поколінь, шляхи та засоби її здійснення, а також художні еталони і ціннісні уподобання фортепіанного мистецтва завжди були темою численних музичних досліджень, методик навчання гри на цьому інструменті,

наукових розвідок, присвячених питанням музичної естетики. У цих дослідженнях відбилися не тільки сама історико-культурна епоха з її світоглядом, ідеологією, образом мислення, але й виконавські стилі та композиторські техніки письма. Сучасне виконавство, так само як і сам музичний інструмент, поєднують у собі минуле не тільки в репертуарній спадщині, але й у суттєвості виконавських традицій та інтерпретованих музичних стилів. Визначення ідей та розуміння музичного виконавського мистецтва, розкриття змістовних положень у теорії та естетиці, а також накопичений значний практичний досвід вимагають нової якості узагальнень у вивченні предмета фортепіанної інтерпретації. Осмислення музичного виконання як творчого акту, як колективних виконавських досягнень багатьох поколінь музикантів, що встановлюють канони виконання, і при цьому підкреслюють індивідуальну значимість художнього прочитання музичного твору, стає сьогодні нагальною потребою музикознавства.

Технічні способи гри на фортепіано були визначені музикантами віденського класицизму і реформаторами-композиторами романтиками, такими як Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман та інші. Музичний романтизм приніс не лише новий образний зміст, але й постійне ускладнення музичної мови, а також стрімкі технічні новації виконання, які характеризували індивідуальний стиль виконавця. І якщо основні пріоритети фортепіанних методик цього періоду більше ґрунтувалися на рухливості та «перлинній» грі на інструменті, то до кінця XIX століття стався зсув до головування художнього начала. Техніка розумілася як уміння «зображувати тонами живі музичні образи», і зрештою музичний твір став «особистим надбанням» піаніста, який виконував його як «своє власне художнє творіння» [47, 23].

Термін «інтерпретація» потрапив у поле зору французької музичної публіцистики в 1868 році. Першим його використав для описання виконавського мистецтва Л. Ескудье. В останній чверті XIX століття в англійській музичній критиці він почав зустрічатися частіше. У цей період термін «інтерпретація» був синонімом «музичного виконання». Надалі він

став акцентувати індивідуальну артистичну трактовку, підкреслювати яскраво індивідуальний характер виконання музики. Проте слід зазначити, що змістовна трактування музичного твору при його інтерпретації була обмежена суворо точним передаванням авторської ідеї. На початку XX століття внаслідок концертної практики багатьох солістів-віртуозів, виконання яких відрізнялося виразною манірністю і чуттєвими перебільшеннями, в музичній критиці склалося різко негативне ставлення до такого виду музичного прочитання твору і, відповідно, до терміну «інтерпретація» [48]. Таким чином, саме поняття «інтерпретація» набуло негативного відтінку, і в ужиток музикантів увійшло слово «виконання». Вважається, що саме до цього періоду відносяться значні висловлювання І. Стравінського, М. Равеля та А. Онеггера, які мали негативне значення. У середині XX століття було подолано термінологічне протиставлення між виконанням і інтерпретацією, чому сприяла концертна діяльність кількох поколінь яскравих і талановитих піаністів-виконавців. Сам термін набув сучасного значення. Стиль фортепіанної інтерпретації представлений як комплекс виконавських дій розуміння, усвідомлення ставлення і теоретичний багаж: розуміння композиторської мови, закріпленої в традиції, але такої, що має внутрішній потенціал до звільнення; художнє осмислення виконавця щодо тексту, ставлення до нього як до сенсотворної організації звукового матеріалу; знання контексту історичного періоду створення твору, культурних явищ нинішнього концертного життя суспільства.

Зростаюча увага дослідників до генезису інструментального виконавського мистецтва європейської традиції в умовах культурного розвитку різних країн і регіонів світу підкреслює важливість цієї проблематики. Це спричинило появу низки спеціалізованих досліджень, присвячених фортепіанній культурі окремих регіонів і країн, що сприяють створенню більш повної та детальної картини розвитку музичної культури як інтегрованого феномену.

Аналогічні дослідження були проведені й у інших областях музичного мистецтва, виконавства та педагогіки. Особливий інтерес викликають дослідження проінтонаційної культури в музично-виконавському мистецтві країн Сходу, а також вивчення питань міжрегіонального і міжнаціонального художнього обміну в музичних культурах східних країн. Вивчення проблеми інтеграції європейської музично-виконавської традиції в сучасну музичну культуру Далекого Сходу, зокрема в Китаї, ускладнюється через помітний європоцентричний нахил у багатьох концепціях світової художньої культури, що призводить до культурологічних проблем антропологічного характеру. Осмислення культурного феномена Китаю, який традиційно виділяється з контексту східних культур, стикається з бар'єрами конфуціанського світосприйняття і довготривалим дистанціюванням від культуротворчих процесів західноєвропейських країн, що обмежує обсяг досліджень інструментальної, зокрема фортепіанної, культури Китаю.

Отже, попри те, що китайське фортепіанне мистецтво, виконавство та педагогіка займають значне місце в сучасній музичній культурі, існує обмежена кількість локальних досліджень і методичних статей, присвячених різним аспектам сучасного піанізму. Серед китайських музикантів-дослідників, таких як Вей Ян-ге, Пу Фан, Ван Юйхе, Цзей Ці-хун, Жань Маогунь, Бянь Мень і Ши Шу-чен, розглядаються питання розвитку китайського піанізму, сучасної композиторської творчості часто можна зустріти звернення до поняття інтерпретація, як результату особливостей культурних відносин між Китаєм і Заходом та проблеми становлення концертної діяльності у Китаї в цілому.

Як було розглянуто у попередніх розділах, у період з 1980-х до 2020-х років в країнах Східної Азії спостерігається значний сплеск інтересу до західної музичної культури, академічної музики та фортепіанного виконавського мистецтва. В результаті представники Японії, Китаю та Південної Кореї здобули найвищі позиції у світових рейтингах академічних виконавців-віртуозів. За останні сорок років китайські музиканти впевнено

продемонстрували себе серед лауреатів і дипломантів міжнародних конкурсів, здобувши помітні перемоги. У Китаї панує справжня віртуозна «гарячка», викликана щирим масовим інтересом до європейського та американського мистецтва, зокрема фортепіанному виконавству. Значним попитом користується все, що пов'язано з опануванням академічних музичних інструментів, зокрема фортепіано: самі інструменти, початкові та вищі музичні навчальні заклади, викладачі, майстер-класи провідних світових фахівців, конкурси, фестивалі та інші події. Швидке зростання досягнень китайських виконавців є вражаючим, враховуючи хронологічні обмеження та дискретність процесу формування і розвитку фортепіанного виконавського мистецтва в Китаї. При цьому, збереження традиційності, як типової ознаки мислення китайських музикантів зберігається, що власне й обумовлює створення ними власної парадигми виконавської майстерності та виконання як такого.

Розглянемо деякі уточнення стосовно смислових конотацій терміна «виконання». У цьому контексті слід зазначити, що ряд фахівців, зокрема Вей Хуан, Хоу Цзиньхун [15, 34-38], подає загальне трактування терміна «виконання», розглядаючи його з трьох аспектів: «як вид діяльності», «як необхідний момент будь-якого художнього творення» та «як спосіб існування художньої форми-процесу в часових та просторово-часових мистецтвах» [15, 20- 26]. Хоу Цзиньхун не зводить поняття «виконання» виключно до музичного аспекту, а розглядає його у ширшому контексті. З цього похідним є те, що можливо визначити наступні рівні аналізу та відповідно значення терміна, а саме виконання як вид діяльності; виконання як невід'ємний аспект будь-якого творчого процесу; виконання як форма існування процесу у часових і просторово-часових мистецтвах» [15, 28]. Це означає, що виконавська культура, будь то професійний музикант або педагог-музикант, формується на основі кількох ключових компонентів, зокрема індивідуальної манери виконання музиканта; стилістичних рис композитора або «авторського підкреслення та безпосередньо етосу

історичного континуум, який поєднує «дух» епохи та її інтелектуальний клімат, включаючи естетичні переконання сучасників.

Український культуролог, філософ Н. Герасимова-Персидська, доповнюючи цю думку щодо якісної специфіки виконавської культури, у тому числі й музичної, підкреслює, що «в основі будь-якої культури лежить культура сприйняття. Там, де вона не розвинена або втрачена, не може бути жодної культури. Де не вміють читати – не вміють писати; де не вміють слухати – не вміють грати» [19]. З цього походить, що, акцентуючи увагу на аксіологічних та творчих аспектах, музична виконавська культура є важливим ресурсом для сприяння поширенню універсальних культурних цінностей, приєднання до яких є необхідною умовою для повноцінного розвитку особистості, її творчого, естетичного та художнього потенціалу, і водночас сама є частиною музично-естетичних цінностей, що власне й надає виконавській культурі значення культурного феномена.

Це дозволяє спробувати дати визначення музичної виконавської культури, як багатофункціонального феномену, що включає в себе численні компоненти, які взаємодіють у складній системі культурно-історичних контекстів та аксіологічних настанов. З одного боку, вона відображає техніко-виконавські аспекти, такі як інтерпретація музичного тексту, артистизм, динаміка та агогіка, а з іншого – є носієм глибоких культурних кодів, що формують естетичну та етнокультурну ідентичність виконавця.

Китайська виконавська культура є вкрай релевантною в контексті дослідження аксіологічних аспектів музичної діяльності. Китайська музична традиція, закорінена в конфуціанських та даоських філософських системах, розглядає музичну виконавську практику не лише як естетичне явище, але і як інструмент морального й духовного вдосконалення. Наприклад, концепт «сяо» (孝) або філософія синівської шаноби, має значний вплив на музичне виконання, де інтерпретація музичних творів включає елементи поваги до традиції та предків, що резонує з культурними ідеалами, притаманними китайській цивілізації [30, 92-93]. Іншим важливим аспектом китайської

виконавської культури є її інтегративна природа, яка об'єднує музику, поезію та каліграфію в єдину естетичну систему. Це унікальне поєднання мистецтв створює специфічне естетичне середовище, де музика стає частиною ширшого культурного контексту. У даному випадку виконавська культура виступає не просто як засіб відтворення музичних творів, але і як метод збереження та трансляції культурної спадщини, що збагачує індивідуальний і колективний культурний капітал. Важливо підкреслити, що музична виконавська культура в контексті китайської традиції не тільки сприяє збереженню універсальних цінностей, але й стимулює інновації в межах усталених естетичних і аксіологічних парадигм. Такий підхід дозволяє розглядати музичну культуру як динамічний феномен, здатний до саморозвитку та адаптації в умовах глобалізаційних викликів, що підтверджується сучасними дослідженнями в галузі етномузикології та культурології.

Цей багатофакторний аналіз демонструє, що музична виконавська культура є важливим інструментом як для збереження культурної спадщини, так і для розвитку особистісного та колективного потенціалу в умовах різноманітних культурних впливів і взаємодій, що особливо яскраво проявляється у випадку китайської цивілізації.

Отже, музична виконавська культура є не лише результатом індивідуальної майстерності, але й важливим елементом культурного розвитку, що сприяє формуванню творчого та естетичного потенціалу особистості. Вона функціонує в контексті більш широких культурних і соціальних процесів, забезпечуючи інтеграцію технічних, творчих і культурних аспектів у єдину систему, що відображає взаємозв'язок між минулим і сучасним, локальним і глобальним у сфері музичного мистецтва. Цей багатофакторний аналіз демонструє, що музична виконавська культура є важливим інструментом як для збереження культурної спадщини, так і для розвитку особистісного та колективного потенціалу в умовах різноманітних

культурних впливів і взаємодій, що особливо яскраво проявляється у випадку китайської цивілізації.

Вивчення феномену виконання вимагає уточнення, що, акцентуючи на значущості виконавської манери і стилю виконавця, дослідники зазначають: «Відзначаючи своє творіння як би «з боку», виконавець (який також може бути Майстром, Творцем, Художником тощо) стає першим «інтерпретатором», глядачем і слухачем власного твору» [38, 29].

Цей підхід формує сутність виконавства, а саме те, що виконавець не лише здійснює технічне відтворення музичного твору, а й бере активну участь у процесі його осмислення і переосмислення. Як результат, виконавська манера і інтерпретація набувають особливого значення, адже через свою особисту призму виконавець надає нове життя і значення твору, а також впливає на його сприйняття слухачами. Тобто виконавська діяльність стає не лише актом відтворення, а й процесом творчого виявлення, що впливає на сприйняття і оцінку музичного твору в культурному контексті. Водночас у китайській манері сприйняття мистецтва спостерігається споглядальність, коли виконавець постає як спосіб ретрансляції твору, а також такий, що забезпечує можливість споглядання досконалої картини створеної майстром.

Якщо говорити про стиль фортепіанної інтерпретації, то її можна охарактеризувати як сукупність виконавських дій, що включають розуміння, осмислення відношення та теоретичний апарат: знання мовлення композитора, яке укріпилося в традиції, але має потенціал до трансформації; художнє осмислення тексту виконавцем, відношення до нього як до смислоутворюючої структури; знання контексту історичного періоду створення твору та культурних явищ сучасної концертної практики. При цьому у центрі будь-якого виконання лишається пошук характерної виразності та цілісності художнього образу інтерпретованого музичного твору, яка у свою чергу полягає в певній смисловій драматургії і контрастуванні основних елементів музичної мови. Елементи (тембр,

мелодійна лінія, ритм), їхні співвідношення (пропорції, акценти) та контрастування (темп, динаміка, колористика) створюються живим звучанням. Музичний образ формує художню єдність звукової тканини і наповнює її смисловим змістом. Такий образ у процесі інтерпретації будується на розвитку музичного матеріалу у рамках авторського тексту. Виконуваний музичний твір сприймається і як семантичний художній образ, і як музичний нарис, що звучить.

Розгортання музичного образу в звуковій тканині на основі точно зафіксованого авторського тексту підтримується виконавськими засобами музичного виразу. Ці засоби формують художній образ і надають унікальний вплив на сприйняття. У такому контексті в центрі виконавської парадигми стає музична ідея, що лежить в основі твору, представляє собою об'єднання відмінних характеристик і особливих ознак, властивих тільки цьому конкретному твору. Нова інтерпретація ідеї у, здавалося б, чітко зафіксованій структурі музичного тексту, як і розуміння виконавських прийомів, передбачених композитором для виконання твору, стають необхідними атрибутами стилістично ефективної інтерпретації. Тобто, у створенні виконавської парадигми на перший план виходить глибинний образний аналіз музичного тексту, що демонструє передусім розуміння його інтерпретатором як носія смислової ідеї. Будь-який виконавець має на меті проникнути в глибину музичної образності, знайти відповідні прийоми і способи інтонування та «висловлювання» музики. Таке дослідження композиторського бачення та конструктивного функціоналу дозволяє інтерпретувати музику з відповідною стилістичною обґрунтованістю й тоді результатом виконавської роботи над музичним твором стає дійсно переконлива стильова інтерпретація, яка направляє творче сприйняття слухача на визначення стильової приналежності музичного матеріалу та, іноді, авторської концепції.

Як відомо, стиль у пізнанні музичного образу виявляється через асоціативні зв'язки, що об'єднують конкретне музичне твір з подібними або

родинними композиціями. Музичне сприйняття, взаємодіючи з особистим художнім досвідом, інтегрує численні метафори в єдину і цілісну картину творчості композитора, естетичного напрямку або культурного соціуму певного історичного періоду.

Фортепіанна інтерпретація, про що вже було зазначено вище, підпорядковується загальним законам читання музичного тексту, які не обов'язково пов'язані з його стилем або історичними коренями. Однак функціональні зв'язки між художнім образом, методикою виконання (технікою гри на інструменті) та художнім стилем є ключовими для виконавця і сприяють виявленню логіки інтерпретації. Незалежно від стилю чи епохи виконуваного твору, інтерпретація підлягає загальним універсальним принципам тлумачення музичного тексту, його виразності та публічного виконання. Існування мистецтва фортепіанної гри можна досліджувати з різних перспектив, але ці аспекти можна звести до кількох основних категорій, таких як художній зміст, технічний підхід і стиль.

Художній зміст представляє собою сутність музичної інтерпретації, що відображає внутрішню природу звучання твору. Технічний підхід є інструментом, через який втілюється художній зміст у реальному звучанні. Цей підхід включає знання особливостей як самого музичного тексту, так і контексту твору, а також різні способи та техніки інтонування, звучання і організації метроритмічної структури. Стиль визначає характер і особливості художнього предмета, його зовнішню виразність.

Дослідження фортепіанної інтерпретації «зсередини», з точки зору виконавця, дозволяє виявити загальні закономірності та функціональні аспекти цих трьох категорій і їх фундаментальне значення для процесу виконання. Комплексний характер виконавської інтерпретації є очевидним для кожного піаніста. Технологічний аспект, історико-стилістичний аспект і художньо-образний аспект є присутніми в кожному виконанні академічної класичної музики. Деякі музиканти, розмірковуючи про природу виконання, формують власні концептуальні тріади, які складають основу музичної

інтерпретації. Як правило, вони сходяться в головній ідеї: музична виконавська інтерпретація є єдністю художнього образу, технології гри та стилістичної достовірності виконуваної музики.

Одним з характерних принципів формування інтерпретуемого простору є певна тріада, яка є похідною з праць В. Москаленка, а саме основу музичної інтерпретації, що складається з категорій «підтекст-текст-контекст» [48] та перегукується з працями Сюе Сяомей [58]. Текст є «глибоким, ретельно продуманим до найдрібніших деталей оволодіння нотним матеріалом» [48]. Підтекст охоплює «категорії змісту, образного світу, характеру твору» [58, 91]. Стилiстичне трактування музичного твору визначається як характеристика та атрибути «зовнішнього» вираження художньої сутності. Стилiстична обґрунтованість інтерпретації складається з кількох компонентів: відповідність звучання історичному часу, в якому було створено твір; узгодженість із сучасними вимогами виконавського мистецтва та нормами концертного виконання; інтерпретаційного процесу в традиційну виконавську практику, що склалася протягом історії виконання. Авторський стиль фортепіанної інтерпретації виражає індивідуальність виконавця, його ціннісні орієнтири, які неодмінно відображаються в характерному звучанні інструмента.

Отже, важливим аспектом фортепіанної інтерпретації є «технологічний» метод, що представляє собою практично реалізовану основу піаніста. Він визначається виконавським апаратом інтерпретації (інтонацією, метроритмом, агогікою, артикуляцією, характером звуку), а також технікою інтерпретації (відповідність правилам виконання різних штрихів, виконання мелодичних та гармонічних вертикалей) і зв'язками гри на фортепіано (опора рук, дихання, пластика звучання, контекстні зв'язки тембрового звучання). Ф. Бузоні відзначає, що справжня, талановита та стилістично цінна інтерпретація має виразну індивідуальність, відрізняється цілісністю задуму та технічною досконалістю його втілення, відповідає естетичним ідеалам і інтонаційному «словнику» епохи, а також характеризується оригінальністю

[7, 76]. У цьому визначенні інтерпретації можна виокремити ключові компоненти: виконавську техніку, художню стилістику та музичну образність. У цьому визначенні інтерпретації також присутні знайомі складові: виконавська техніка, художня стилістика та музична образність.

Іншими словами, похідним з цього у трактуванні інтерпретації, як важливої складової виконавської діяльності та, зокрема, формування безпосередньо виконавської парадигми стає Образ, який можна визначити як сам предмет художньої інтерпретації музичного твору, внутрішню сутність феномена звучання. Стиль є характеристикою та особливостями цього художнього предмета, тобто його зовнішнім вираженням. Метод можна розглядати як інструмент, за допомогою якого художній предмет проявляється у реальному звучанні. Метод розуміється як художньо-технічний інструмент інтерпретації. Технічний аспект методу полягає у знанні всіх особливостей як музичного тексту, так і немuzичного оточення твору, володінні різноманітними способами та прийомами інтонування і відтворення звуку, організації звукової перспективи та метроритмічної структури. Художній аспект методу виходить із розуміння художнього предмета та орієнтується на особливості музичного стилю.

Стиль інтерпретованого твору, а також достовірність і органічність виконання складаються з багатьох компонентів. Власне зазначене й детермінує виконавську парадигму як необхідне відповідність звучання твору епосі, в яку він був створений; відповідність сучасним вимогам виконавського мистецтва, стандартам і канонам концертного виконання; включеність у традицію інтерпретації даного твору, що склалася за історію його виконання. Це також прояв особистих якостей піаніста, відображення його художніх та ціннісних орієнтирів, що неодмінно відображається в індивідуальному звучанні інструмента. Виконавство, як комплекс технологічно-історично-стилістично та художньо-образних векторів створює певний еталон для кожного виконавця відповідно до його власних можливостей, знань, компетенцій відповідно до виконуваного твору. При

цьому, також виникає певний еталон який відштовхується від зафіксованого музичного тексту й утворює підґрунтя для визначення підтекст-текст-контекст про яке йшлося вище.

Аналітичні процедури, пов'язані з авторським текстом, підпорядковуються певним універсальним закономірностям. Відтворення цілісного образу музичного твору в свідомості виконавця передують детальному опрацюванню окремих елементів. Як зазначав А. Корто, описуючи процес роботи піаніста-інтерпретатора, цей процес можна порівняти з діяльністю авіатора, який сприймає об'єкт з висоти пташиного польоту, і мандрівника, який вивчає його детально на місці [49,168-169]. Охоплення цілісного бачення музичного твору, погляд на нього «з висоти пташиного польоту» є початком і завершенням виконавської роботи. Відтворення «землі», шляху і всіх «околиць» пов'язане з ретельним аналізом музичного тексту та його елементів. Інтенсивне передчуття звучання твору як єдиного цілого Артур Шнабель порівнював із глибоким вдихом, настільки глибоким, щоб усе виконання прозвучало як один тривалий видих. [24, 12].

Відомим фактом є те, що кожен музикант проходить свій особливий шлях від першого знайомства з твором до його сценічного втілення. Проте спільним для всіх є правило, згідно з яким відбувається рух інтерпретації, розгортається музичний твір і стає актуальним у реальному звучанні. Аналітична думка музиканта рухається від загальних формальних моментів, через визначення різних зв'язків спочатку фактурного плану, потім зв'язків драматургії до пошуку образних характеристик – насамперед у звуці, а потім нерідко і в поетичних метафорах, які народжуються за допомогою різних паралелей і аналогій, в алюзіях та інтертекстуальних зв'язках. Виконавець визначає великі розділи форми, співвідносить плани звучання по вертикалі, вивчає співвідношення фігури та фону, узгоджує у своїй свідомості частини музичної драматургії та, нарешті, доходить до усвідомлення, а іноді й прямого визначення образних значень і смислів музичного твору. Це визначення не завжди можна виразити у словесних формулах; можна навіть

сказати, що адекватно висловити словом музику неможливо ніколи і за жодних умов. Однак у пошуку художньої правди та органічності виконання музиканти часто вдаються до поетичних метафор, шукають аналогій і порівнянь, звертаються до суміжних видів мистецтва, а іноді й до конкретних життєвих обставин, образів стихійних рухів, явищ природи, її ландшафтів і пейзажів. «На цьому етапі марно шукати художній твір у власному сенсі – у своїх витоках мистецтво проявляється насамперед як жива діяльність, а створювані при цьому звукові предмети виявляються спочатку засобами організації самої цієї діяльності» [4, 49-50].

Якщо розглянути еволюційну історію людства, можна виявити, що феномен виконавської діяльності безпосередньо пов'язаний із давніми первісними магічними обрядами. Виконавська сфера, по суті, функціонує як «представник» трудомагічних ритуалів у будь-якому «зрізі» музичної культури. Тому музичний твір (як «створений об'єкт») ніколи не стане виключною метою виконання, а слугує одночасно приводом і засобом для виконавської діяльності, що дозволяє їй постійно відтворюватися [4, 119]. Отже, акцентовано, що поняття «виконавська культура» невіддільне від індивідуально-творчої складової, яка включає такі показники, як художньо-образне мислення, уява, фантазія, музична обдарованість тощо, що свідчить про важливість індивідуально-особистісних якостей.

Феномен виконавської культури інтегрує в собі базові складові професійного виконавства, виступаючи визначальним показником якості та обдарованості музиканта одночасно. У цьому сенсі, він включає якість темпоральності та не має обмежень у часі та просторі, маючи універсальний характер і застосовуючись до сфери музичного виконавства «всіх країн і народів» [7, 56]. Одночасно з цим, він зберігає свою якісну специфіку в «окремо взятій культурі» в ракурсі її національних традицій і унікальних музичних образів, носієм яких виступає конкретний етнос, що втілюються в контексті виконавства і відтворення художнього образу в процесі музично-виконавської практики.

Для китайської музичної традиції та виконавської культури було характерне державне регулювання даної сфери як важливої частини духовної конструкції китайського суспільства. Давньокитайська держава, починаючи з первинних етапів її генезису, покладала на себе місію з розвитку музичної освіти, несла відповідальність за збереження культурної спадщини у сфері виконавської культури. Давній Китай як рабовласницька держава сформувався ще у XIV столітті до н.е., і до цього періоду відноситься процес становлення його музичної культури. Національна музична культура Китаю формувалася і розвивалася у тісній взаємодії з державою, під пильною та конструктивною опікою держави. Пізніше педагогічну складову цього процесу Китай значною мірою запозичив із сформованої системи музичної професійної освіти у країнах Європи, долучившись до загальноєвропейських процесів у цій сфері лише наприкінці XX століття. Китай показав світу взірць національної культури, з найдавніших часів свідомо підходив до музики як до фундаментальної духовної і практичної мети, яка служить інтересам держави. Як було розглянуто і вище історію становлення фортепіанної школи, то відповідно до виконавської культури вже у 770 році до н.е. було створено Музичне відомство, при якому існували школи для підготовки танцюристів і музикантів як особливої категорії людей, що займаються «музикою танцюристів» [8, 16]. Створення такої музичної структури було пов'язане передусім з початком процесу відокремлення придворної музики від народної музики.

Варто навести інформацію, що на ранніх етапах існування Давнього Китаю, у період доциньської епохи (до 221 року до н.е.), в епоху Чжоу, існувала ініційована державою система збирання народних пісень (кит. «чай фен»), і збирачі, які входили до цієї системи, повинні були надсилати ці списки до імператорського двору. Держава в особі вищих чиновників, впровадивши в практику цю акцію, на перший погляд чисто естетичну, мала далекоглядні цілі. У процесі обробки та систематизації наданого «пісенного матеріалу» вони складали не просто уявлення про звичаї та музичні

уподобання підданих, але й про настрої народу[44, 103-107]. Оскільки вже на цьому етапі життя Давнього Китаю існував тісна взаємозв'язок між державним управлінням і музикою, вона реалізовувалася на практиці передусім у проведенні різних ритуалів при імператорському дворі. При цьому систематично відбиралися і музичні інструменти, і виконавці музики, і сама музика, яка шліфувалася, перш ніж стати саме придворною музикою, тобто музикою для обраних.

Придворна музика виконувалася під час проведення різних ритуальних і банкетних церемоній спеціально відібраними виконавцями. Пізніше з'явилися відділи, у віданні яких була військова музика, покликана сприяти строевій організації воїнів, а головне – надихати їх бути мужніми і безстрашними в бою з ворогами. Створювалася музика з урахуванням естетичних критеріїв, висунутих давньокитайськими шавліями в ході бесід і суджень про мистецтво та музику. Такими критеріями були: чуттєвість музики, її гнучкість, багатство тонів, а також простота, ясність, легкість і безтурботність [56, 112-115]. Тобто відбувалося становлення виконавця як соціально-значущої фігури. Специфічною рисою музичної культури Китаю є її нерозривний зв'язок з китайською філософією, з її діалектикою міри і нескінченного балансу (рівноваги) «інь» і «янь», що уособлюють собою мінорні та мажорні звуки – основні її складові.

У контексті морально-етичних цінностей конфуціанства в якості нормативної особистості виступає постать так званого шляхетного чоловіка. Наряду з іншими позитивними характеристиками, він мав стати свого роду «музикантом»: розуміти сенс музичного твору, оцінювати, наскільки обраний стиль музики відповідає даній ситуації, і враховувати інші тонкощі, зумовлені впливом музики на людину. Варто зазначити, що звичайні люди, представники нижчих верств, могли отримати статус чиновника за умови, що вони вивчали Правила і музику [67, 96-101].

У сукупності своїх характеристик феномен фортепіанного виконавства та його стрімкий, вражаючий розвиток можна інтерпретувати через низку

різноманітних ознак. Ці ознаки, розглянуті в контексті багатовікової китайської традиції, створюють широку та адекватну панораму основних тенденцій у сфері виконавської культури Китаю. Як вже розглядалося вище, масова представленість музичної освіти у китайській освітній системі охоплює всі рівні, починаючи від шкільної (включаючи приватні навчальні заклади) і до вищої консерваторської освіти. Зрозумілим є те, що це пропагувало й масштабність фортепіанних конкурсів та активність концертної практики що набуло значення суттєвого значення у розвитку виконавської майстерності для побудови успішної кар'єри. Високий рівень піанізму серед молодих виконавців виділяється на тлі порівняно «молодої» історії фортепіанної культури в Китаї (яку деякі дослідники взагалі визначають з 1949 року), що супроводжується віртуозністю та технічністю виконання. Водночас спостерігається домінування технічної майстерності та професійної оснащеності над глибиною інтерпретаційних завдань, що контрастує з підходами в академічному європейському репертуарі. Помітна також комерціалізація концертної практики, яка базується на моделі «товар-пропозиція», де виконавець сприймається як продукт, а слухач — як масовий споживач, що все більше поширюється на всю сферу фортепіанного виконавства. Висока кар'єрна та професійно-виконавська мотивація, особливо серед молоді КНР, відбувається на тлі слабого розвитку побутової культури музикування. На тлі цих тенденцій спостерігається зміщення акцентів у критеріальній оціночній шкалі в бік технічної досконалості на шкоду глибині задуму та інтерпретації, що яскраво відображає специфіку сучасної китайської виконавської культури. Цей комплексний аналіз дозволяє глибше зрозуміти особливості та виклики, з якими стикається китайська виконавська культура в умовах її сучасного розвитку.

Достатньо високий рівень технічної оснащеності сучасних китайських виконавців, як і яскравий артистизм багатьох із них, часто залишає «за кадром» зовні власну художню інтерпретацію те глибинне змістовне наповнення музики, яке важко передати словами, але необхідно уловити,

сприйняти, відчувати виконавцю. Це, якщо можна так сказати, той «невидимий підтекст», який не може бути зафіксований у нотному тексті, але зберігається поколіннями піаністів у руслі духовних традицій, заснованих на базових цінностях національної культури. Труднощі, пов'язані з досягненням одухотвореності, проникливості, виразності виконання, глибини музичного переживання в процесі розкриття художнього змісту вивчених творів європейської класики, мають переважно об'єктивний характер. Як підкреслюють дослідники, вони зумовлені особливостями національного менталітету китайських музикантів (стриманою демонстрацією почуттів, негативним ставленням суспільної свідомості до демонстрації (культивування) індивідуальності, прагненням до «ансамблецентризму»), що визначається культурними, релігійними і філософськими традиціями, необхідністю представників даної етнічної спільноти відповідати існуючим соціальним нормам [48; 51; 53; 76; 149]. Різниця ментальних основ духовних культур азійського та європейського типів суттєво ускладнює процес освоєння китайськими виконавцями творів європейської класики. Не менш важливою причиною є й особливості китайської мови, яка відноситься до ізолюючих (інакше – аморфних, односкладових, кореневих) мов, тобто мов з малою кількістю морфем у складі слова.

В ізолюючих мовах слова, як правило, складаються з однієї морфеми – кореня і не утворюють складних слів або поєднань із суфіксами, префіксами тощо. Аналітичний лад китайської мови чітко регламентує порядок побудови речення і строго детермінує його структуру. Її основу становить особлива тональність, у якій інтонування не є емоційною функцією, а слугує фонематичним засобом, що визначає значення слова. Національній мові притаманна особлива ритмічна і акцентна організація, а також специфіка побудови логіки мовної інтонації, яка не збігається з логікою мовної інтонації в європейських мовах [46, 15]. Відсутність у китайській мові інтонаційної системи вираження емоцій та візуально-символічний характер відображення почуттів у традиції національної художньої діяльності теж

певним чином перешкоджають оволодінню китайськими музикантами світовим досвідом класичної музики, вимагаючи особливих зусиль для його досягнення. Сунь Цзинань акцентував, «Відсутність інтонаційної системи вираження емоцій у китайській мові, візуально-символічний характер відображення почуттів у традиції китайського театру та китайської опери вимагають особливих зусиль від китайських музикантів у засвоєнні світового досвіду класичної музики» [56, 63-64] в умовах культурної європеїзації. Ще одна причина – зміна соціально-психологічних установок слухацької аудиторії в Китайській Народній Республіці, що пов'язано з зростанням у новому столітті культу виконавців-віртуозів, чиє технічне досконалість вражає уяву і стає набагато більш значущим фактором в оцінці піаніста, ніж глибина задуму та індивідуальність інтерпретації.

Дослідник феномену фортепіанного виконавства в Китаї Лінь Чженьган вважає, що оволодіння мистецтвом гри на фортепіано, безумовно, сприяє духовно-естетичному розвитку особистості, що декларується в дусі конфуціанської традиції. Однак у самій практиці навчання китайських піаністів домінує техніка та орієнтація на «інструктивну муштру», спрямовану на досягнення сили та рухливості пальців. Крім того, проникливому виконанню творів західноєвропейської класики заважає, на думку вченого, невисокий рівень музично-теоретичних знань, історичного мислення та слухового досвіду сприйняття європейської музики учнів («чужорідність» європейської хроматики, гармонії, співу на два голоси тощо). До цього слід додати відсутність практики виконавського освоєння звукового простору в контексті інтонаційної теорії та уявлень про логіку розгортання музичного образу. За всім цим учений простежує міцний зв'язок китайської музики з національним менталітетом, «традицією світосприйняття і світогляду, що вкорінена у культурі даосизму і пронизує собою всі області духовних проявів, всі китайські мистецтва» [34, 112-114].

Як відомо, основним принципом даосизму є принцип недії – у-вей (принцип «споглядальної пасивності»), що дозволяє людині вивчати світ, не

змінюючи його, робити лише те, що необхідно. У різноманітних проявах даосизму У На концентрує увагу на головному – даосійському – мисленні, яке сформувало особливе ставлення до художніх творів як відображення шляху до пізнання гармонії. Це виховує естетичні та етичні критерії прекрасного, підносячи красу, скромність, благородство і широту, створюючи таким чином «величезний культурний простір» [42, 181-185]. Опановуючи національні традиції вивчення музичних творів, китайські студенти висувають в центральне поняття споглядання художнього образу (культивування естетики змісту) та досягнення технічної досконалості в виконанні як центральне виконавське завдання. Вони направляють зусилля на побудову логіки музичної ідеї. Однак поняття логіка, логічний – 逻辑, тлумачиться ними в контексті національних уявлень, які радикально відрізняються від європейського тлумачення логіки як розвитку музичного змісту у часі і просторі. За розумінням китайських музикантів побудова логіки твору полягає у концентрації уваги на «поточному моменті», бажанні передати в інтерпретації красу деталей, насичений звуковий колорит кожного фрагменту, виразність ліній та незрозумілість інтонацій.

Головним фактором приєднання до змісту стає «споглядання прекрасного і роздумування про сенс буття, а не емоційне співпереживання чи співчуття герою», – зазначає Ма Да [41, 89]. Саме на цьому фундаменті формується своєрідне, засноване на специфічних рисах національного менталітету естетизоване-гедоністичне (споглядально-гедоністичне) ставлення до програмного музичного змісту. Для його інтерпретації молодим виконавцям достатньо точно виконати вказівки композитора, зафіксовані в нотному тексті, і, зосередившись на вирішенні технологічних завдань, досягти блиску і віртуозності виконання. Розкриття змісту вимагає від виконавця сформованого вміння вибудовувати інтерпретацію за законами музичної драматургії: виявляти події, описані у творі, у всій їх послідовності та складності, показувати музичну характеристику основних образів і загального напрямку розвитку сюжету, а також еволюцію початкового та

фінального співвідношення діючих сил. Тобто основним завданням для виконавця стає трансформація процесу відстороненого споглядання локалізованих у просторі об'єктів (змісту) у процеси емоційного співпереживання, що в симбіозу динамічно розгортається у часі і просторі музичних подій (перехід від статичності до динаміки). Дана концептуальна визначеність дозволяє розуміти під виконавською культурою відкритий творчий процес, у ході якого інтерпретаційна передача музичного твору досягається через синтез усіх системоутворюючих факторів, починаючи від технічної бази і закінчуючи індивідуально-особистісним образом виконавця. Ця визначеність також актуалізує протиріччя між традицією та новацією, яке конкретизується в зіткненні традиційних виконавських практик з інноваційними техніками, що заявляють про себе сучасними прийомами та технічними засобами виразності. Іншими словами, мова йде про процеси трансформації самих базових технологічних основ інструментального виконавства, включаючи принципи звукоутворення, які є важливими для культурного розвитку особистості виконавця та перспектив його професійно-технічної підготовки. Все вищезазначене підтверджує тезу про виконавську культуру як ціннісне явище, підкреслюючи її унікальність.

У контексті китайської виконавської парадигми концептуальна визначеність виконавської культури набуває особливої значущості, відображаючи складний і багатосаровий процес синтезу традицій та інновацій. Китайська виконавська культура, з її глибокими історичними та культурними традиціями, переживає процес інтеграції в глобальний музичний контекст, що вимагає адаптації як традиційних виконавських практик, так і новітніх технологічних досягнень у галузі звукоутворення та інтерпретації. Ця трансформація торкається базових технологічних основ інструментального виконавства, які є ключовими для розвитку виконавської майстерності в китайській системі музичної освіти. З одного боку, китайська виконавська школа традиційно акцентує увагу на технічній досконалості, що є результатом багатовікового підходу до навчання, де важливу роль

відіграють дисципліна, кропітка робота над технікою та точне відтворення нотного тексту. З іншого боку, сучасні виклики вимагають від китайських музикантів інтеграції нових методів, що відображають глобальні тенденції в музичному виконавстві.

Процес синтезу традиції та інновації в китайській виконавській парадигмі можна розглядати як діалектичну взаємодію між збереженням культурної автентичності та адаптацією до нових технологічних і методологічних умов. Наприклад, принципи звукоутворення, які історично ґрунтувалися на традиційних китайських естетичних категоріях, нині доповнюються сучасними технічними засобами виразності, що дозволяє китайським виконавцям розширювати свій художній арсенал, зберігаючи при цьому національну ідентичність.

З огляду на це, можна стверджувати, що китайська виконавська культура виступає як важливий елемент світової музичної культури, зберігаючи водночас свою унікальність і здатність до інновацій. Цей процес трансформації підкреслює значущість виконавської культури як складової частини загального культурного розвитку, особливо в контексті сучасних тенденцій глобалізації. Отже, китайська виконавська парадигма сьогодні є динамічним феноменом, що інтегрує традиційні цінності з новими глобальними впливами, забезпечуючи високий рівень культурного та професійного розвитку китайських музикантів.

3.2. Китайська виконавська фортепіанна школа у динаміці змін

У країнах, де фортепіанне мистецтво відіграє важливу роль у житті суспільства, значення провідних національних майстрів фортепіанної гри виходить за межі суто професійної діяльності. Видатні піаністи часто сприймаються як національні духовні лідери, які втілюють цінності вітчизняної культури. У популяризації таких образів лідерів значну роль відіграє інформаційно-просвітницька політика, що зазвичай керується

державою і розглядається як елемент патріотичного виховання. Наприкінці ХХ століття у Китайській Народній Республіці, завдяки її включенню в процеси світової глобалізації, з'явилися яскраві піаністи світового рівня. Тривалий процес становлення та стрімкий процес розвитку фортепіанної культури в Китаї призвів до систематичного зростання кількості піаністів міжнародного рівня, які здобувають призові місця на провідних міжнародних фортепіанних конкурсах. У зв'язку з цим, здійснення комплексного моніторингу всіх таких виконавців є практично неможливим завданням. Тому для цілей цього дослідження було вирішено зосередитися на тих виконавцях, які вже здобули визнання у світовому фортепіанному середовищі та закріпили за собою стійкі позиції на міжнародній фортепіанній сцені, а також отримали найбільшу популярність у межах Китаю з позиції їх соціально-громадянської позиції.

Почнемо з першого покоління китайських піаністів. До них відносяться ті, хто з початку ХХ ст.. окреслив основні аспекти діяльності китайського виконавця у контексті держави – її культури, політики, цінностей.

Ян Цзяжень (1912–1966) завершив навчання в Нанкінському університеті та здобув освіту з фортепіано у італійського диригента Марио Пачі (1878–1946). З 1937 року продовжив навчання в Інституті музики Мічиганського університету та у 1940 році отримав ступінь магістра з музичної педагогіки та теорії музики. Являвся активним виконавцем на сценах Нанкіна, Шанхая та інших міст Китаю, зокрема спеціалізуючись на виконанні віденської класики та творів німецьких романтиків. Окрім виконавської діяльності, Ян Цзяжень також працював як диригент та обіймав посаду декана факультету диригування в Шанхайській консерваторії. Його педагогічна діяльність охоплювала численні покоління студентів, серед яких Фу Цун, Гу Шеньін, Чжоу Гуанжень, яких він навчав у якості першого вчителя. Вирізнявся активною критикою «культурної революції», що призвело до його публічних переслідувань. В знак протесту проти політичних репресій покінчив життя самогубством [83, 61].

Чжан Цзюаньвей (1911–1992) був унікальною особистістю, що віддавав перевагу усамітненості над активною концертною діяльністю. Збережені записи свідчать про те, що Чжан Цзюаньвей був майстром «інтелектуального піанізму», який, хоча й не відрізнявся яскравою зовнішньою виразністю, був сповнений глибокого внутрішнього змісту [134, 48–54].

Хун Далинь (1917–1994) здобула освіту в Центральному університеті Нанкіна, університеті Хуаси в Ченду та Жіночій академії наук і мистецтв Цзиньлін у Ченду. Вона була першою китайською піаністкою, яка вступила до відомої Джул'ярдської школи в США, де навчалася у Іосифа та Розини Левіних. Набути навички у зазначених викладачів в Джул'ярді дозволили Хун Далинь успішно виконувати різноманітні програми, зокрема віртуозні твори О. Скребіна, Ф. Шопена та Ф. Ліста. Після завершення сольної кар'єри вона обіймала посаду завідувача кафедрою фортепіано в Пекінському педагогічному університеті та викладала в Центральній консерваторії. Незважаючи на її скромний і стриманий характер, Хун Далинь не прагнула до особливого визнання. Однак її дивовижна пластична гра і інтелігентна, сповнена внутрішньої гідності манера викладання, приваблювала талановитих студентів. Серед її учнів були видатні майстри, такі як Бао Хуейцяо, У Ілі, Цзо Інь та інші [168, 54].

Лю Цзиньдин (1919–2004) народилася в Сан-Франциско, але ще в дитинстві разом з матір'ю переїхала до Китаю. Вона проживала в Тяньцзіні та завершила навчання на музичному факультеті Яньцзінського університету. Після закінчення університету Лю Цзиньдин активно виступала по всьому Китаю, зокрема на сценах Тяньцзіні. Вона стала першим педагогом Лю Шикуня [89, 64].

Дун Гуангуан (1923–2013) народилася в музичній родині, будучи дочкою однієї з перших китайських піаністок Ван Жуйсянь. З раннього віку мати навчала її гри на фортепіано, і вже з семи років Дун Гуангуан виступала на сцені, демонструючи свої здібності перед публікою в Шанхаї. У 1947 році вона емігрувала до США, де продовжила вдосконалювати свою майстерність

під керівництвом Артура Шнабеля. У 1949 році завершила навчання в Консерваторії Нової Англії в Бостоні і виступала з концертами в Німеччині, Англії, Швейцарії, Бельгії та інших країнах. Хоча її педагогічна діяльність була обмеженою, вона консультувала молодих піаністів з різних континентів. Дун Гуангуан вважається одним з найкращих китайських інтерпретаторів музики Бетховена, що не є дивним для єдиної китайської учениці великого Шнабеля [89, 63].

Чжоу Гуанжень (1928–2021) походила з німецького Ганновера. Вона закінчила Шанхайську консерваторію і розпочала свою виконавську кар'єру як піаніст Центрального симфонічного оркестру. Визнання прийшло до неї після отримання нагород на III Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Східному Берліні (1951) та на I Міжнародному конкурсі ім. Роберта Шумана (1956). Чжоу Гуанжень блискуче виступала по всьому світу: зокрема, у 1980 році вона читала лекції та давала концерти у двадцять дев'яти університетах США, а також гастролювала в Шанхаї, Східному Берліні і Лондоні. Її інтерпретації німецької фортепіанної музики, зокрема творів Шумана, принесли їй визнання серед фортепіанного співтовариства. До глибокої старості Чжоу Гуанжень зберігала відмінну виконавську форму [89, 101-105].

Другим поколінням китайських піаністів можна вважати тих, чия активні діяльність припала на другу половину XX ст.

Лю Шикунь (1939) – видатний майстер, який безперечно зробив найбільший внесок у розвиток китайського фортепіанного мистецтва за весь його існування. Як вундеркінд, він розпочав навчання гри на фортепіано з трьох років, його першим учителем була Лю Цзиньдин. У п'ять років Лю Шикунь вперше вийшов на сцену. Він пройшов усі етапи навчання: початкову та середню школу при Шанхайській консерваторії, фортепіанний факультет Шанхайської консерваторії, ну подальшому навчався у А. Г. Татуляна та С. Є. Фейнберга. Лю Шикунь зайняв третє місце на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ференца Ліста в Угорщині та здобув ще низку інших перемог. Успіх на конкурсах зробив Лю Шикуня

національною знаменитістю. Вже понад шість десятиліть Лю Шикунь фактично очолює китайську фортепіанну школу, впливаючи на всі аспекти її розвитку. Він активно працює на розвиток китайського піанізму, організовуючи численні фестивалі та конкурси, спонсорує навчання молодих музикантів за кордоном. Велике досягнення Лю Шикуня – створення всекитайської мережі дитячих музичних шкіл у рамках Центру його імені, де навчається понад 15 тисяч дітей. [43, 102-106; 94, 124].

Інь Ченьцун (1941), колега та творчий суперник Лю Шикуня, розпочав навчання гри на фортепіано у сім років, а вже в дев'ять років дав свій перший сольний концерт на острові Гулан'юй. Після закінчення середньої школи при Шанхайській консерваторії він продовжив навчання у Центральній та Шанхайській консерваторіях. Інь Ченьцун здобув перше місце на конкурсі в рамках VII Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Відні. Він успішно виступав у таких країнах, як США, Німеччина, Фінляндія, Канада, Корея, Сінгапур, Тайвань, Гонконг, Англія, Франція, Італія, Румунія, Албанія, Югославія тощо. На відміну від Лю Шикуня, який мав нонконформістські погляди і зрештою переїхав на постійне проживання до Гонконгу, Інь Ченьцун завжди знаходив спільну мову з комуністичним урядом, що дозволило йому відносно безболісно пережити епоху «культурної революції». Наразі Інь Ченьцун залишається одним з найавторитетніших китайських музикантів, продовжує виступати на рідному острові Гулан'юй, веде цикли теле- та радіопередач про класичну та сучасну фортепіанну музику, а також консультує молодих музикантів [79, 86].

Фу Цун (1934–2020) зарекомендував себе як видатний шопеніст, ставши одним з найяскравіших представників покоління 1930-х років. Почавши навчання гри на фортепіано у віці восьми років, він з дитинства навчався у зарубіжних піаністів, зокрема у Марио Пачі, послідовника великого Ференца Ліста, під керівництвом якого Фу Цун займався протягом трьох років. З 1951 року Фу Цун продовжив навчання у класі піаністки Ади Бронштейн. Він здобув третє місце на V Міжнародному конкурсі піаністів

імені Фридеріка Шопена, що стало значним досягненням на початку його кар'єри. Протягом своєї тривалої виконавської діяльності, що охоплювала шість десятиліть, Фу Цун дав близько двох з половиною тисяч концертів у країнах Європи, Америки, Близького Сходу, Південно-Східної Азії, Японії та Океанії. Він записав близько п'ятдесяти платівок і компакт-дисків, а також входив до складу журі таких престижних музичних конкурсів, як Міжнародний конкурс піаністів імені Фридеріка Шопена та Міжнародний конкурс імені королеви Єлизавети у Бельгії [70, 90-92].

Гу Шен'ін (1937–1966), надзвичайно талановита піаністка, залишила яскравий і незабутній слід в історії музичного мистецтва. Почавши навчання гри на фортепіано у віці трьох років, вона завершила освіту в Жіночій гімназії Чжунси (Третя жіноча гімназія Шанхая) та Центральній консерваторії. З раннього дитинства Гу Шен'ін виступала на музичних сценах Шанхаю, демонструючи свою майстерність. Вона здобула перший приз на конкурсі VI Всесвітнього фестивалю молоді в Москві, а також перший приз на XIV Міжнародному конкурсі піаністів у Женеві. Надалі її виконавська кар'єра привела до виступів у таких країнах, як СРСР, Швейцарія, Бельгія, Польща, Угорщина, Болгарія, Фінляндія та інші. Її виразна, емоційно розкріпачена гра викликала глибокий відгук у слухачів. Однак трагічна загибель Гу Шен'ін, що стала результатом її самогубства, «лежить на совісті тих, хто розв'язав терор у роки «культурної революції» [67, 323].

Творчість піаністки Лі Цифан (1937) відзначається перевагою романтичного репертуару, що є ключовим аспектом її виконавської діяльності. Закінчивши Шанхайську консерваторію, вона також здобула освіту в Консерваторії у Варшаві, де поглиблювала своє розуміння музики епохи романтизму. Її інтерпретації творів Фридеріка Шопена та інших композиторів-романтиків користувалися особливим успіхом. Лі Цифан здобула срібну медаль на конкурсі Всесвітнього фестивалю молоді в Гельсінкі та п'яту премію на Міжнародному конкурсі імені Джордже Енеску. Її лекції та концерти в США та Швейцарії знайомили слухачів цих країн з

китайським мистецтвом гри на фортепіано. Крім того, Лі Цифан активно пропагувала творчість сучасних китайських композиторів, сприяючи популяризації національного музичного мистецтва [73, 65-69].

Піаніст-віртуоз Лі Мінцян (1936) здійснив стрімку та успішну кар'єру, незважаючи на пізній початок навчання гри на фортепіано, що розпочалося у віці десяти років. Він отримав ґрунтовну освіту під керівництвом іноземних майстрів, зокрема Альфреда Віттенберга в Шанхаї, а також Тетяни Кравченко в Шанхайській консерваторії. У двадцятирічному віці Лі Мінцян справив справжній фурор, здобувши перше місце на конкурсі в рамках I Міжнародного фестивалю імені Джордже Енеску (зазвичай іменованого Міжнародним конкурсом імені Енеску). Подальшим важливим досягненням стала четверта премія на VI Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена в Польщі. Його гастролі охопили понад двадцять країн Європи, Азії, Латинської Америки, Океанії, а також Китай. Лі Мінцян займав посади проректора Музичного коледжу Святої Трійці в Лондоні та проректора Шанхайської консерваторії, де також викладав. Його виконавська манера вирізнялася рідкісною технічною точністю, а пальцева беглота перевершувала всі уявні межі. Як зазначила професор Софія Хентова, свідок його тріумфу в Бухаресті, Лі Мінцян завжди зберігав стилістичну міру, вміло підкреслюючи специфічний колорит фортепіанного звучання у творах різних епох і стилів [82, 110].

Хун Тен (1937) розпочала навчання гри на фортепіано у віці шести років і згодом здобула освіту в Шанхайській консерваторії. Її талант був визнаний на міжнародному рівні, коли вона здобула третє місце на II Міжнародному конкурсі імені Джордже Енеску в Румунії. Особливої уваги заслуговує її репертуар, в якому переважають твори епохи бароко та віденської класики. Хун Тен вважається одним із найкращих інтерпретаторів музики Йоганна Себастьяна Баха в Китаї, що є особливо значущим, оскільки цей композитор зазвичай викликає складнощі у виконанні китайських піаністів [89, 69]. Як авторитетний музикант, вона гастролювала країнами

Європи, Азії та Америки, і її часто запрошували в журі міжнародних конкурсів піаністів, зокрема на Міжнародний конкурс імені Маргарити Лонг у Парижі.

Бао Хуейцяо (1940) є однією з найактивніших китайських піаністок. Вона закінчила Центральну консерваторію та здобула п'яте місце на II Міжнародному конкурсі імені Джордже Енеску. Бао Хуейцяо активно виступала на симфонічних концертах, де виконувала сольні партії в концертах таких композиторів, як Моцарт, Бетховен, Брамс, Чайковський, Рахманінов. Її гастрольний шлях охоплював понад тридцять країн, включаючи Австрію, Туреччину, Сінгапур, Румунію, Чилі та Ізраїль. Бао Хуейцяо записала понад двадцять CD і відеокліпів, а також брала участь у журі численних міжнародних конкурсів. Її репертуар відзначалася масштабністю та монументальністю творів й відповідною величністю виконання.

Лі Ці (1943) здобув четверте місце на III Міжнародному конкурсі імені Джордже Енеску в 1964 році. Вихованець Центральної консерваторії, він, як і Бао Хуейцяо, відзначався майстерним володінням ансамблевою грою та віддавав перевагу виконанню концертів із симфонічними оркестрами, зокрема з оркестром Гуанчжоу. Лі Ці успішно виступав по всьому світу, гастролуючи в Азії, Європі та Північній Америці. Піаніст віртуозного типу, він комфортно почувався на сцені, вміючи захопити будь-яку аудиторію, навіть малокваліфіковану [83, с. 112] [57, с. 71].

Покоління 1950-60-х років відкриває Сюй Фейпін (1952–2001). Він закінчив початкову школу при Шанхайській консерваторії, у 1979 році – Істменську школу музики, а в 1980 році – Джул'ярдську школу. У 1983 році Сюй Фейпін виграв IV Міжнародний конкурс піаністів імені Артура Рубінштейна, а в 1984 році посів четверте місце на VIII Міжнародному конкурсі піаністів у Сантандері. З дитинства він виступав на сценах Шанхая, Китаю та повсюдно на Далекому Сході. Його концерти та платівки були відомі в усьому світі. Яскравий і експресивний стиль гри Сюй Фейпіна

неодноразово відзначався пресою і слухачами в Нью-Йорку, інших містах США, Європи, Південної Америки та Японії [57, 98].

Чжу Дамінь (1952) після закінчення Центральної консерваторії направив свої кроки до Нью-Йорка, в Джул'ярдську школу, де його наставником став Рудольф Фіркушний. Будучи студентом Джул'ярда, у 1981 році він зайняв шосте місце на Конкурсі піаністів імені Ван Кліберна у США. Активно концертуючи по всьому світу, Чжу Дамінь здійснив кілька циклів фондових записів, зокрема, всіх бетховенських концертів і сонат.

У 1988 році переможцем XXXIV Міжнародного конкурсу піаністів імені Марії Канальс у Барселоні став двадцятирічний Сюй Чжун (1968). Він закінчив початкову та середню школи при Шанхайській консерваторії, а також Парижську консерваторію (клас Домінік Мерле). Сюй Чжун є одним з найвизначніших сучасних китайських піаністів, відзначаючись рідкісною нервовою стійкістю, що, проте, є звичайним явищем для китайських музикантів, поєднаною з блискучою технічною майстерністю і бездоганним володінням репертуаром французької клавірної школи. Невдовзі після перемоги в Іспанії, у 1991 році Сюй Чжун став бронзовим призером XI Міжнародного конкурсу піаністів у Хамамацу. У 1992 році він здобув головний приз на XI Міжнародному конкурсі піаністів у Сантандері. Його платівки та компакт-диски виходять по всьому світу, і він гастролював з сольними концертами в багатьох країнах, виступаючи з відомими симфонічними оркестрами під диригентським піклуванням таких майстрів, як Андре Превен, Зубін Мета та інші.

Вей Данвень (1965) повторив шлях старшого колеги Чжу Даміна через десять років. Після закінчення спеціалізованої школи при Центральній консерваторії він поїхав навчатися в Джул'ярдську школу, де мав честь консультуватися у великого Володимира Горовіца. У 1983 році Вей Данвень зайняв шосте місце на Міжнародному конкурсі імені Маргарити Лонг. У 1984 році він здобув перемогу на Конкурсі піаністів імені Джини Бахауер. У 1985 році отримав шосту премію на Міжнародному конкурсі піаністів імені

Робера Казадезюса. У 1988 році він посів четверте місце на Монреальському міжнародному конкурсі. Наразі він залишається дуже затребуваним концертним виконавцем, співпрацює з провідними звукозаписними компаніями (Decca, Deutsche Grammophon та інші) і рекламує продукцію провідних китайських фортепіанних фабрик [101, 203].

Ду Тайхан (1966), завідувач кафедри фортепіано Центральної консерваторії та її колишній випускник, є рекордсменом за кількістю іноземних вищих навчальних закладів, де він удосконалював свою майстерність. Його чотири: Цюрихська консерваторія, Ганноверська і Дортмундська Hochschule та університет Тросінгена (Німеччина). У 1994 році він зайняв друге місце на Міжнародному конкурсі піаністів у Гаазі (Нідерланди), а в 1997 році отримав спеціальну премію на Конкурсі піаністів імені Гези Андя в Цюриху. Ду Тайхан виступає з великими концертними програмами в Німеччині, Австрії, Італії, Швейцарії, Нідерландах, Бельгії, Данії, Японії та інших країнах [57, 122].

Ду Нину (1966) закінчив середню школу при Шанхайській консерваторії та Джул'ярдську школу в США, де навчався у Рассела Шермана та Оксани Яблонської. У 1983 році він зайняв друге місце на II Міжнародному конкурсі в Токіо, а в 1985 році здобув перемогу на III Міжнародному музичному конкурсі піаністів у Сіднеї. Разом із дружиною піаніст створив фортепіанний дует, який у 2004 році став переможцем у номінації «фортепіанний ансамбль» Міжнародного конкурсу імені Едварда Гріга в Норвегії. Хоча піанізм Ду Нину не відноситься до шедеврів китайського фортепіанного мистецтва, він майстерно володіє своєю справою і має успіх у публіки в Китаї, Японії, Південній Кореї, Гонконгу, Австралії, Франції, Німеччині, Італії, Канаді та США [108, 24].

Лі Цзянь (1965) є деканом факультету фортепіано Шанхайської консерваторії. Він закінчив Шанхайську консерваторію, Парижську консерваторію (де навчався у П'єра Санкана) та Кертис-інститут (у Мечислава Хоршовського). У 1981 році він зайняв друге місце на Міжнародному

конкурсі імені Маргарити Лонг у Парижі. Лі Цзянь є спокійним ліричним майстром. Він виступає нечасто, ретельно готуючи програми. Його концерти звучать у всесвітньо відомих концертних залах Європи, Америки та Азії [57, 154].

Цзян Тянь (1963) закінчив середню спеціалізовану школу при Шанхайській консерваторії, Консерваторію Сан-Франциско та Джул'ярдську школу. Він є лауреатом міжнародних конкурсів: молодих виконавців (США, перше місце), імені Вана Клайбера та імені Вільяма Капелла (США, перше місце). Можна сказати, що він об'їздив увесь світ: його концерти відбувалися в залах більш ніж ста країн. Цзян Тянь володіє фортепіанним тоном рідкісної краси [77, 207].

Кун Сяндун (1968) закінчив молодшу та середню школи при Шанхайській консерваторії та Кертіс-інститут у США. У 1986 році він здобув бронзову медаль на VIII Міжнародному конкурсі імені П. І. Чайковського, а в 1988 році переміг на Конкурсі піаністів імені Джини Бахауер в Америці. Він організував безліч фортепіанних виступів у більш ніж п'ятдесяти країнах, зокрема в Лінкольн-центрі в Нью-Йорку, і гастролював з концертами по всьому світу.

Пань Сюнь (покоління 1950-60-х рр.) — останній у списку цього покоління, але безумовно один з найефективніших і найуспішніших у професійній кар'єрі. Він є деканом фортепіанного факультету Пенсильванської консерваторії (США) і запрошеним професором Китайської консерваторії. Закінчив Центральну консерваторію та Ратгерський університет (Нью-Джерсі, США). Лауреат кількох міжнародних конкурсів і член відомого фортепіанного тріо Ньюстед (The Newstead Trio). Пань Сюнь активно виступає на концертах і проводить лекції в Європі, Азії та Америці. Серед своїх співвітчизників він вирізняється особливою пристрасстю до камерного виконавства: окрім тріо, постійно виступає у складі дуєтів,

квартетів та інших ансамблів, а також із задоволенням акомпанує вокалістам [81, 206].

Чжоу Тин (1975) — піаніст і клавесинист, завідувач відділенням фортепіано середньої школи при Шанхайській консерваторії. Закінчив Шанхайську консерваторію, Оберлінську консерваторію (США) та консерваторію Пібоді (США). Являє собою вундеркінда, який у юнацькому віці здобув перші премії на міжнародних конкурсах піаністів імені Такахіро Соноди (1990, Японія) та імені Стравінського (1991, США). Чжоу Тин активно гастролював у США, Японії, Німеччині, Франції та Ісландії, об'їхав усі куточки Китаю. В США розпочав заняття на клавесині. Є фактично першим у Китаї піаністою, який освоїв барокову техніку гри на старовинних інструментах і спеціалізується в цій виконавській сфері [83, 208].

Цзюй Цзинь (1976) – піаністка і клавесинистка, викладач Фортепіанної академії в Імолі (Італія). Закінчила Центральну консерваторію, Королівський Північний коледж музики в Манчестері та Фортепіанну академію в Імолі. Лауреат міжнародних конкурсів, зокрема першої премії на конкурсі в Румунії (1996) та третьої премії на IX конкурсі піаністів «UNISA» в Південно-Африканській Республіці (2000). У 2000 році здобула перше місце на I Міжнародному конкурсі піаністів імені Теодора Лешетицького на Тайвані. У 2002 році Цзюй Цзинь отримала бронзу на XII Міжнародному конкурсі імені П. І. Чайковського. Вона записала безліч платівок і видала серію CD-дисків, які розповсюджені по всьому світу. Її легка і вишукана манера гри дозволяє їй комфортно відтворювати старовинну музику, твори Гайдна та Моцарта, а також бути відмінним інтерпретатором музики сучасних композиторів і камерних творів різних стилів і епох [103, 208].

Цинь Чуань (1975) – видатний китайський піаніст, відомий своїми численними перемогами на міжнародних конкурсах. Закінчив середню школу при Шанхайській консерваторії та Джул'ярдську школу, де навчався у Джерома Ловенталя. Він є володарем перших премій на міжнародних конкурсах піаністів у Кінгсвіллі (США, 1996), Техасі (США, 1998), імені

Джини Бахауер (1999), у Китаї (1999) та імені Олів'є Месіана (2003). Цинь Чуань активно гастролює по всьому світу, виступаючи в США, Франції, Португалії, Німеччині, Польщі, Китаї та інших країнах. На батьківщині його називають піаністом «з залізними нервами і залізними пальцями» за його видатну техніку гри. Його виконання навіть найскладніших технічних творів, таких як обробки Годовського і Фрідмана, виконується з легкістю, як і дитячі п'єси. Проте рівень його інтерпретацій часто не порівнюють з рівнем таких піаністів, як Лан Лан чи Лі Юньді. [107, 161-165].

Чень Са (1978) – чарівна «принцеса китайського фортепіано» [103, 45], яка здобула освіту в ряді престижних навчальних закладів: середню школу при Сичуаньській консерваторії, Шеньчженьське художнє училище, Гілдхоллську школу музики та театру в Лондоні та Ганноверську Вищу школу музики та театру в Німеччині. Чень Са є лауреаткою трьох престижних міжнародних конкурсів піаністів: у 1996 році вона зайняла четверте місце на XII Міжнародному конкурсі в Лідсі, у 2000 році – четверте місце на XIV Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена, а в 2005 році отримала кришталевий великий приз на XII Міжнародному конкурсі піаністів імені Вана Кліберна. Вона перебуває у розквіті своїх сил і таланту, має широкий репертуар з акцентом на німецьку класико-романтичну музику. Хоча викладання не є її основним заняттям, вона з відповідальністю і ретельністю консультує молодих артистів, ставлячися до цієї діяльності так само серйозно, як і до власного виконання.

Ю Сі (р. 1978) — доцент фортепіанного факультету Центральної консерваторії та випускниця цього закладу. Вона також має дипломи Цюрихської консерваторії та Манхеттенської академії (Нью-Йорк), де навчалася під керівництвом Соломона Миковського і Ніни Світланової. Ю Сі є лауреаткою першої премії Міжнародного конкурсу Kiwanis (Швейцарія). У 2002 році вона отримала спеціальну нагороду за виконання сучасної музики на конкурсі імені Алексіса Вайсенберга. Піаністка гастролювала у всесвітньо відомих концертних залах Китаю, Швейцарії, Америки, Англії, Іспанії, Італії

та інших країн. Її виконання характеризується лірико-драматичним планом та вишуканим смаком, що проявляється, наприклад, у підборі сучасного репертуару, де класичні твори Прокоф'єва, Пуленка і Мессіана сусідять з творами Булеза, Лігеті та Ксенакіса.

Тань Сяотан (р. 1979) – доцент Центральної консерваторії, а також є її випускницею. Вдосконалювала свою майстерність у Німеччині в Саарському коледжі образотворчих мистецтв. У 2004 році вона здобула перемогу на Другому Міжнародному конкурсі піаністів у Сендає (Японія). Її гастролі охоплюють Францію, Німеччину, Австралію, Японію, Польщу, Португалію, Марокко та інші країни. Тань Сяотан – скромний музикант, який уникає самореклами. Вона добре зарекомендувала себе у камерному репертуарі, хоча виступає з оркестрами не часто [108, 233].

Сунь Інді (р. 1980) – близький до Тань Сяотан за типом особистості та соціальним статусом. На відміну від своїх однолітків, він не навчався за кордоном, а закінчив Шанхайську консерваторію, де й працює викладачем. Лауреат кількох менш відомих міжнародних конкурсів, виступає з концертами в Європі, Азії, Австралії та Африці.

Цзоу Сян (р. 1980) – доцент Центральної консерваторії. Після закінчення Пекінської консерваторії він продовжив навчання в Джул'ярдській школі під керівництвом Джерома Ловенталя та Роберта Макдональда. У 2005 році здобув Великий приз на Конкурсі піаністів імені Джини Бахауер, а два роки раніше переміг на Міжнародному конкурсі піаністів Honens (Канада). Він концертував у понад п'ятдесяти містах по всьому світу, демонструючи стабільний, але не видатний успіх. В останні роки більше уваги приділяє педагогічній діяльності [89, 85].

Сун Сихен (р. 1981) – хоча і викладає в рідній Шанхайській консерваторії, переважно проживає і працює у Франції, де закінчив два відомих паризьких навчальних заклади: Ecole Normale (де зараз також викладає) і Парижську консерваторію. Найбільш «лауреатний» серед своїх ровесників. У 2001 році він зайняв друге місце на XVIII Міжнародному

конкурсі піаністів у Порту (Португалія), того ж року отримав золото на I конкурсі молодих піаністів Piano Campus у Сержи-Понтуазе (Франція), а у 2002 році переміг на II Міжнародному конкурсі піаністів у Марокко. У 2004 році він здобув перше місце на Міжнародному конкурсі імені Маргарити Лонг, а у 2006 році – четверте місце на XV Міжнародному конкурсі в Лідсі (Великобританія). Це дуже сильний та вражаючий артист з яскравою харизмою. Його записи виходять у всьому світі, і його виступи з великим успіхом приймають у найвідоміших концертних залах Європи, Азії та Китаю.

Хуан Чуфан (р. 1982) – блискуча піаністка, яка закінчила середню спецшколу при Шеньянській консерваторії, Інститут Кьортіса та Джул'ярдську школу (єдиний китайський піаніст, який має дипломи двох найпрестижніших американських вишів). Лауреат міжнародних конкурсів: перше місце на конкурсі в Хілтон-Хед-Айленд (США), четверте місце на IV Міжнародному конкурсі в Китаї, а також перемога на Клівлендському міжнародному конкурсі піаністів (США) того ж року. Її концертна норма перевищує сто виступів на рік, і вона гастролює по десятках країн на всіх континентах. Репертуар Хуан Чуфан безмежний і не має слабких місць.

Шень Веньюй (р. 1986) – активно і з великим резонансом виступає піаніст, який не навчався у китайських вишах, а одразу поїхав до Німеччини, де закінчив Вищу школу музики в Карлсруе та Ганноверську Вищу школу музики і театру. У 1998 році він зайняв п'яте місце на Міжнародному конкурсі юних піаністів в Еттлінгені (Німеччина), у 2003 році здобув другу премію на XIV Міжнародному конкурсі імені королеви Єлизавети в Бельгії. У 2005 році переміг на конкурсі піаністів імені Сергія Васильовича Рахманінова в Лос-Анджелесі (США). За словами одного з його педагогів у Карлсруе, «вже в юному віці він відрізнявся рідкісною працездатністю та терпінням, що допомогло йому сформувати твердий і цілеспрямований характер». Шень Веньюй користується великою популярністю і безперервно концертує по всьому світу. Він рідко, але регулярно відвідує рідну країну, виконуючи нові програми [108, 68].

Юань Цзе (р. 1985). Закінчив середню школу при Центрі «Синхай», Центральну консерваторію та Джул'ярдську школу, де навчався у Йохевода Каплінскі. У 2008 році зайняв перше місце на конкурсі в Сіетлі (США) та отримав спеціальний приз XXV конкурсу піаністів імені Джини Бахауер. Став бронзовим призером XIII Міжнародного конкурсу в Хамамацу та отримав великий приз фіналу 52-го конкурсу піаністів імені Ферруччо Бузоні в Італії. Його концерти відбуваються у більш ніж ста п'ятдесяти містах тридцяти з лишком країн світу. Романтичний піаніст монументального «бузонівського» типу [103, 138].

Чжан Хаочень (р. 1990). Наймолодший з широко відомих майстрів. Закінчив початкову спецшколу при Шанхайській консерваторії, Шеньчженьське художнє училище та Кьортис-інститут, де навчався у Гаррі Графмана. У 2004 році отримав золото на V Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена в Азії в категорії концертних виконавців. У 2007 році став переможцем IV Міжнародного конкурсу піаністів у Китаї. Не має особливих виконавських уподобань у стилістиці. Відомий своїм досконалим технічним майстерністю та вмінням швидко і якісно готувати прем'єри нових творів китайських композиторів [119].

Також слід відзначити двох провідних піаністів китайської сцени сучасності, які здобули тверде визнання на міжнародному рівні: Лан Лана і Лі Юньді. Їхня творчість стала предметом численних наукових та популярних статей і досліджень, де детально аналізуються їхні інтерпретації творів різних напрямів і стилів. Уникнувши повторення цих аналізів, надамо стислу характеристику цих надзвичайно яскравих і оригінальних митців.

Лан Лан (1982) завершив освіту у середній школі при Центральній консерваторії та Кьортис-інститут у Філадельфії (під керівництвом Гаррі Графмана), здобув міжнародне визнання ще у дванадцятирічному віці, зайнявши перше місце на Міжнародному конкурсі юних піаністів в Еттлінгені (Німеччина) у 1994 році. Сенсаційний успіх концертів юного піаніста, в яких він, наприклад, без видимих зусиль виконує в одному вечорі

всі балади та скерцо Шопена, зробив його кумиром мільйонів фанатів по всьому світу. Лан Лан виступає не лише в філармонійних залах, але й на стадіонах перед десятками тисяч слухачів. Він сміливо використовує сучасні звукові та відеотехнічні засоби, і його аудіо- та відеозаписи розходяться мільйонними тиражами. Як некоронований чемпіон світу з швидкості фортепіанної гри, Лан Лан не знає технічних перешкод, які долає з легкістю та постійною усмішкою [121, 40].

Однак, його стилістичні інтерпретації не завжди однозначні: надмірно швидкі темпи, перебільшені динамічні відтінки та вишукане фразування іноді переважають над внутрішнім змістом виконання.

Лі Юньді (1982) родом з провінції Сичуань. Нині є проректором Інституту дослідження фортепіанної гри Сичуанської консерваторії. Закінчив середню спеціалізовану школу при цій консерваторії, Шеньчженьське художнє училище і Ганноверську вищу школу музики і театру в Німеччині. Серед його конкурсних досягнень особливе місце займає перемога у 2000 році на XIV Міжнародному конкурсі піаністів імені Фредеріка Шопена, що зробило його першим китайцем, який виграв цей престижний конкурс. Переможці Варшавського конкурсу за традицією користуються особливим авторитетом. Його інтерпретації творів Шопена є неперевершеними, і здається, що краще виконати їх неможливо. Лі Юньді володіє тонким слухом та безмежною пам'яттю, що дозволяє йому створювати незабутні образи творів Моцарта і Бетховена, Шуберта і Брамса, к піаніст-художник, Лі Юньді постійно перебуває в пошуках нових виразових можливостей, його піанізм стає все яскравішим і більш натхненним. Популярність його виступів є винятковою, а кількість проданих відео та аудіозаписів перевищила десять мільйонів.

На початку першого десятиліття нового століття імена видатних китайських піаністів стали широко відомими у всьому музичному світі. Справжні «вундеркінди», вони починають свою блискучу кар'єру в Китаї ще зовсім дітьми. Наприклад, Юджи Ванг, 1987 року народження, почала

займатися музикою у шість років (що досить пізно за китайськими мірками), і вже в сім років активно та успішно виступала. У 2001 році вона отримала третю премію на конкурсі в Японії та спеціальний приз для музикантів до 20 років, після чого переїхала на навчання до Канади, в Mount Royal College у Калгарі. Зараз Юджи Ванг постійно проживає в Нью-Йорку та гастролює по всьому світу. Вона з легкістю та блиском виконує твори надзвичайної технічної складності: Польку «Трік-трак» Штраус - Циффри, парафраз «Турецького рондо» Моцарта А. Володосся та інші. Її віртуозність викликає подив і захоплення. Проте вона також дуже переконливо втілює романтичний репертуар. Її виконання у десятирічному віці Фантазії-експромту Ф. Шопена ор. 66 та Полонез-фантазії ор. 61 дало слухачам змогу побачити майбутнього тонкого та глибокого музиканта. Для «подорослішалої» Ванг характерна ніжна, задумлива інтонація в таких творах, як «Гретхен за прялкою» Шуберта-Ліста та *cis-moll* Вальс ор. 64 № 2 Шопена. Дуже проникливо і зворушливо у її виконанні звучать «Вокаліз» С. В. Рахманінова та його перекладення «Мелодії» К. Глюка. Це піднімає актуальне питання про вплив досвіду мовного спілкування європейськими мовами на стиль фортепіанного виконання.

Ще одна китайська піаністка з світовою відомістю – Чень Са (Чен Са). Вона народилася у 1979 році і з дев'яти років навчалася в школі при Сичуаньській консерваторії у професора Дань Чжаої (вчителя Лі Юньді). Перша премія на китайському конкурсі у 1989 році та перше місце на Першому міжнародному китайському конкурсі у 1994 році стали початком її успішної артистичної кар'єри. У 1995 році, зайнявши четверте місце на конкурсі в Лідсі (вона була першою учасницею з Китаю на цьому престижному європейському конкурсі), Чень Са отримала запрошення навчатися в Лідській консерваторії. У 2002 році їй присудили перше місце на Конкурсі імені Бетховена, а також у цьому ж році вона посіла четверте місце на 14-му конкурсі імені Шопена. У 2005 році Чень Са успішно взяла участь у 12-му Міжнародному конкурсі Ван Кліберна, де зайняла четверте місце.

Наразі вона гастролює по всьому світу, виступаючи з такими видатними диригентами, як сер Саймон Реттл, Джеймс Конлон, Луї Лейн, а також з оркестрами Бірмінгема, Кельна, Страсбурга та Варшави. Її диск, записаний компанією JVC, називається «Враження від Шопена»; її виконання переконує своєю виразністю та глибоким проникненням у ліричну стихію одного з найскладніших для східного піаніста композиторів. Постійно Чень Са проживає в Ганновері.

Чжан Хаочен (народився у 1990 році) почав займатися на фортепіано з трьох років під керівництвом своєї мами. У п'ять років він дав свій перший сольний концерт, виконавши всі двоголосні інвенції Й. С. Баха та кілька сонат В. Моцарта. У шість років він зіграв концерт Моцарта K467 з Шанхайським симфонічним оркестром. У 2001 році Чжан Хаочен перевівся до школи мистецтв при Шанхайській консерваторії, щоб навчатися у знаменитого професора Дань Чжаої, під керівництвом якого провів п'ять років. В одинадцять років, гастролюючи по Китаю, він виконав кілька програм з творів Шопена, включаючи всі етюд (оп. 10 і 25).

Після здобуття першого місця на П'ятому Азіатському конкурсі імені Шопена в Японії у 2004 році (дванадцятирічний Чжан Хаочен змагався у дорослій віковій групі), його запросили виступити на 49-му Міжнародному фестивалі імені Шопена з програмою, що включала всі етюд. Вражена польська публіка десять разів викликала його на сцену, а польські газети відзначали його бездоганну техніку та незвичайну музикальність. У 2005 році Чжан Хаочен вступив до Curtis Institute of Music до Г. Граффмана (вчителя Ланг Ланга), який був вражений його здібностями. Пам'ять Чжан Хаочена є феноменальною; за десять місяців він підготував чотири сольні програми. Третій концерт Рахманінова для фортепіано з оркестром він вивчив за чотири дні, незважаючи на те, що Граффман вважав це неможливим. У 2009 році до численних перемог і тріумфів Чжан Хаочена додалося перше місце на 13-му Van Cliburn International Competition. Так він став першим китайським піаністом, який здобув перемогу на цьому конкурсі.

Нова висхідна китайська видатна особистість на світовому фортепіанному небосхилі – Нюню, 1997 року народження. Справжнє ім'я хлопчика — Чжан Шенлян. Його досягнення вражають: у 2007 році він підписав контракт з компанією EMMI і став першим професійним музикантом у віці десяти років. Всі його досягнення є унікальними в світовому масштабі. У 2008 році вийшов диск «Нюню грає Моцарта», а на другому диску, випущеному у 2010 році, він виконує всі Етюди Шопена — це перші в світі записи дитини з таким репертуаром. Він став наймолодшим студентом Музичного училища при Шанхайській консерваторії за всю 80-річну історію закладу, вступивши туди у віці восьми років. Нюню також став першим дитиною, яка дала сольний концерт у Пекінському державному театрі.

У 2009 році відбулися гастролі Нюню в восьми містах Японії, де всі квитки були розкуплені за місяць до початку концертів. Після гастролей з надзвичайно складними програмами по Китаю та Азії його запросили до Німеччини на фестиваль разом із Лан Ланом і Мартою Аргеріх. Унікальність Нюню полягає не лише в його феноменальній техніці та музикальності — він також успішно опановує гру на скрипці та диригування, багато читає, захоплено займається композицією та теорією музики, вивчає філософію. Йому подобається багато речей, і він ще не впевнений, що в майбутньому саме музика стане його професією.

Той Янг, володарка Гран-прі VI конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева в Харків (народилася у 1990 році), до отримання цієї почесної нагороди вже мала кілька премій на конкурсах у Китаї та Азії, а також була лауреаткою I Міжнародного конкурсу піаністів Мі-До (Франція – Китай). Можливо, надані відомості здаються надмірно детальними, але вони необхідні для того, щоб зрозуміти масштаби розглядуваного явища. Список досягнень китайських виконавців можна продовжувати досить довго, доповнюючи його новими іменами, які «впливають» на конкурсах та відомих концертних майданчиках світу.

Отже, стає очевидним, що в Китаї виникла яскрава виконавська школа, де музика займає особливе місце в культурній традиції. У китайській духовній традиції музика завжди була важливою частиною виховання і розвитку людини, а не просто супутником дозвіллєвих розваг. Також постає логічним виокремити такі специфічні риси музично-інтерпретаційної парадигми у китайській фортепіанній культурі, а саме технічна майстерність (віртуозність) та специфіка стильового переосмислення та втілення, соціально-культурна, політична та педагогічна діяльність.

3.3. Інтерпретаційні аспекти представників китайської фортепіанної школи

У Китаї музичне мистецтво, зокрема фортепіанне є потужним соціально-політичним важелем. Розглядаючи інтерпретаційну парадигму у фортепіанній культурі, логічним постає висвітлити складові, які вплинули на виконавський стиль представників китайської фортепіанної школи. Як зазначено вище, протягом тисячоліть політика країни була підвищено ізоляціоністською, і саме конфуціанство становило традиційну основу політичної концепції «закритих дверей» як у першій половині XX століття, так і в роки створення Китайської Народної Республіки, і в період Культурної революції. Перша хвиля політичної лібералізації та демократизації, так званий рух Сюе Тан Юе Ге, пов'язаний з виступом студентства та інтелігенції 4 травня 1919 року, була пов'язана з ідеєю європеїзації країни та її виходу з фактично напівколоніального стану. З цією метою вже в 1920-х роках почалося вивчення європейської літератури, культури; і значну роль у цьому процесі почало відігравати фортепіано – символ європейської духовності та культури.

У останні десятиліття XX століття, в 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 і виразових можливостей стало для жителів Китаю одним із шляхів досягнення високого цивілізаційного рівня. У часи Культурної революції фортепіанна музика, яка почала активно проникати до Китаю в першій половині XX століття, потрапила під політичні заборони. Але водночас саме вона у формі знаменитого фортепіанного концерту «Хуан Хе» («Жовта ріка») – життєрадісного, революційно-оптимістичного – стала улюбленим твором китайського народу.

Відповідно доцільним було акцентувати на представниках китайської виконавської школи з позицій їх місця у соціальному житті, а також висвітлити більш яскраво їх інтерпретаційні риси, які стали уособленням загально китайських підходів до музичного виконавства на фортепіано.

Насамперед, у аспекті визначеної проблематики для поглибленої характеристики виконавської парадигми, варто розглянути діяльність діяльності Ін Ченцзун і Лю Шикунь. Хоча ці музиканти здобули популярність у 50-х роках XX століття, їх поступова популяризація як духовних лідерів розпочалася лише наприкінці минулого століття.

Як відомо та було неодноразово наголошено вище, у 1966 році в Китаї розпочалася «Культурна революція», яка тривала 10 років. Вона стала національною катастрофою безпрецедентного масштабу. Тоді цзаофані (бунтівники) вважали, що західна музика – камерна, фортепіанна, симфонічна тощо – суперечила унікальному музичному шляху Китаю і не могла обслуговувати діяльність робітників, селян і солдатів (іншими словами, така музика не була корисною для них). Політичне втручання в мистецтво призвело до того, що культурне і художнє життя практично зникло, що безумовно завдало смертельного удару китайському фортепіанному мистецтву, яке тільки почало розвиватися. Щоб врятувати його, Ін Ченцзун сміливо приніс на площу Тяньаньмень піаніно і зіграв на ньому кілька національних пісень. Хтось із глядачів запитав, чи не може він

зіграти щось з традиційної пекінської опери. Це надихнуло Ін Ченцзуну за одну ніч адаптувати для фортепіано пекінську оперу «Шаджіабанг» (Shajiabang). Результат у публіки був приголомшливим, а Ін Ченцзун продемонстрував можливості інструменту. Тоді композитор дійшов висновку, що «піаніно китайцям необхідне» [102, 145]. В складних політичних умовах того часу Ін Ченцзун знайшов вихід для розвитку фортепіанної музики в Китаї, запропонувавши поєднати фортепіанну і китайську народну музику, створивши фортепіанні твори на тему Червоної революції, щоб вони служили народу.

Лю Шикунь був певним суперником Ін Ченцзуна у виконавській діяльності, але це не завадило обом виконавцям тримати лідерські позиції у контексті формування виконавської парадигми з позицій духовного лідерства. Варто зазначити, що Типологічні риси духовного лідерства визначаються як «феномен діяльнісного перетворення реальності, що здійснюється через взаємозалежність і взаємообумовленість ціннісного світу конкретної людини (духовного лідера) та універсальності ціннісних перспектив людських спільнот» [104, 125]. Учені виділяють кілька домінантних образів лідерства цього типу, зокрема лідер-експерт, лідер-менеджер та інші. У творчих образах музикантів, чий лідерський стиль став темою даної статті, чітко простежуються риси лідера-експерта, чий духовний вплив базується на «ресурсі унікального знання» (те ж саме можна віднести і до інших китайських піаністів, що створили славу національного фортепіанного мистецтва, таких як Фу Цун, Лан Лан, Лі Юньді та інші) [105, 75]. Однак, перші у цій сфері образи Ін Ченцзуна та Лю Шикуня мають особливе значення, оскільки в них можна виявити чіткі ознаки лідера-героя, «найбільш примітної конструкції лідерства», першість якого обумовлено «особливим, неординарним проживанням та особистісно-героїчними досягненнями» [104, 87]. Варто наголосити, що трактування героїзму в Китаї має свою специфіку, яка перш за все відзначається надзвичайно високим значенням патріотизму та прагненням віддати всі сили служінню народу і

державі. Дана якість в КНР і «по теперішній час залишається серед головних ціннісних орієнтацій» [91, 76]. Патріотизм не зазнав змін у свідомості китайців протягом кількох тисячоліть.

Творчий шлях обох музикантів у період з 50-х по 80-ті роки ХХ століття відзначений як запаморочлими злетами, так і стрімкими падіннями. Однак навіть у періоди найбільших кульмінацій їхньої популярності їх не можна було назвати справжніми духовними національними лідерами. Закріплення їх у цьому статусі почалося лише з середини 1990-х років і тісно пов'язане з тектонічними зрушеннями в духовному образі нації. Важливим фактором розвитку китайського суспільства того часу стало зміцнення національної ідентичності. Як зазначає Чен Ю, «відбувся перехід від «культурного космополітизму» до усвідомлення власної цивілізаційної унікальності» [124].

У нашому столітті цей рух вийшов на якісно новий рівень. У 2012 році голова КНР Сі Цзіньпін проголосив соціально-політичний курс, спрямований на поєднання прагнення до нового з збереженням національних традицій. Цей курс отримав назву «китайська мрія про велике відродження китайської нації» [3, 91-95].

Інь Ченцзуна та Лю Шикуня продемонстрували китайську виконавську майстерність не тільки на всесвітньовідомих конкурсах, а що набагато важливіше, є свідченням духовного лідерства як потенційної складової виконавської парадигми Китаю. Укріплення відповідних суспільних настроїв співпало з настанням чергової стадії розвитку національного музичного мистецтва. Такою діяльністю, вони уособили закономірний у процесі становлення східної культури шлях адаптації музичних досягнень Заходу, характерні тенденції до подолання та внутрішньої трансформації європейських нормативів через поглиблене вивчення закономірностей традиційного мистецтва.

У межах цього дослідження доцільно зупинитися на виконавському стилі Інь Ченцзун, насамперед з позицій єдності соціально-естетичних,

педагогічних, виконавсько-аналітичних та науково-методичних складових. Як було згадано у тексті дослідження інтерпретація є виключно творчою задачею, оскільки її кінцевою метою є створення нового інтелектуального продукту. Процес інтерпретації музичного твору проходить кілька етапів: спочатку виникає художній задум, потім формуються основні його моменти, далі настає етап втілення або реалізації художнього задуму, і, нарешті, здійснюється перевірка та оцінка реалізованого задуму. Тобто творчий аспект інтерпретації полягає в розкритті художніх особливостей змісту та форми твору через індивідуальні технічні та виразні прийоми і засоби, а також у поєднанні трактувань і стилів виконання, відповідно до авторського задуму.

Взагалі у концертному репертуарі Інъ Ченцзуня представлена музика різних епох і стилів, ним записано понад 20 платівок, серед яких – 24 прелюдії К. Дебюссі, 8 імпрровізацій Ф. Шуберта, музика Ф.Шопена та два музичні диски з китайськими старовинними піснями і аріями з пекінської опери. Особливе місце у творчій біографії китайського музиканта займає музика Ф. Шопена. У різні роки він звертався до виконання фортепіанних мініатюр Шопена, блискуче виконував Сонату № 2 для фортепіано, а також Перший фортепіанний концерт.

З попереднього розділу можна зробити висновки, що у пріоритеті китайської фортепіанної культури постає романтизм, тому звернення до інтерпретації музики Ф. Шопена постає доцільним та закономірним. Необхідно зазначити, що за багато десятиліть світової фортепіанної практики сформувався певний набір стилістичних особливостей шопенівського фортепіанного мистецтва. Однією з найважливіших якостей будь-якого виконавця, який працює з музикою Шопена, є адекватне розуміння стилю епохи цього композитора. Адже виконання «не у стилі» може суттєво спотворити авторський задум, перетворюючи його музику на щось зовсім інше. Сам композитор, як відомо, надавав багато детальних коментарів про те, як саме потрібно виконувати його твори та твори інших композиторів [113, 165-167].

Однією з новаторських рис його піанізму став новий важливий аплікатурний принцип, який базується на відродженні старовинної аплікатури –

перекладання крайніх пальців. Ще однією унікальною рисою його піаністичного стилю є спорідненість мелодій Шопена з сучасними йому пісенними зразками. Не випадково його гру називали «бельканто фортепіанної гри». Сам композитор говорив: «...ви повинні співати, якщо хочете навчитися грати» [9, 134]. Це дозволяє говорити про надзвичайну та унікальну піаністичну манеру Шопена, яка безумовно повинна знаходити своє впровадження у інтерпретації його музики іншими виконавцями.

Розглянемо виконання концерту №1 мі-бемоль мінор для фортепіано з оркестром Ф. Шопена видатним китайським піаністом Інью Ченцзуном у порівнянні з інтерпретаціями Лю Шикунь, а також сучасної інтерпретації Лі Юнді (2006). Перший фортепіанний концерт Ф. Шопена складається з трьох частин. Перша частина: *Allegro maestoso*. Форму першої частини можна визначити як сонатну з «подвійною експозицією» і оркестровим вступом. Вступ має важливе значення, оскільки в ньому представлений весь основний інтонаційний матеріал частини. Спочатку він звучить у оркестрі, потім у соліста. Яскравість і блиск фактури першої теми одразу занурюють слухача в атмосферу святкового веселощів і радості. Темп *Allegro maestoso* вказує на внутрішній стан, який повинен бути у виконавця в цій частині. Піаністу потрібно продемонструвати образ величний і мужній, при цьому не знижуючи темповий градус. В оркестрі проводиться головна партія і визначається її основний образний тон, який є ліричним і витонченим.

Тема головної партії визначає подібність до вступної мелодії. Головна партія має невелику каденцію, яка слугує переходом до побічної теми. Тональність E-dur, обрана Шопеном, не відповідає класичним нормам сонатної форми. Побічна партія, написана Шопеном у тому ж стилі, що й головна, не є контрастною. Струнні інструменти передають «естафету» флейтам, що надає мелодиці теми більшу витонченість, ліричність і

плавність. Соліст представляє свої виконавські особливості в контексті цього музичного діалогу.

Тематика головної партії відзначається яскравою впевненістю і колоритом. Головна партія у соліста ускладнена синкопованим і пунктирним ритмом, що створює ефект граційності. Побічна партія соліста, у порівнянні з оркестровою експозицією, має значніший масштаб, з помітнішою ритмічною гостротою та акцентом в оркестрі завдяки октавному подвоєнню мелодії. Після побічної партії органічно виникає заключна тема, яка безпосередньо впливає з неї. Заключна партія має значні масштаби. Розробка побудована на темі головної партії і містить блискучі фігурації соло інструменту, що взяті з заключної партії, наповнені енергією і волею. В оркестрі чути інтонації вступу. Розробка має скромніший масштаб порівняно з широтою експозиційного розділу. Розробка має імпровізаційний характер, насичена віртуозністю і блиском. Оркестрова реприза повторює вступну частину, тоді як соліст відновлює головну партію в репризі, повертаючи все до початкової тональності. Побічна частина проводиться в мажорній тональності (G-dur), щоб зберегти образний зміст. У коді першої частини Шопен використовує арочний ефект, де кода і тема вступу є тотожними.

Друга частина, або «Романс», написана в тональності E-dur. Інтерпретація ремарки *Larghetto* від самого композитора цікава: «*Larghetto* – це не потужне, а радше романтичне. Це як мрія в місячну ніч» [3,102]. Форма другої частини у буквальному відношенні – (A-B-A1-B1-A1), що формує трип'ятичастинну структуру. Тематика другої частини складається з двох різнопланових мелодій, які мають пісенний характер. Незважаючи на внутрішні відмінності, характер обох тем романтично спокійний. Перша тема є витіювата, витончена, написана в стилі ноктюрна.

Романтичний жанр концерту визначає ключову роль соліста, тоді як функції оркестру зводяться до фонового та супроводжувального виконання, ніби створюючи відтінок. У цьому контексті виконання китайського піаніста Ін Ченьцзуна демонструє вражаючу віртуозність, що відповідає новаторській

фактурі Шопена. Завдяки фактурі Шопен створює основні елементи твору – мелодію та інтонацію, причому мелодія часто виникає безпосередньо з фактури за допомогою різноманітних фактурних ефектів. Цю рису стилю Шопена Ін Ченьцзун відтворює з особливою точністю.

У його виконанні виразно проявляються характерні для цієї музики звукові особливості: просторове розчинення, комбінація різноманітних звукових та динамічних побудов, тонка звукова палітра і темброве забарвлення теми. Ін Ченьцзуну вдалося уникнути плоского звучання та підкреслити романтичний характер і глибину музичного висловлювання.

Шопен застосовує яскраві прийоми розвитку, такі як орнаментальне оздоблення, робота з мотивами – виокремлення мотивного елемента та його подальший розвиток за допомогою орнаментики, секвенцій, повторень на різних висотах. Зміна ритмічних побудов також сприяє активному музичному розвитку, впровадженню різноманітних пасажів за певними принципами.

Після позначки *tempo 1* тема вперше отримує яскраве представлення в оркестрі, виводячи супровід на перший план. У цей момент соліст виконує прозорі фігуративні пасажі, створюючи гіпнотичний ефект. Кода першої частини також відзначається тонкістю та прозорістю, повертаючи до музичної теми А. Заключна частина, *Rondo Vivace*, є фіналом фортепіанного концерту. Назва свідчить про рондо-форму фіналу, в якій жанрові характеристики базуються на народних святкових і енергійних мелодіях. Тема рефрену відзначається значною енергією та бадьорістю, написана в ритмі краков'яка з чіткими акцентними ритмічними формулами.

Динамічні нюанси також мають велике значення, зокрема градація гучності звуку. Відомо, що сам композитор намагався грати концерт у більш тихій динаміці з меншою бравурністю, хоча багато слухачів закидали Шопену надмірну тихість виконання. Проте композитор наполягав на тому, що клавіші потрібно натискати лише подушечками пальців, а не бити по ним. Фінал відзначається широким різноманіттям мелодичних тем у стилі

народних танців і пісень. Святковість та ефектність третьої частини визначаються серйозною технічною віртуозністю та яскравістю звукових комплексів.

Виконання концерту Ін Ченьцзуна з перших нот відзначається унікальною «шопенівською інтонацією» [50, 67]. Музикант майстерно інтерпретує основні теми першої частини, завдяки чому легко впізнати авторство Шопена. Китайський піаніст вдало поєднує класичні та романтичні музичні традиції, що наповнюють музичну тканину концерту.

У манері гри Ін Ченьцзуна помітна увага до ваги кисті та прагнення глибоко занурити пальці в клавіатуру, забезпечуючи плавні переходи між фразами. Це дозволяє піаністу створювати багатий і насичений звук з благородним відтінком. Фрази формуються широко, але без надмірного *rubato*, завершення кожної фрази звучить природно і просто. Емоційно Ін Ченьцзун грає яскраво, насичено і благородно. В побічній партії першої частини зберігається повнота і рівність звучання, особливо підкреслена довгим *legato*. Контрасти штрихів чітко виявлені в головній темі фіналу, де піаніст використовує короткі *staccato* з витонченістю і грацією. Пасажі отримують легкість і плавний рух на педалі, створюючи ефект обертонів. Динамічний аспект музики відзначається рельєфністю, виразними контрастами і потужними наростаннями (в кінці головної частини, позначка *fff*). В загальному виконанні домінує «вагова гра», широке формування фраз і економне використання *rubato*. Особливо слід відзначити диференціацію голосів фактури, що є характерною для Шопена. Для китайського піаніста притаманне ретельне увагу до деталей гармонії, яку він розкриває, надаючи різні відтінки звучанню різним голосам. Сховані голоси отримують можливість «засвітитися» в окремих моментах, що надає фактурі темброву багатошаровість.

У порівнянні з інтерпретацією Ін Ченцзуна, виконання Лю Шикунь відрізняється більшою прозорістю: навіть у найгучніших моментах, він подібно до манери Е. Гілельс грає стримано і просто, майже не

використовуючи *rubato*. В його виконанні можна говорити про так зване «залежне, або відносне *rubato*», притаманне епосі Моцарта, де соліст грає вільно, а акомпанемент зберігає незмінний темп. Звук фортепіано майже не перевищує *mf*, що відповідає традиціям Шопена, який не мав великої фізичної сили, а в кінці життя його гра стала буквально «прозорою». Глибока печаль виражається піаністом через агогіку: ледь помітні зниження енергії, затухання імпульсів в мелодії, сплески пасажів, що неминуче закінчуються ніби ослабленими фразами.

Спільними рисами виконання піаністів є увага до мелодії, її природний і гнучкий розвиток, красива і широка фразування та емоційна насиченість без перебільшень.

Порівнюючи виконання Ін Ченцзуна з Лі Юнді, можна відзначити принципові відмінності. Лі Юнді, китайський піаніст, переможець XIV Конкурсу ім. Шопена у Варшаві, демонструє ясність і прозорість манери гри, також наповнену романтичними «зависаннями», затримками, прискореннями і уповільненнями, тобто широке використання *rubato*. Лі прагне до поетичності і навіть деякої витонченості, але не завжди досягає того самого «шопенівського звуку» з неповторно довгою кантиленою і розсипом перлинних пасажів, в яких чутна кожна нота і створюється певний простір звукових обертонів. Враження від виконання Лі класичне, детально відпрацьоване, але може бути трактовано, як позбавлене емоційної багатогранності, внутрішнього зворушення і прихованого тривожного настрою. Таким чином, у виконанні Ін Ченцзуна основна увага приділяється звуку, його фрази довгі і широкі, мелодія співає і емоційно насичена, інколи наближаючись до ритмічної декламації. При цьому музикант уникає надмірностей. Контрасти досягаються агогічними прийомами, але *rubato* помірне і цілком обґрунтоване. Відчуття міри виявляється у виборі темпів і динаміки. Технічна сторона виконання бездоганна, але віртуозність не стає самоціллю. Це забезпечує благородне звучання пасажів, особливо подвійних нот, що близьке до «перлинної» гри.

Виконання Інь Ченцзуна, його інтерпретація концерту Шопена відзначається яскравою індивідуальністю. Піаністу з великим досвідом і знаннями вдалося почути в музиці Шопена не лише те, що написано в нотах, але й вийти на один рівень з великим майстром, здійснити акт творчого співтворчості. Він тонко відчуває ефемерність образу, красу мелодії та гармонічних засобів музики Шопена

В Китаї надзвичайно цінується властивість, яку можна визначити як універсалізм особистості, що орієнтована на багатосторонню діяльність для загального блага. Чжоу Гуанжень, видатна китайська піаністка, педагог і соціальний діяч-активіст, є яскравим прикладом носія цих універсальних якостей, оскільки яскраво проявила себе у всіх складових потенційного життя музиканта та зробила значний внесок у популяризацію та розвиток фортепіанного освіти. У 1956 році Гуанжень виступила з Фантазією Шумана C-dur на Першому Шуманівському міжнародному фортепіанному конкурсі у Східній Німеччині, де отримала восьму премію. Критика відзначила її звук як чудовий і чистий, техніку — як потужну, стиль — як автентичний, а образне наповнення — як драматичне [60, 67-68]. На батьківщині її педагогічна кар'єра розвивалася не менш яскраво: її обрали заступником декана фортепіанного факультету Центральної консерваторії. Під час Культурної революції Гуанжень, як і багато інших представників мистецької інтелігенції, зазнала репресій та переслідувань. У 1968 році її чоловіка зі скандалом усунули з посади керівника Центрального оркестру, що призвело до його самогубства як форми протесту. Незабаром після цього Гуанжень також була позбавлена можливості продовжувати свою професійну діяльність. У середині 1970-х років, коли попередній режим почав втрачати свою силу, Гуанжень повернулася до Пекіна разом з іншими піаністами, щоб відновлювати систему фортепіанного навчання. Наприкінці 1978 року, після відновлення діяльності Центральної консерваторії, Гуанжень очолила фортепіанний факультет і відновила свою творчу кар'єру.

У 1980 році Фонд Едгара Сноу при Університеті Міссурі у Канзасі (США) запросив Чжоу Гуанжень прочитати цикл лекцій, присвячених китайській фортепіанній музиці. Лекції та виконання нею ряду фортепіанних творів китайських композиторів мали великий успіх і транслювалися по всій території США. Внаслідок цього Гуанжень отримала 28 запрошень від інших університетів країни для проведення лекцій і концертів. Окрім улюблених нею Моцарта, Бетховена та Шопена, вона виконувала відомі на батьківщині фортепіанні твори, такі як «Пісня пастушка» (1934) Хе Лутіна, «Звуки флейти та барабана в сутінках» (1975) Лі Інхая, «Вишивання напису на золотому полотні» (1973) Ван Цзяньчжуна, «Осінній місяць відбивається у спокійному озері» (1973) Чей Пейсюня та власні «Варіації на Хебейську тему».

У тому ж році піаністка відвідала Німеччину на запрошення Дрезденської філармонії. Програма концерту, що поєднувала твори класиків, романтиків та маловідомі в Європі фортепіанні композиції китайських авторів, справила глибоке враження на німецьку аудиторію. Значний успіх цього виступу, очевидно, спричинив повторне запрошення від Дрездена у 1989 році. Водночас у тому ж році, під час підготовки до концерту, Гуанжень отримала травму – при пересуванні інструменту, рояль впав їй на руку й роздробив кістки. Травма загрожувала ампутацією, але вийшло врятувати пальці. Вважалося, що продовження виконавської діяльності було неможливо й у подальшому уся її робота буде присвячена викладацькій діяльності. Через рік важких тренувань їй дивом вдалося поновити виконавську майстерність.

Гуанжень активно сприяла утвердженню музики як необхідного елемента освіченості людини. Вона брала участь у масштабних заходах, спрямованих на підготовку кадрів як у вузькоспеціалізованих, так і в загальногуманітарних напрямках у сфері фортепіанного мистецтва. Зокрема, з 1995 по 2005 роки вона організувала десять масштабних «тренінгів», випускниками яких стали 1600 викладачів. Результати її діяльності,

гастролей і зустрічей з видатними колегами з інших країн трансформувалися в матеріали для журналу «Piano Artistry», заснованого Гуанжень, де вона й досі обіймає посаду головного редактора.

У 2004 році, за фінансової та матеріальної підтримки компанії Beijing's Xinghai Piano Company, вона заснувала спеціальний Центр фортепіанного мистецтва Чжоу Гуанжень (Zhou Guangren's Center of Piano Art). У цьому центрі Гуанжень організувала навчальний процес згідно зі сформованою нею філософією педагогіки та виконавства. Півстолітній досвід художньої практики, глибока ерудиція, знання в галузі вікової психології дітей і захоплення «методом Сузукі», що користується популярністю в країнах Далекого Сходу, дозволили Гуанжень створити у своєму Центрі унікальну творчу лабораторію для виховання майбутніх видатних піаністів. При такому універсальному підході до реалізації у музичному мистецтві, варто охарактеризувати виконавський стиль Гуанжень.

Гуанжень чудово відчуває природу музики, майстерно передає атмосферу невизначеної тривоги, внутрішніх сумнівів, душевних страждань і бурхання пристрастей. Вона також здатна тонко втілити лірику, відчуваючи й підкреслюючи красу мелодійної лінії. Однак не все, що Гуанжень виконує у творах Шопена, беззастережно сприймається слухачами. Наприклад, у виконанні циклу 24 прелюдій можна відзначити певну механістичність, зокрема в Прелюдії № 3 G dur, де на перший план виходить нижній голос, занадто чіткий і ясний, але при цьому важкий. Схожі характеристики можна побачити і в Прелюдії № 5. Бянь Мен полемічно зазначає, що у виконанні цього циклу проступає новий тип виконавця, якого критик порівнює з розумним, безжалісним механізмом, позбавленим людських слабкостей і комплексів. Він додає: «Неймовірно складну Прелюдію b-moll Гуанжень грає з приголомшливою швидкістю і відвагою, при цьому її виконання настільки чисте, що залишає далеко позаду провідних піаністів». Однак, за словами одного з шанувальників Гуанжень, за її неймовірною, майже космічною спритністю іноді проступають обриси «впертого дитини, який у своїй

непередбачуваності швидко переходить від трепетної ніжності до безпричинного гніву» [67,108].

Водночас у виконанні творів Шопена можна помітити деякі ознаки стилізації, що відсилають до атмосфери інтелектуального салону початку XIX століття. У звуковому відношенні її гра поєднує живість, чистоту тону та чітко структуровану та продуману виразність. В інтерпретації творів європейських романтиків, особливо Шопена, піаністка приділяє особливу увагу співучій зв'язності фразування, красі тембрів фортепіано і тонкому використанню педалі. Однак її улюблене *tempo rubato* іноді стає надмірно частим. Наприклад, у виконанні 7-го вальсу *cis moll* Шопена виконавиця ігнорує авторську позначку *ritu mosso* та вільно трактує динаміку репризи. Вишукана чутливість шопенівської мелодики у трактуванні Гуанжень набуває дещо салонного відтінку. Ця салонність нагадує атмосферу паризьких салонів часів Шопена і набуває характеру стилізації виконавської манери того часу. Про це ж писав у своїй статті на сайті Bachtrack Тед Аяла (Ted Ayala) 14 серпня 2012 року. У такій же салонно-стилізованій манері виконує цей вальс, наприклад, Стефан Ашкіназе – бельгійський піаніст і педагог, всесвітньо визнаний «шопеніст». Його стиль виконання Шопена відрізняється строгим смаком і простотою. «Його гра – свого роду домашнє музикування, тільки піднесене на дуже високий професійний рівень. Музикування без претензій: ніяких звуко-колористичних ефектів, ніяких навмисних *rubato* або *accelerando*, ніякої патетики» [128, 167], як можна почути в записі 1951 року. Аналогічно виконує цей вальс Феліція Блюменталь у записі 1959 року. Блискучий початок репризи у виконанні Гуанжень нагадує концепцію Володимира Горовиця, хоча загалом її інтерпретація відрізняється самостійністю. У контексті вивчення її особистості та формування інтерпретаційної парадигми Китаю, варто навести також стиль одної з її учениць, а саме Юджи Ванг.

На сьогодні китайська піаністка Юджи Ванг є однією з визнаних світовим співтовариством виконавиць, яка володіє найрізноманітнішим

музичним репертуаром, включаючи складні фортепіанні транскрипції. Її виконання вимагає не лише технічної майстерності, але й певного артистизму та творчої волі. У репертуарі Юджи Ванг достатньо багато творів композиторів-романтиків серед них чимало творів Роберта Шумана, зокрема масштабні «Симфонічні етюди» та Фортепіанний концерт. Підходи Ванг до музики Шумана виявляють певну суперечливість у розумінні його фортепіанного стилю. Це підкреслив і музичний критик Lee Yuan-Yuan, який залишив детальну рецензію на виконання Концерту. Він зазначив, що трактування музики Шумана виглядало скоріше яскравим, ніж змістовним, і справило враження, що піаністка грала так, ніби це була музика Рахманінова: «Технічна сторона виконання Ванг завжди бездоганна, але чи є це достатньо важливим, коли йдеться про музику Шумана?» [149, 101].

Аналізуючи вище наведену інформацію про інтерпретацію та виконавську практику Юджи Ванг, можна стверджувати, що її діяльність у сфері фортепіанного мистецтва заслуговує визнання як на національному, так і на міжнародному рівнях. Юджи Ванг є видатним феноменом у світі фортепіанного виконавства, демонструючи яскраву індивідуальність і неповторність. Вона займає помітне місце серед світових піаністів, поєднуючи у своєму мистецтві технічну досконалість з глибокою артистичністю.

Проте в її виконанні як Концерту, так і Симфонічних етюдів Шумана спостерігається нестача класичної рівноваги, ясності та вишуканості. Юджи Ванг акцентує на буйстві пристрастей, що наближається до божевілля, що відображає сучасний погляд на творчість німецького романтика. Її спроби досягти своєрідності включають різні, хоча не завжди доречні, прийоми *rubato* та надмірно швидкі темпи. Незважаючи на технічну бездоганність виконання, в її манері гри відчувається певна механістичність. Тим не менше, Юджи Ванг чутливо передає тонку природу музики, атмосферу невизначеної тривоги, метання, душевних страждань та романтичних пристрастей. Її

ліричні інтерпретації також вражають, вона майстерно підкреслює красу мелодійної лінії.

Таким чином, Юджи Ванг виділяється серед багатьох майстрів фортепіанного виконавства своєю здатністю привертати увагу як прихильників, так і критиків, забезпечуючи високий інтерес до свого творчого доробку. Її присутність на міжнародній музичній сцені підкреслює її значимість і унікальність у сучасному фортепіанному мистецтві [3, 124].

Особистістю, яка привертає увагу серед китайської виконавської фортепіанної спільноти та дійсно уособлює риси музично-інтерпретаційної парадигми китайського піанізму безумовно є Лан Лан. Шумний успіх кар'єри Лан Лана ще не усвідомлений в повній мірі, але вже очевидно, що цей піаніст є прикладом нових, комерційних тенденцій в академічному мистецтві. Його концертна діяльність сприяє цьому, адже Лан Лан ставить перед собою мету популяризувати фортепіано та класичну музику. Не даремно його називають «світовим послом фортепіано». Одним з прикладів є запис 7-ї фортепіанної сонати С. Прокоф'єва як саундтрек для комп'ютерної гри «Gran Turismo 5, 6», яка стала світовим бестселером і розпродана багатомільйонним тиражем.

Для співвітчизників артиста «диво Лан Лана» (як його часто називають) означає більше, ніж прямий сенс цих слів. Його постать є унікальним прикладом результатів економічного розвитку країни з одного боку та комерційного споживання академічного мистецтва з іншого. Феномен «дива» зумовлений контрастом між темпами економічного розвитку Китаю і його культурною ізоляваністю, яка ще спостерігалася в кінці XX століття. Як це часто буває, спочатку величезний попит на академічну музику був штучно сформованим трендом, спрямованим на інтенсифікацію культурних процесів у зближенні китайської та західної культур. Сформувалося враження, що цей артист представляє новий стиль XXI століття – він змушує слухачів, навіть далеких від класичної музики, буквально сяяти від захоплення, немов заражаючи їх звуками. І тут слід визнати, що Лан Лан доклав чимало зусиль, щоб зробити класичну музику,

висловлюючись сучасною термінологією, «крутою». Вражає кількість його підписників у соціальних мережах, що перевищує 15 мільйонів осіб і продовжує зростати.

12 грудня 2020 року, під час світової пандемії, Лан Лан дав віртуальний концерт, організований Міжнародним музичним фондом його імені, у якому разом з ним виступили його дружина, піаністка Джина Еліс, а також зірки світової сцени – сопрано Рене Флемінг, джазова дива Дайана Кролл і балерина Місті Коупленд. Трансляція цього концерту принесла артисту нових прихильників, частково завдяки тому, що в програмі прозвучали китайські пісні, які Лан Лан співав у дитинстві. Суттєва роль у тому, що цей класичний піаніст швидко здобув світове визнання серед слухачів, які не належать до кола шанувальників фортепіанної музики, відіграє його особлива манера поведінки на сцені та в житті – спонтанна, наповнена дитячим запалом, іноді асоційована з фокусництвом. Гра Лан Лана на фортепіано призначена для прослуховування та перегляду. Усі, хто бачив його виступи, знають, що Лан Лан не тільки активний у проявленні міміки, але й дуже рухливий за фортепіано. Його рухи мають широку амплітуду і іноді навіть здаються надмірними.

Створюється враження, що звук рояля сам по собі не може повністю виразити його музичні емоції: артисту потрібна взаємодія всього тіла, включаючи міміку, щоб заражати публіку певними емоціями. Ця особливість, як видається, значною мірою сформувала унікальний стиль гри Лан Лана. Цікаво, що коли юний піаніст дебютував, його співвітчизники висловлювали незадоволення цією рисою, оцінюючи піаністичні жести як перебільшені. Але сам Лан Лан не переймався озвученою критикою. Його виконавська манера значною мірою нагадує картину, знайому нам за описами артистів епохи романтизму, зокрема Ференца Ліста.

В цілому можна акцентувати, що екзальтована поведінка, неймовірна популярність серед широкої публіки, мільйони шанувальників і касовий успіх свідчать про те, що Лан Лан є спадкоємцем піаністичного стилю XIX

століття. З боку педагогів і професорів існує певна насторога щодо його насиченої сценічної пластики, широких сценічних рухів, хоча надмірна скромність також не є бажаною. Як зазначає Ван Далі, «представники деяких виконавських шкіл є скупими на зовнішнє вираження емоцій за допомогою міміки та пантоміми, вважаючи останні проявами антимузичності» [4, 123-127]. Проте, твердження, що виконання є позбавленим музикальності, якщо піаніст скований у рухах, не передає через пластичність виконання зміст твору і грає з байдужим виразом досі є суперечливим. Водночас, публіка на концертах Лана Лана отримує потужний артистичний та емоційний посыл, який за інтенсивністю можна порівняти з проявами естрадних артистів або рок-музикантів. На нашу думку, це є щирим відображенням його особистих якостей.

Завдяки технічному розвитку засобів запису, переформатуванню фіксації творів з аудіо- на відеоформат, появі онлайн-трансляцій і використанню переважно крупних планів у зйомках виконання, виступи Лан Лана є надзвичайно динамічними. Багато його програм насичені віртуозними творами, а манера їх виконання має вибуховий характер. Слухачі часом навіть забувають про враження, властиве оригінальній п'єсі. Ефект множинного посилення емоцій, можливий при високій якості звуку та зйомки, виглядає цілком доречним, адже він відбувається на фоні бездоганної, віртуозної гри. Висока якість піанізму цього артиста викликає асоціації з китайським кунг-фу або тайцзі, які поєднують силу, швидкість і грацію.

Серед численних аудіо- та відеозаписів Лан Лана особливо виділяються роботи, виконані ним останніми роками з метою популяризації класичної музики. Сучасні тенденції в сприйнятті інформаційних ресурсів свідчать про кардинальні зміни, зокрема про домінування візуального контенту над змістовним. Це означає, що інформація, представлена через візуальний канал на високому якісному рівні, сприймається легше, швидше і отримує більше розповсюдження порівняно з інформацією без візуалізації.

Наприклад, у квітні 2019 року компанія «Deutsche Grammophon» опублікувала відео з виконанням твору «Місячне сяйво» Клода Дебюссі. Запис було зроблено на річці Сена в Парижі на прогулянковому водному катері вночі. На палубі, закритій від простору великими прозорими перегородками, Ланг Ланг грає на чудовому роялі «Steinway», а на фоні відкривається захоплююча картина відбитків нічних вогнів міста на воді. Вражаючі зйомки води Сени чудово перекликаються з настроєм музики Дебюссі. Плавні і натхненні рухи піаніста за інструментом не виглядають екстравагантно; вони повністю відповідають характеру твору [38, 92].

Крім концертної діяльності, педагогічна робота займає важливе місце в діяльності Лан Лана, хоча і має свій особливий ракурс, відмінний від традиційних стандартів. Лан Лан розпочав викладацьку практику ще в дитинстві, коли йому було десять років, а його учням – по п'ять років. Пізніше, під час навчання в США, він навчав дітей фортепіанній грі в китайській спільноті. В 2005 році, коли Джул'ярдська школа вперше запросила Лан Лана провести майстер-класи, ця подія привернула велику кількість охочих. «Незважаючи на свою молодість, Лан Лан проявив видатне педагогічне чуття і отримав дуже позитивні відгуки, ставши наймолодшим викладачем майстер-класів в історії Джул'ярда» [31, 116].

Наступними значними подіями стали майстер-класи 2007 року, а в 2016 році Лан Лан запустив власну педагогічну програму – курс навчання фортепіанній грі для початківців у п'яти книгах, заснованих на оригінальній методиці. Щоб залучити молодих учнів, піаніст зосередив свій метод на подорожі по репертуару разом з мультиплікаційним персонажем – самим Лан Ланом. Більшість дітей люблять музику, але неохоче навчаються, адже їм важко підтримувати регулярність занять. Лан Лан сприймає це як один із основних викликів у дитячій педагогіці. Як шанувальник мультфільмів, піаніст розробив програму навчання таким чином, щоб учень (як і сам Лан Лан) став персонажем мультфільму, а система занять спрямовувала його через певні етапи. Колекція творів є своєрідним блокнотом з іграми,

яскравими вправами і загадками, які пояснюють теоретичні концепції та допомагають краще зрозуміти музичний матеріал. Лан Лан обґрунтовує свій підхід тим, що більшість існуючих методів навчання були створені понад 40 років тому і більше. Окрім того, класична музика вийшла за межі європейських кордонів – в Китаї 50 мільйонів дітей навчаються грати на фортепіано.

Одним з актуальних напрямків Лан Лана є злиття традицій, таких як методи Ш. Ганона і К. Черні, з різноманіттям культур народів світу. Інтеграція елементів американської, азіатської, африканської та австралійської музики разом із творами В. Моцарта, І.С. Баха, Ф. Шуберта є частиною цього мультикультуралізму. Мета «The Lang Lang Piano Method: Book & Online Audio» – представити репертуар для учнів усіх культурних традицій і сформуванати глобальну привабливість фортепіанної музики.

Усі матеріали методики доступні для завантаження через Інтернет, учні можуть використовувати додаток або переглядати відео. Лан Лан вірить, що нові технології можуть бути відмінним інструментом, і важливо повністю їх використовувати. Сучасні діти мають планшети або смартфони, і звернення до них із проханням практикуватися на піаніно за допомогою цих пристроїв може зробити навчання більш веселим і менш виснажливим. Це також дає більше автономії, оскільки багато кроків можна освоїти без необхідності особистого педагога, що було неможливо навіть 20 років тому.

Говорячи про методику викладання, для Лан Лана важливим елементом його методики є ґрунтовна і збалансована техніка, яка поступово розвивається з перших уроків. Саме тому в його методі особлива увага приділяється спільній грі обома руками. Піаніст згадує слова Д. Баренбойма: «Якщо хочеш, щоб фортепіано стало твоїм найкращим другом, ти повинен працювати над своєю технікою з самого початку». Важливо одночасно працювати над освоєнням всієї поверхні клавіатури та спритністю обох рук [38, 88-91].

Ще Ференц Ліст стверджував, що кожен палець піаніста повинен бути самостійним, але при цьому взаємодія має бути на сто відсотків ефективною. Лан Лан пояснює це так: це як футбольна команда: кожен гравець важливий, але група повинна грати разом. У Китаї цей підхід вважається продуктивним, оскільки він допомагає досягти високого рівня технічної майстерності та координації, що є важливим аспектом у розвитку молодих піаністів [40, 55-57].

Китайська виконавська парадигма у фортепіанному мистецтві вирізняється поєднанням технічної досконалості, глобальної інтеграції, пошуку нових виразових можливостей і соціальної відповідальності. Центральною складовою цієї парадигми є технічна майстерність, яка не лише демонструє високий рівень професіоналізму, але й стає засобом для втілення складних музичних ідей, що знаходять відгук у глядачів по всьому світу. Глобалізація через активну гастрольну діяльність китайських піаністів відображає сучасні тенденції до глобальної інтеграції, де масова культура стає інструментом для популяризації класичної музики та залучення ширшої аудиторії. Монументальність виконання та пошук нових виразових можливостей виявляються в масштабних інтерпретаціях класичних творів, що поєднують традиційні підходи з інноваційними техніками, тоді як соціальна відповідальність та інтелектуалізація творчого процесу знаходять вираження у виборі репертуару та інтерпретацій із глибоким соціальним і культурним змістом. Педагогіка, як стратегічний компонент розвитку китайської виконавської школи, сприяє формуванню нових поколінь музикантів, зберігаючи національну ідентичність у музичному мистецтві. Усі ці складові утворюють цілісну виконавську парадигму, яка не лише відображає багатогранність китайського фортепіанного мистецтва, але й активно формує його майбутнє на світовій арені.

Висновки до третього розділу

Феномен фортепіанного виконавства в Китаї демонструє ряд відмінних характеристик, які дозволяють глибше зрозуміти його стрімкий і вражаючий розвиток. Ці характеристики, розглянуті в контексті багатовікових китайських традицій, формують комплексну картину основних тенденцій у сфері виконавської культури Китаю. Важливо відзначити, що музична освіта в Китаї охоплює всі рівні — від початкової школи до вищої консерваторської освіти, що сприяє масштабності фортепіанних конкурсів та концертної практики. Ці етапи відіграють важливу роль у перевірці та розвитку виконавської майстерності та сприяють успішній кар'єрі.

Високий рівень технічної майстерності китайських піаністів, особливо молодих виконавців, відзначається на фоні відносно короткої історії фортепіанної культури в Китаї, починаючи з 1949 року. Проте помітним є переважання технічної досконалості над глибиною інтерпретаційних завдань, що контрастує з підходами в європейському академічному репертуарі. Спостерігається також комерціалізація концертної практики, де виконавець сприймається як продукт, а слухач — як споживач. Це все більше впливає на сферу фортепіанного виконавства в Китаї.

Сучасна китайська виконавська культура стикається з викликами, які пов'язані з технічними досягненнями та особливостями національного менталітету і мовної специфіки. Технічна оснащеність китайських піаністів часто залишає поза увагою глибинне змістовне наповнення музики, що ускладнюється ментальними особливостями китайського суспільства, такими як стриманість у вираженні почуттів та негативне ставлення до індивідуальності. Мовні бар'єри, зокрема специфіка китайської мови як ізолюючої, також впливають на сприйняття і інтерпретацію європейської класики.

Незважаючи на високий рівень технічної підготовки, китайські піаністи стикаються з труднощами в досягненні одухотвореності, проникливості та

виразності виконання. Це зумовлено особливостями китайської мовної інтонації, яка відрізняється від інтонаційних систем європейських мов. Відсутність у китайській мові інтонаційної системи для вираження емоцій та візуально-символічний характер відображення почуттів у національних традиціях також є перешкодою для оволодіння класичною музикою.

Процес інтеграції традиційних китайських виконавських практик з новітніми технологічними досягненнями відображає складний і багатошаровий процес синтезу традиції та інновацій. Це дозволяє китайським виконавцям зберігати національну ідентичність, адаптуючися до глобальних тенденцій. Важливим є діалектичний підхід, який поєднує збереження культурної автентичності з впровадженням нових технологій і методологій. Принципи звукоутворення, що ґрунтуються на традиційних китайських естетичних категоріях, доповнюються сучасними технічними засобами виразності, що розширює художній арсенал китайських виконавців.

Проаналізовано виконавську діяльність китайських піаністів, яку згруповано у чотири покоління й відповідно до дискурсу становлення виконавської парадигми виокремлено характерні риси які й складають концепцію китайською фортепіанної виконавської школи. Її можна вкласти у такі складові як саме технічна майстерність (віртуозність) та специфіка стильового переосмислення та втілення, соціально-культурна, політична та педагогічна діяльність. Китайська виконавська парадигма у фортепіанному мистецтві вирізняється поєднанням технічної досконалості, глобальної інтеграції, пошуку нових виразових можливостей та соціальної відповідальності. Технічна майстерність, яка є центральним ядром виконавської майстерності китайських піаністів, виявляється у винятковій віртуозності та контролі над інструментом. Ця майстерність не тільки демонструє високий рівень професіоналізму, але й стає інструментом для втілення складних музичних ідей, що знаходять відгук у глядачів по всьому світу.

Глобалізація через активну гастрольну діяльність китайських піаністів відображає сучасні тенденції до глобальної інтеграції. Вони не тільки виступають на престижних сценах, але й активно популяризують китайське музичне мистецтво, привносячи у світовий контекст національні елементи. Масова культура стає засобом популяризації класичної музики, а китайські піаністи активно використовують цей ресурс для залучення ширшої аудиторії, зокрема молоді.

Монументальність у виконанні та пошук нових виразових можливостей стають характерними рисами китайської виконавської школи. Це проявляється у масштабних інтерпретаціях класичних творів, які поєднують традиційні підходи з інноваційними техніками. Соціальна відповідальність та інтелектуалізація творчого процесу відображаються у виборі репертуару та інтерпретацій, які мають глибоке соціальне та культурне значення.

Особливу роль відіграє педагогіка, яка стає стратегічним компонентом розвитку китайської виконавської школи. Завдяки систематичній підготовці молодих виконавців, китайська фортепіанна школа продовжує зростати, зберігаючи свою національну ідентичність у музичному мистецтві. Усі ці складові утворюють цілісну виконавську парадигму, яка не лише відображає багатогранність китайського фортепіанного мистецтва, але й активно формує його майбутнє на світовій арені.

Розглянуто зазначені риси на творчості конкретних представників китайської фортепіанної виконавської культури й висвітлено. Розглянувши творчість конкретних представників китайської фортепіанної виконавської культури, можна зробити висновок про важливість духовного лідерства як ключової складової виконавської майстерності. Творчість Лю Шикуня та Ін Ченьцзуна, незважаючи на їхні творчі суперечки, свідчить про те, що вони залишаються провідними фігурами у формуванні концепції духовного лідерства в музичній культурі. Ця взаємодія між особистісними цінностями виконавців та універсальними ціннісними перспективами людських спільнот відіграє вирішальну роль у розвитку сучасного фортепіанного мистецтва.

Життєвий і творчий шлях Чжоу Гуанжень ілюструє важливість багатогранності у формуванні міцних засад китайської фортепіанної педагогіки та виконавства. Її здатність адаптуватися до різних обставин і викликів, а також її внесок у розвиток музичної освіти, підкреслюють значущість розширення професійного кругозору для успішної реалізації у сфері музики.

Творчість Юйджі Ванг демонструє парадоксальну природу технічної майстерності. Хоча її виконавська техніка досягає рівня механічної досконалості, це іноді може перешкоджати більш глибокому музичному вираженню. Такий підхід відображає виклики, з якими стикаються сучасні музиканти, прагнучи поєднати технічну досконалість з емоційною виразністю.

Приклад Ланг Ланга ілюструє, як китайські музиканти успішно інтегрують елементи масової культури в академічне музичне мистецтво, створюючи новий тренд. Це підкреслює важливість всебічного охоплення світового простору та використання всіх доступних засобів для просування класичної музики у сучасному світі.

Китайська музична спільнота активно інтегрує сучасні управлінські методи, щоб з'єднати академічне мистецтво з масовими споживацькими запитами. Це виявляється у впровадженні інноваційних маркетингових стратегій та створенні нових концертних просторів у партнерстві з місцевими та міжнародними музикантами. Такий підхід свідчить про стратегічну орієнтацію Китаю на популяризацію класичної музики, забезпечуючи її значимість у глобальному культурному контексті. Важливо підкреслити, що розвиток сучасної китайської фортепіанної культури є складним і багатовимірним процесом, що включає елементи духовного лідерства, технічної досконалості, особистісної багатогранності та глобалізації.

ВИСНОВКИ

Досліджено процес становлення національної фортепіанної культури з позиції передумови створення виконавського парадигмального маркера. Проаналізовано процес становлення фортепіанної школи з позиції таких складових як фортепіанне виконавство та його роль у національному культурному просторі; розвиток національної фортепіанної школи у контексті формування власної педагогічної та художньої парадигми в умовах спадкоємності традицій; досягнення фортепіанного виконавства яке має презентативну складову у світовому масштабі. Виявлено, що процес становлення національної фортепіанної школи Китаю є багатограним і складним явищем, що відображає як культурні, так і політичні тенденції держави. Відповідно до функціонування фортепіанної музики в Китаї, можна виокремити кілька ключових періодів, які характеризуються значними змінами в музичній культурі та освіті, та обумовлюють еволюцію фортепіанної культури від XVII століття до першої половини XIX століття, коли фортепіанна музика була обмежена імператорським двором та домами аристократів. У цей період фортепіано слугувало інструментом для приватних розваг і не мало широкого поширення серед населення до 1990-х років та сьогодення. Цей час можна розділити на два етапи: до середини 2000-х років і з середини 2000-х до наших днів. Відновлення позицій, втрачених у період «культурної революції», включаючи пріоритет кількісних параметрів, відновлення зв'язків із іноземним досвідом і традиціями, перехід до стильового плюралізму у фортепіанній творчості китайських композиторів, створення власних фортепіанних фабрик.

Проаналізовано стан концертного життя сучасного Китаю та висвітлено, що воно представляє собою повноцінний і складний культурний феномен, що охоплює широкий спектр існуючих музичних жанрів і форм. З початку XXI століття китайська музична культура, зокрема її концертний сегмент, не тільки інтегрувалися у світовий музичний контекст, але й стали

вагомим фактором у глобальному музичному процесі. Детальний аналіз історичних передумов свідчить про безперервне зростання різних аспектів концертного життя, значне зміцнення інфраструктурної бази, розширення освітнього простору і популяризації музики, а також підвищення рівня професійної підготовки виконавських кадрів як на внутрішньому ринку, так і через навчання китайських музикантів за кордоном. Виявлено такі етапи в еволюції китайської музичної культури. Початок ХХ століття визначає етап первинної інтеграції, коли європейські музичні елементи почали входити в китайську культуру завдяки підтримці іноземних музикантів. У 1920-1930-ті роки відбувся етап інституціоналізації та професіоналізації, коли були засновані перші вищі навчальні заклади і сформувалися перші професійні інструменталісти та вокалісти, що ознаменувало розвиток музичної освіти і професійного рівня. З 1940-х років розпочався етап західної академічної інтеграції, коли Китай почав направляти талановитих студентів на навчання до західних країн, що суттєво вплинуло на досягнення в масових жанрах і академічній сфері. Після подолання наслідків «культурної революції» наприкінці 1970-х років, Китай оголосив політику «відкритості», що сприяло активній інтеграції в глобальні соціально-економічні процеси, визначивши новий етап глобальної інтеграції та відкритості. На сучасному етапі, китайська музика і концертне життя набули форм, що відповідають світовим цивілізаційним стандартам, що є результатом незворотного процесу європеїзації (глобалізації) культурного життя країни.

Висвітлено впливовість політичного рівня на музичну культуру, а саме виявлено, роль спеціалізованих музичних організацій, таких як «Дасюе» для упорядкування церемоніальної музики, «Юеф» для систематизації народних пісень, а також більш соціально - активних «Спілка любителів музики» та «Спілка китайських музикантів», які активно координували і популяризували музичну діяльність в Китаї.

Виявлено, що трансформація концертного життя Китаю відбувалося за двома основними парадигмальними векторами виконавського мистецтва: запозичення європейського репертуару та методичних підходів через іноземних педагогів і навчання в європейських музичних закладах, що сприяло формуванню нової культурної парадигми, а також збереження і розвиток традиційної китайської музики, зокрема гри на національних інструментах та адаптації національних творів до можливостей фортепіано. Взаємодія західних методик з традиціями китайської музики сприяла вдосконаленню технічних і артистичних навичок виконавців і розширенню міжнародних культурних зв'язків.

Трансформаційні процеси, які відбулися в Китаї на початку ХХ століття, привели до змін культурного коду, зокрема включення нових елементів західного походження у національне автентичне мислення, що власне й обумовило можливість уособлення музично-інтерпретаційної парадигми китайського вектору.

Досліджено, що становленню виконавської школи сприяла інституціоналізація музичної культури, поява та виокремлення закладів вищої освіти, вихід на міжнародний простір професійних музикантів та активізація діяльності китайських композиторів. Висвітлено, що на формування виконавської культури в Китаї значний вплив мали особистості викладачів та фортепіанні школи, які сформувалися протягом ХХ-ХХІ століть, що визначило розвиток виконавської культури як цілого, яка, по-перше, включає систему формування виконавської майстерності як невід'ємний елемент, а по-друге, генезис якої обумовлений як національною специфікою Китаю, так і конструктивним сприйняттям і адаптацією західних зразків музичної традиції на китайський культурний ґрунт. Виявлено пріоритетність таких підходів у освіті: художньо-виховний, особистісно орієнтований та діяльнісний. Ці підходи отримали широке визнання та успішно застосовуються в педагогічній практиці. Вони спрямовані не лише на досягнення високого рівня професійної майстерності та ґрунтовних знань

у музичній сфері, але й на розвиток духовної свідомості учнів. Також важливим аспектом є збереження балансу між традиційними цінностями та сучасними інноваціями у виконавському мистецтві. Склалася така ситуація, де, з одного боку, очевидний позитивний вплив європейської музичної культури на китайське мистецтво сприяв тому, що молоді китайські музиканти здобувають визнання на міжнародних сценах. З іншого боку, варто визнати, що традиційна китайська музична культура, з її історичним розвитком та ментальними особливостями, не піддається прямому порівнянню з європейськими стандартами.

Отже, китайське виконавство, поєднуючи традиційні елементи та інноваційні тенденції, є синтетичним варіантом, що підлягає європеїзації. Процес адаптації європейських стандартів викликав метаморфози і парадокси в китайському виконавстві.

На основі проведеного аналізу можна зробити кілька ключових концептуальних висновків. По-перше, національна фортепіанна школа Китаю представляє собою складне системне утворення, яке виходить за межі простого механічного об'єднання регіональних і індивідуальних шкіл. Її ефективне функціонування залежить не лише від структурних компонентів і їх взаємозв'язків, але й від міжособистісних стосунків між керівниками фортепіанних шкіл, їх асистентами та учнями. По-друге, традиції педагогічної діяльності в Китаї мають глибоке історичне коріння, яке можна простежити ще з давніх часів. Основоположний текст китайської педагогіки «Лі-Цзи», зокрема його частина «Сюе-Цзи», підкреслює важливість гармонійного поєднання теоретичного і практичного навчання, морального виховання та ролі вихователів у формуванні учнівських якостей. По-третє, «Сюе-Цзи» акцентує увагу на соціальних і етичних аспектах освіти, демонструючи, як педагогічні принципи інтегрувалися в соціальну структуру і культурні норми того часу. Це підтверджує необхідність врахування культурних і соціальних контекстів при формуванні та розвитку сучасних педагогічних практик у фортепіанній освіті.

Генезис фортепіанного виконавства та виконавської парадигми, як похідної обумовлений як національною специфікою Китаю, так і конструктивним сприйняттям і перенесенням на китайську ґрунт західних зразків музичної традиції. Проаналізована діяльність викладачів Лі Цуйчжень, І Кайцзі, Хе Хуейсянь, Хун Шицзі, У Лей, Фань Цзисень, Лі Чангсунь, Лі Цзялу, Чжу Гуньї, Чжу Яфень, Лінь Юань, Чжен Шусінь, У Ін, Лі Мінь, Фань Хесінь і Бянь Мен та виявлено, що китайська музична культура лише частково вписується в західну музичну парадигму. Вона продовжує розвиватися паралельно з європейською моделлю виконання музичних творів, адаптуючи західні впливи до свого культурного ґрунту, беручи до уваги національні особливості китайського виконавства. Водночас вона самостійно культивує ставлення до музики як до практичної та духовної цінності, керуючись принципом поваги до давнини. Тут виникає етична демаркація меж між раціональною технологізацією культури та традиційною східною аксіологією, зокрема у музичній творчості. З цього можна зробити кілька ключових висновків, а саме те, що модель китайського виконавства, поєднуючи традиційні елементи з інноваційними тенденціями, являє собою синтетичний та європеїзований варіант виконання. Це свідчить про бінарність меж у специфіці китайської музично-виконавської культури. Суперечливий процес засвоєння китайськими музикантами європейських музичних продуктів, пов'язаний з популяризацією нових стандартів і стилістичних аналогій, призводить до метаморфоз і парадоксів у «китайському виконавстві». Цей аспект не лише визначає досягнення та прориви в галузі, але й вказує на існуючі проблеми, частина яких висвітлена в межах статті. Хоча вважати загрозу асиміляції національного китайського виконавства «іншими» аналогами передчасним, питання про екстраполяцію європейської музичної культури на китайське виконавство залишається відкритим. Основою для визначення нових форм меж і суперечностей між східними і західними, традиційними і інноваційними підходами є глибоке освоєння національної виконавської культури та перетворення її на

внутрішній критерій таких меж для кожного виконавця. Володіння національною музикою стає критерієм для виявлення специфічної межі між традиційним і інноваційним в музично-виконавській культурі. Формування цієї основи як бази для оптимальної моделі розвитку музики в Китаї має бути пріоритетом для держави через культурні установи, які організовують мережу професійної підготовки національних виконавських кадрів.

Розкрито специфіку впливу національних культур на формування виконавської парадигми. Імітація національних інструментів відіграє важливу роль у розвитку фортепіанної техніки. Наприклад, для відтворення звукових характеристик флейти ді та ся застосовуються техніки вібрато та форшлаги, тоді як зурна потребує використання портаменто. Губний органчик шен використовує різні голоси, аналогічно губному органчику, а щипкові техніки ажень вимагають чітких, швидких рухів, імітуючи гру на чжень.

Для відтворення тембрового колориту інструментів, таких як янцінь, застосовуються стрибкоподібні рухи, що полегшують виконання мелізмів, октав та репетицій. Ерху імітується через протяжні фрази та виразність, а баньху – за допомогою мелізмів, що створюють характерне дисонансне звучання. Фактурні експерименти з гонгами та барабанами дозволяють створювати багат шарові музичні текстури, що глибоко розкривають художній задум твору.

Вивчено, що у сучасній китайській фортепіанній музиці використання технічних прийомів та естетичних концепцій, що беруть своє коріння з національної музики та філософії, сприяє створенню унікального піаністичного стилю. Це включає в себе адаптацію традиційних інструментальних технік та тембрових характеристик, що дозволяє піаністам відтворювати характерні звукові образи та прийоми національних інструментів на фортепіано. Китайська музична естетика та філософія цигун мають значний вплив на розвиток фортепіанної техніки. Використання концепцій дихання та енергії «ци» допомагає піаністам досягти гармонії між

фізичним, ментальним та енергетичним аспектами виконання. Медитація у цигун розділяється на три етапи: накопичення вражень, дослідження творів та створення унікального звучання. Техніка дихання включає контроль швидкості та глибини дихання для уникнення перенапруги та підтримання правильного темпу. Інтернаціоналізація китайської фортепіанної музики сприяє поширенню китайського піанізму на різні регіони світу, активній інтерпретації сучасної китайської фортепіанної музики та її виконавської трактовки. Це веде до розширення впливу китайської фортепіанної школи на інші країни та континенти, а також до підвищення рівня піаністичної майстерності молодого покоління.

Таким чином, інтеграція традиційних китайських технік, філософії та естетики у фортепіанне мистецтво створює унікальний підхід до музичного виконавства. Це дозволяє не лише збагачувати технічні можливості музикантів, але й сприяє глибокому емоційному та духовному розвитку, що в свою чергу розширює межі сучасної фортепіанної музики та її впливу у світовій культурі.

Проаналізовано феномен виконавства з позицій китайської ментальності та виявлено, що Сучасна китайська фортепіанна виконавська культура стикається з низкою складних викликів, які зумовлені як технічними досягненнями, так і специфічними культурними та мовними характеристиками. Незважаючи на високу технічну підготовку китайських піаністів, яка забезпечує вражаючу технічну досконалість, ця орієнтація на технічні аспекти часто призводить до недостатньої уваги до глибинного змісту та емоційної виразності музичних творів. Це явище частково можна пояснити специфічними особливостями китайського менталітету, такими як стриманість у вираженні емоцій і негативне ставлення до індивідуальності, які є суттєвими складовими частинами китайської культурної традиції.

Мовна специфіка китайської мови, зокрема її ізолюючий характер, також має значний вплив на процес сприйняття та інтерпретації європейської класичної музики. Ізолюючі мови, які характеризуються низькою

морфемною структурою і строгою регламентацією синтаксичних конструкцій, впливають на інтонаційні та семантичні аспекти музичного виконання. Відсутність в китайській мові інтонаційної системи для вираження емоцій і візуально-символічний характер відображення почуттів в традиційних китайських мистецтвах ускладнюють процес освоєння та інтерпретації класичної музики західного походження.

Інтеграція традиційних китайських виконавських практик з новітніми технологічними досягненнями демонструє складний і багатошаровий процес синтезу традиції та інновацій. Цей процес передбачає збереження національної ідентичності при адаптації до глобальних тенденцій у музиці. Ключовим є діалектичний підхід, який забезпечує інтеграцію культурної автентичності з впровадженням нових технологічних і методологічних аспектів. Принципи звукоутворення, що базуються на традиційних китайських естетичних категоріях, поступово доповнюються сучасними технічними засобами виразності, що розширює художній арсенал китайських виконавців та сприяє розвитку їхньої виконавської майстерності.

Ця динаміка синтезу традиції і інновації відображає складну взаємодію між збереженням культурних цінностей та адаптацією до нових технологічних умов, що є важливим аспектом розвитку китайської виконавської культури в умовах глобалізації.

Відповідно до визначення музично інтрепртаційної парадигми у китайській фортепіанній культурі проаналізовано та упорядковано діяльність піаністів, які є на сьогодні найбільш відомим на світовому рівні. Виявлено такі типові риси у їх виконавському стилі та діяльності як такої:

Переосмислення барокової техніки та старовинної музики. Чжоу Тин і Цзюй Цзинь стали піонерами у впровадженні барокової техніки гри на старовинних інструментах у китайську виконавську культуру. Вони не лише адаптували західні виконавські традиції, але й трансформували їх у новий національний контекст, створюючи прецедент для поєднання різних музичних епох та стилів у межах китайського піанізму. Це свідчить про

прагнення китайських піаністів до універсалізації та інтеграції глобальних виконавських стандартів у власний національний культурний простір. Отже виокремлено ряд характерних ознак, які є універсальними для більшості виконавців, але проявилися найбільш яскраво у творчості окремих представників.

Технічна досконалість як ядро виконавської майстерності. Технічна досконалість, уособлена такими піаністами, як Цинь Чуань і Чень Са, формується як центральний елемент китайської піаністичної парадигми. Їхня здатність виконувати найскладніші твори з легкістю та витонченістю вказує на те, що техніка стає не просто засобом виразності, а основою для побудови виконавського стилю. Це підкреслює важливість індивідуального технічного вдосконалення як умови для досягнення високого рівня виконавської культури.

Глобалізація через гастрольну активність та загальна сучасна тенденція до глобальної інтеграції. Гастрольна діяльність Сунь Інді, Цзоу Сяна, Хуан Чуфан та інших піаністів є стратегією розширення впливу китайської музичної школи на міжнародній арені. Вона сприяє не лише популяризації національного мистецтва, але й конструюванню нової глобальної музичної ідентичності китайських виконавців. Через гастролі китайські піаністи демонструють свою здатність адаптуватися до різних культурних контекстів, що підсилює їхню роль як культурних амбасадорів. Творчість Чжу Даміна, Сюй Чжуна та Вей Данвеня відображає сучасні тенденції у розвитку китайського піанізму, що характеризується тісною співпрацею з міжнародними інституціями та активною участю в світовій музичній спільноті. Це вказує на зростаючу значущість китайського піанізму в глобальному контексті та його здатність інтегруватися у міжнародні культурні процеси, зберігаючи при цьому національну унікальність.

Монументальність і пошук нових виразових можливостей. Стилістична монументальність, як у випадку Юань Цзе, та інноваційний підхід до інтерпретації, характерний для Лі Юньді, формують новий вектор розвитку

китайського піанізму. Цей вектор об'єднує вірність традиції з прагненням до експериментів, що дозволяє піаністам не тільки зберігати, але й збагачувати класичний репертуар, відкриваючи нові можливості для його інтерпретації у сучасному культурному контексті.

Масова культура як засіб популяризації класичної музики. Лан Лан і Ньюню використовують медіа як інструмент для масової популяризації класичної музики, що вводить новий елемент у виконавську парадигму китайського піаніста. Через інтеграцію з масовою культурою вони створюють новий тип виконавця, здатного не тільки майстерно володіти інструментом, але й активно взаємодіяти з аудиторією, розширюючи межі впливу класичної музики на сучасне суспільство.

Соціальна відповідальність та інтелектуалізація творчого процесу. Ян Цзяжень і Чжан Цзюаньвей акцентують на важливості соціальної відповідальності та інтелектуалізації творчого процесу, що стає невід'ємною частиною сучасної виконавської парадигми. Вони вводять етично-філософські аспекти у виконавське мистецтво, підкреслюючи роль музиканта не лише як виконавця, але й як мислителя та морального лідера, що впливає на розвиток суспільства.

Педагогіка як стратегічний компонент розвитку виконавської школи. Освітня діяльність Хун Далинь і Лю Цзиньдина стає важливим стратегічним елементом у формуванні нової генерації китайських піаністів. Вони формують нову педагогічну парадигму, яка спирається на індивідуалізований підхід і персоналізацію освітнього процесу. Ця педагогіка не лише розвиває технічні навички, але й сприяє формуванню у молодих виконавців глибокого розуміння музичного контексту.

Інтерпретаційна традиція як інтеграція культурних дискурсів. Дун Гуангуан і Чжоу Гуанжень представляють традицію інтерпретації європейської класики в китайському контексті, що інтегрує західну музичну спадщину у національний культурний дискурс. Це не просто адаптація чужої

традиції, а її творче переосмислення, що вказує на здатність китайських піаністів до культурного діалогу та синтезу різних виконавських шкіл.

Національна ідентичність у музичному мистецтві. Лі Цифан акцентує на важливості підтримки національної композиторської школи, що підкреслює значущість національної ідентичності у виконавській парадигмі. Це дозволяє китайським піаністам зберігати автентичність і водночас адаптувати національні музичні традиції до вимог глобальної музичної сцени.

Аналіз творчості представників китайської фортепіанної виконавської культури дозволяє зробити кілька концептуально обґрунтованих висновків, що відображають різноманітність підходів до формування сучасної виконавської парадигми. Дослідження таких артистів, як Лю Шикунь, Ін Ченьцзун, Чжоу Гуанжень, Юйджі Ванг та Ланг Ланг, показує, що китайський піанізм вирізняється інтеграцією особистісного духовного лідерства, технічної майстерності та глобалізаційних тенденцій.

По-перше, Лю Шикунь та Ін Ченьцзун, незважаючи на свої творчі суперечки, виступають як провідні фігури у формуванні концепції духовного лідерства в музичній культурі. Їхня діяльність і творчі підходи втілюють типологічні риси духовного лідерства як феномену активної трансформації реальності, що здійснюється через взаємозалежність між особистісним ціннісним світом і універсальними ціннісними перспективами людських спільнот. Це підкреслює їхню роль як духовних лідерів, які не лише впливають на розвиток виконавської практики, але й формують культурні та естетичні уявлення про музику в контексті глобальної спільноти.

По-друге, Чжоу Гуанжень ілюструє важливість багатогранності як основного компонента в розвитку китайської фортепіанної педагогіки та виконавства. Її здатність інтегрувати різні аспекти музичної діяльності і адаптуватися до нових умов створює міцну основу для подальшого розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї. Багатогранність у її творчості відображає важливість універсального підходу до музичного мистецтва, який дозволяє

не лише зберігати національну ідентичність, але й успішно адаптуватися до змінюючогося культурного середовища.

По-третє, Юйджі Ванг демонструє сучасний підхід до технічної майстерності, де акцент ставиться на механічному володінні виконавськими прийомами. Хоча її технічна досконалість вражає, певна механістичність у виконанні може знижувати емоційну виразність. Це відображає складність поєднання технічних і емоційних аспектів в сучасній виконавській практиці і ставить питання про межі технічної досконалості у досягненні музичного вираження.

По-четверте, Ланг Ланг репрезентує новий тренд у академічній музиці, де класичний піаніст досягає популярності, порівнюваної з рок- або поп-зірками. Його кар'єра демонструє успішну інтеграцію елементів масової культури в академічне мистецтво, створюючи нові можливості для популяризації класичної музики на глобальному рівні. Ланг Ланг виконує роль культурного посла, який представляє китайське музичне мистецтво на світовій арені, що підтверджує важливість поєднання традиційних і сучасних підходів у музичній практиці.

Зазначене дозволяє стверджувати, що в Китаї проводяться значні зусилля для інтеграції сучасних управлінських методів у сферу академічного мистецтва. Маркетингова концепція музично-інтерпретаційної парадигми фортепіанної культури акумуляує інноваційність у підходах до створення високоякісного концертного простору, що свідчить про стратегії, які намагаються з'єднати академічне мистецтво з потребами масового споживача. Це підкреслює прагнення до створення гармонійного балансу між естетичними цінностями академічної музики і комерційними вимогами сучасного культурного середовища. Таким чином, сучасний китайський піанізм є результатом комплексної взаємодії між духовним лідерством, технічною майстерністю та глобалізаційними процесами. Це формує нову виконавську парадигму, яка поєднує національні традиції з міжнародними

тенденціями, створюючи унікальний музичний ландшафт, що активно впливає на світову сцену.

Проведене дослідження не вичерпує усіх можливих напрямків з позицій виконавства у китайській музичній культурі. Тема вбачається достатньо перспективною з позиції сучасних досліджень музикознавчого та мистецтвознавчого характеру з позицій вивчення інтерпретаційних підходів та безпосереднього вивчення складових китайської музичної культури. Також продовженням зазначеною теми може стати детальне вивчення творчості кожного виконавця як з позицій стилю, так й з соціальних ролей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства спец.17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
2. Бановець Дж. Путівник для піаніста по мистецтву педалі: переклад Чжу Яфень. Шанхай: Шанхай Іньюе, 2010. 270 с. (朱雅芬. 《钢琴踏板法指导》.上海. 2010).
3. Бянь Мен. Становлення і розвиток китайської фортепіанної культури. Пекін: Хуале, 1996. 181 с. (卞萌 《中国钢琴文化之形成与发展》.北京. 1996).
4. Ван Далі. Шлях фортепіанного мистецтва. Гуанчжоу: Хуачен, 2009. 218 с. (王大立. 《钢琴艺术之路》.广州. 2009).
5. Ван Сюй. Історія фортепіанного мистецтва на Заході. Пекін: Чжунго Сіцзюй, 2013. 235 с. (王序. 《西方钢琴音乐艺术史》.北京. 2013).
6. Ван Цзянь У Сяона. Курс навчання фортепіано. Ухань, 1999. 278 с. (王健 吴晓娜 《钢琴音乐文化》.武汉.1999).
7. Ван Цін. Структура музики і фортепіанне виконавство. Шанхай: Шанхай Іньюе, 2006. 233 с. (王庆 《音乐结构与钢琴演奏》.上海. 2006).
8. Ван Чанкуй. Китайська фортепіанна культура. Пекін, 2010. 270 с. (王昌逵 《中国钢琴音乐文化》.北京. 2010).
9. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики: новий час (1901–1949). Пекін: Вища освіта, 2005. 291 с. (王毓和. 《中国近现代音乐史：中国近现代音乐史（1901年-1949年）》.北京. 2005).
10. Ван Юйхе. Історія сучасної музики в Китаї. Пекін: Вища освіта, 2005. 186 с. (王毓和. 《中国近现代音乐史》.北京. 2005).

11. Ван Юйхе. Коротка історія сучасної китайської музики з 1949 по 1986 роки. Шанхай: Хуаевень, 1991. 277 с. (王毓和. 《中国现代音乐史1949—1986》. 上海. 1991).
12. Ван Яньцзюнь. Побудова теорії дихальної гімнастики цигун. Пекін: Видавництво Пекінського університету фізичної культури, 2009. 294 с. (王言群 《新编健身气功的理论构建》. 北京. 2009).
13. Вей Тинге. Огляд концепцій та теоретичних досліджень китайського фортепіанного мистецтва. Фортепіанне мистецтво. 2001. № 2. С. 20–21. 魏廷格. 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述. 钢琴艺术. 2001年02期. 20–21页
14. Вей Тінге. Навчання гри на фортепіано – відповіді на 388 питань про фортепіанну гру. Пекін: Народна музика, 1997. 326 с. (魏廷格 《钢琴学习指南——答钢琴学习388问》. 北京. 1997).
15. Вей Хуан, Хоу Цзиньхун. Музична освіта закордоном. Шанхай: Освіта, 1999. 211 с. (魏煌 侯锦虹 《苏联音乐教育》. 上海. 1999).
16. Гань Нін. Дослідження фортепіанної музики. Пекін, 2014. 181 с. (甘宁 《钢琴音乐的多维度研究》. 北京. 2014).
17. Гао Сяогун. Про фортепіанне мистецтво. Пекін: Велика Китайська Енциклопедія, 2001. 672 с. (高晓光 《钢琴艺术大百科》. 北京. 2001).
18. Гат Йозеф. Техніка фортепіанної гри. Переклад Дяо Шаохуа, Цзян Чанбинь. Пекін, 2000. 213 с. (约瑟夫·迦特 《钢琴演奏技巧》. 北京. 2000).
19. Герасимова-Персидська Н. Неомедієвизм у сучасній музиці як показник зміни культурної парадигми. Старовинна музика: сучасний погляд. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2003. Вип. 24, кн. 1. С. 6 — 13
20. Ге Деюе, Чжу Гун. Теорія навчання гри на фортепіано. Пекін: Женьмін, 2001. 121 с. (葛德月 《朱工一钢琴教学论》. 北京. 2001).

21. Ду Сюеюань, Цзен Сяоань. Досвід і перспективи фортепіанного освіти в Китаї. Ченду: Народне видавництво, 2010. 410 с. (杜学元、曾晓安 《中国钢琴音乐教育的回眸与前瞻》. 成都. 2010).
22. Дуань Сяомін. Концепції викладання фортепіанної гри. Гуанчжоу, 2013. 282 с. (段晓敏 《钢琴教学概论》. 广州. 2013)
23. Дуен Юйвень. Техніка фортепіанного виконавства. Пекін: Народна музика, 2014. 191 с. (邓育文 《钢琴演奏技法》. 北京. 2014).
24. Е Цзюньсон. Деякі питання сучасного фортепіанного мистецтва. Куньмін: Юньнанський університет, 2005. 138 с. (叶俊松 《当代钢琴艺术的一些问题》. 昆明. 2005).
25. Жао Тінтін, Джин Цзин, Лі Лі. Життя пальця — Теорія фортепіанного мистецтва та викладання гри на фортепіано. Пекін: Китайські водні ресурси і гідроенергетика, 2016. 294 с. (饶婷婷、金晶、李莉 《指尖绽放的生命--钢琴演奏技术与风格》. 北京. 2016).
26. Йозеф Хоффман. Про фортепіанне виконавство; переклад Лі Сусін. Пекін: Народна музика, 2000. 148 с. (约瑟夫·霍夫曼 《论钢琴演奏》. 北京. 2000).
27. Клепіков О. І., Кучерявий І. Т. Основи творчості особистості. Київ: Вища школа, 1996. 294 с.
28. Конфуціанство у Китаї. Проблеми теорії та практики. Київ, 1982. 264 с.
29. Левін Йозеф. Основні принципи фортепіанної гри. Переклад Мяо Тяньжуй. Пекін: Народна музика, 1981. 53 с. (约瑟夫·列文 《钢琴弹奏的基本法则》. 北京. 1981).
30. Лі Мін. Семантика поняття «Юань» у китайському музичному мистецтві. Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури за заг. ред. В. М. Шейка. Харків: ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 92–100.

31. Лі Сяоін. Теорія і практика викладання фортепіанної гри у вищих навчальних закладах США. Пекін: Народна музика, 2014. 216 с. (李小莹 《当代美国高等钢琴教育的理念与实践》. 北京. 2014).
32. Лі Цзялу. Фортепіанне виконавське мистецтво. Пекін: Народна музика, 1993. 138 с. (李嘉禄 《钢琴表演艺术》. 北京. 1993).
33. Лі Ючжі, Лі Чуньнянь, Лю Чуаньсінь, Ге Цзясюнь. Історія сучасної педагогіки в Китаї. Том 3. Пекін: Видавництво Пекінського педагогічного університету, 1990. 323 с. (李友芝、李春年、柳传欣、葛嘉训 . 《中国近现代师范教育史资料·第三册》. 北京. 1990).
34. Лін Чженьган. Ключ до успіху у навчанні гри на фортепіано. Шанхай: Шан'у, 2013. 248 с. (林振纲. 钢琴学习中的诀窍. 上海. 2013).
35. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століть: дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 171 с.
36. Лю Пей. Огляд фортепіанної педагогіки в США. Шанхай: Освіта, 1999. 350 с. (刘沛 《美国音乐教育概况》. 上海. 1999).
37. Лю Цзайшен. Коротка історія сучасної китайської музики. Пекін: Народна музика, 2009. 569 с. (刘再升 《中国近代音乐史简述》. 北京. 2009).
38. Лю Цзя, Сунь Сяофань, Сунь Юй. Мистецтво фортепіанного виконавства. Харбін: Хейлунцзян Женьмін, 2013. 325 с. (刘佳、孙晓凡、孙宇 《钢琴演奏艺术》. 哈尔滨. 2013).
39. Лю Цінган. Фортепіанне виконавство і викладання: теорія викладання Ян Цзюня. Пекін, 2003. 126 с. (刘庆刚 《杨峻钢琴教学的方法及理论》. 北京. 2003).
40. Лян Цзяньїн. Відповіді на питання щодо викладання гри на фортепіано. Пекін: Народна музика, 2015. 315 с. (梁剑英 《钢琴教学问与答》. 北京. 2015).

- 41.Ма Да. Викладання музики в навчальних закладах Китаю в XX столітті. Шанхай: Освіта, 2002. 283 с. (马达 《20世纪中国学校音乐教育》. 上海. 2002).
- 42.Ма Дунфен, Чжан Цзінь. Теорія і методологія викладання музики. Пекін: Яньши, 2014. 411 с. (马东风、张瑾 《音乐教育理论与科学方法论》. 北京. 2014).
- 43.Ма Дунфен. Історія викладання музики. Пекін: Цзіньхуа, 2001. 466 с. (马东风 《音乐教育史研究》. 北京. 2001).
- 44.Ма Лань. Китайський стиль історії фортепіанної музики. Хайкоу, 2012. 231 с. (孟令帅 《俄罗斯钢琴学派笔记》. 2012).
- 45.Ма Цзяцзя. Роль інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві : історичний та стильовий аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 196 с.
- 46.Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво». Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 23 с.
- 47.Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.
- 48.Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. №1. С. 206 – 111.
- 49.Мен Ліншуай. Записки про іноземні фортепіанні школи. Чанчунь: Видавництво Цзиліньського університету, 2015. 228 с. (孟令帅 《俄罗斯钢琴学派笔记》. 长春. 2015).

50. Нейгауз Г.Г. Мистецтво фортепіанної гри. Переклад Цзяо Дунцзянь. Пекін: Народна музика, 1963. 334 с. (格·格·涅高兹 《钢琴演奏艺术》. 北京. 1963).
51. Нейгауз Г.Г. Роздуми. Спогади. Щоденники: вибрані статті. Переклад з російської Цзяо Дунцзянь, Дун Молі. Пекін: Народна музика, 2003. 472 с. (格·格·涅高兹 《涅高兹谈艺录：思考日记文选》. 北京. 2003).
52. Пу Хенцян. Есеї про китайську музику. Нанкін: Видавництво Нанкінського університету, 2005. 264 с. (蒲亨强 《中国音乐通论》. 南京. 2005).
53. Пен Шенцзінь. Мистецтво гри на фортепіано. Тайбей: Цюаньинь Юепу, 1983. 450 с. (彭圣锦 《弹钢琴的艺术》. 台北. 1983).
54. Се Цзясінь, Ян Яньі, Сунь Хай. Викладання музики в Німеччині. Шанхай: Освіта, 1999. 321 с. (谢嘉幸、杨燕宜、孙海 《德国音乐教育概况》. 上海. 1999).
55. Сунь Цзинань. Історія китайської музичної освіти з 1840 по 2000 роки. Цзінань: Шаньдунське освіта, 2004. 669 с. (孙济南 《中国近现代音乐教育史纪年》. 济南. 2004).
56. Сунь Цзинань. Коротка історія китайської музики. Цзінань: Шаньдунське освіта, 1993. 615 с. (孙继南 《中国音乐通史简编》. 济南. 1993).
57. Сунь Ченму. Фортепіанна культура Китаю у дзеркалі іноземних впливів. Шанхай: Дунфан, 1995. 337 с. (孙成木 《俄罗斯文化一千年》. 上海. 1995).
58. Сюе Сяомей. Навчання гри на фортепіано та виконавське мистецтво. Чанчунь: Видавництво університету Цзилінь, 2012. 255 с. (薛晓妹 《钢琴教学与演奏艺术的研究》. 长春. 2012).

59. Сюе Ібін, Лі Цзюлін. Музичні консерваторії всього світу. Пекін: Народна музика, 1996. 394 с. (薛艺兵、李久玲 《世界各国音乐院校名录》. 北京. 1996).
60. Сюй Шань. Теорія і практика викладання гри на фортепіано. Пекін: Народна музика, 2014. 144 с. (许珊 《钢琴教学理论与实践研究》. 北京. 2014).
61. Сюнь І. Еволюція фортепіанної освіти в Китаї: аналіз соціокультурного впливу та перспектив розвитку. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 1. С. 374–379.
62. Сюнь І Сюнь І. Етноцентричний аспект у розвитку китайської фортепіанної музики: вплив національної культури та музичних традицій // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 2. С. 327–331
63. Сюнь І. Інтеграція китайської музики в західній музикознавчій літературі: тенденції, прогалини та мультикультурні перспективи. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 3. С. 281– 286
64. Тун Даоцзинь. Фортепіанне мистецтво – Аналіз та виконання фортепіанних творів китайських авторів. Пекін: Народна музика, 2003. 348 с. (童道锦 《钢琴艺术研究·中·中国钢琴作品的分析与演奏》. 北京. 2003).
65. У Теін, Сунь Мінчжу. Основи методики навчання гри на фортепіано. Пекін: Хуалє, 2010. 136 с. (吴铁英、孙明珠 《简明钢琴教学法》. 北京. 2010).
66. У Цзінзин. Дослідження концепції «цигун». Янчжоу: Янчжоуський університет, 2015. 60 с. (海气功研究所 《中医常用术语词典》. 上海. 2015).

- 67.У Чжао, Лю Дуншен. Нариси з історії китайської музики. Пекін: Народна музика, 1983. 407 с. (吴钊、刘东升 《中国音乐史略》. 北京. 1983).
- 68.У Юань. Шлях освоєння фортепіано. Пекін: Веньхуа Ішу, 1990. 162 с. (吴元 《学习钢琴的途径》. 北京. 1990).
- 69.Уеда Акіра. Відкриваючи історію музики; переклад Чжан Шуї. Тайбей: Цюаньинь Юепу, 1983. 172 с. (吴野达, 阿季拉 张淑懿译 《音乐史欣赏》. 台北. 1983).
- 70.Фан Байлі. Методика навчання гри на фортепіано. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії, 2014. 380 с. (方百里 《方百里钢琴教学法》. 上海. 2014).
- 71.Фань Хесінь. Теорія викладання гри на фортепіано. Шанхай, 2008. 319 с. (樊禾心 《钢琴教学论》. 上海. 2008).
- 72.Фу Лей. Основи фортепіанного мистецтва. Пекін: Чжунго Сицзюй, 2012. 219 с. (付蕾 《钢琴艺术概论》. 北京. 2012).
- 73.Хань Лі. Фортепіанне мистецтво в Китаї. Пекін: Міньцзу, 2011. 263 с. (韩利 《钢琴艺术在中国》. 北京. 2011).
- 74.Хао Цзюньцзе. Основи викладання гри на фортепіано. Харбін: Харбін Діту, 2009. 287 с. (郝俊杰 《钢琴教学艺术导论》. 哈尔滨. 2009).
- 75.Хоу Кесінь. Техніка та манера гри на фортепіано. Шанхай: Чжунго Шуцзюй, 2015. 179 с. (侯可心 《钢琴演奏技术与风格研究》. 上海. 2015).
- 76.Ху Цяньхун. Жанрові та стилістичні особливості фортепіанної музики. Чанша: Хунань Веньї, 2013. 289 с. (胡千红 《钢琴音乐流派与风格特征》. 长沙. 2013).

- 77.Хуан Даган. Мистецтво викладання гри на фортепіано Чжоу Гуанженя. Пекін: Видавництво Центральної консерваторії, 2007. 652 с. (黄大纲 《周广仁钢琴教学艺术》.北京. 2007).
- 78.Хуан Сяохе. Історія радянської музики. Том 1. Фучжоу: Хайся Вені, 1998. 553 с. (黄晓和 《苏联音乐史·上》.福州. 1998).
- 79.Хун Шицзи. Відомі західні піаністи. Пекін: Народна музика, 1988. 145 с. (洪士钹 《外国著名钢琴家词典》.北京. 1988).
- 80.Хемільтон К. Дж. Експресія у фортепіанному виконавстві; переклад Чжоу Вей. Пекин: Народна музика, 1995. 69 с. (克拉伦斯·格·汉密尔顿 《钢琴演奏中的触键与表情》.北京. 1995).
- 81.Цай Фужу. Діалог фортепіанної музики. Пекин: Культура и искусство, 2010. 542 с. (蔡馥如 《钢琴音乐交流文萃》.北京. 2010).
- 82.Цао Ліфан. Розмови про фортепіанне мистецтво. Чанша: Хунань Вені, 2008. 176 с. (曹莉芳 《钢琴艺术纵论》.长沙. 2008).
- 83.Цзен Хуеймін. Жанри китайської фортепіанної музики. Пекін: Чжунго Шан'у, 2010. 221 с. (曾慧敏 《中国钢琴音乐风格》.北京. 2010).
- 84.Цзен Хуеймін. Фортепіанне мистецтво та практика викладання. Харбін: Хейлунцзян Женьмін, 2013. 274 с. (曾慧敏 《钢琴艺术与教学实践新视角》.哈尔滨. 2013).
- 85.Цзюй Ціхун. Історія музики у новому Китаї (1949–2000). Чанша: Хунань Мейшу, 2002. 238 с. (居其宏 《新中国音乐史1949–2000》.长沙. 2002).
- 86.Ча Лінь Музично-виконавче мистецтво. Теорія та практика; Пекін: Народна музика, 2000. 213 с. (根·莫·齐平 《音乐演奏艺术：理论与实践》.北京. 2000).
- 87.Чай Юнбай. Фортепіанне мистецтво Дань Чжаої. Шанхай: Шанхай Іньюе, 2011. 421 с. (柴永柏 《但昭仪钢琴艺术》.上海. 2011).

- 88.Чай Юнбо. Педагог, який виховав переможця міжнародного конкурсу піаністів – Дан Чжаої. Випуск 1-4. Шанхай: Шанхайська музика, 2011. С. 11-14. (柴永柏 《培养世界冠军的钢琴教育家但昭仪系列丛书》.上海. 2011).
- 89.Чан Айлін. Історія фортепіанного мистецтва у Китаї. Цзинань: Шаньдунська освіта, 2010. 249 с. (常爱玲 《中国钢琴艺术史研究》.济南. 2010).
- 90.Чан Айлин. Фортепіано як душа музики. Шаньдун: Shandong Education Press, 2010. 249 с. (常爱玲.中国钢琴艺术史研究. 山东. 山东教育出版社, 2010年)
- 91.Чан Лівень. Навчання техніки фортепіанного виконавства. Чанчунь: Видавництво університету Цзилінь, 2011. 253 с. (常丽文 《钢琴演奏技巧教学》.长春. 2011).
- 92.Чен Менгжао.Фортепіанні сонати Цзян Веньє як втілення самобутнього стилю композитора. Українська музика : науковий журнал. Львів : Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2023. № 2 (45). С. 85–97.
- 93.Чен Менгжао. Інваріанти складної тричастинної форми в сонатах для фортепіано китайських композиторів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2024. № 1. С. 380–386.
- 94.Чжан Бейлі. Розвиток виконавської підготовки у консерваторіях Китаю. Чанчунь: Ділінь женьмінь,2006. 359 с. (张蓓荔 《我国与俄罗斯音乐院校教育教学发展的比较研究》.天津. 2006).
- 95.Чжан Вей. Фортепіанне виконавство та практика викладання. Чанчунь: Видавництво Цзилінського університету, 2013. 331 с. (张维 《钢琴演奏与教学实践》.长春. 2013).

96. Чжан Дашен. Фортепіанна музика. Тайбей: Цюаньїнь Юепу, 1980. 254 с. (张大胜 《钢琴音乐》.台北. 1980).
97. Чжан Дашен. Фортепіанне виконавське мистецтво. Тайбей: Унань, 1999. 516 с. (张大胜 《钢琴演奏艺术》.台北. 1999).
98. Чжан Мінь. Коротка історія фортепіанного мистецтва. Кайфен: Видавництво Хенанського університету, 2008. 278 с. (张敏 《钢琴艺术简史》.开封. 2008).
99. Чжан Сюйлян. Прийоми енергетичного фортепіанного виконання. Хефей: Народне видавництво провінції Аньхой, 2009. 221 с. (张旭良 《钢琴能量演奏法》.合肥. 2009).
100. Чжан Фань. Введення у професійну музичну педагогіку. Пекін: Суспільство та наука, 1997. 252 с. (张帆 《专业音乐教育学导论》.北京. 1997).
101. Чжан Чаоцунь. Фортепіано у Китаї: сучасна фортепіанна музика, освіта та культурні особливості. Пекін: Китайська федерація літературно-мистецького видавництва, 2015. 438 с. (张超群 《钢琴在中国: 当代钢琴音乐、教育、文化简况》.北京. 2015).
102. Чжао Сяошен. Принципи фортепіанної гри цигун. Шанхай: Шанхай Іньюе, 2007. 436 с. (赵晓生 《钢琴演奏之道》.上海. 2007).
103. Чжоу Веймін. Розмаїття фортепіанного мистецтва. Пекін: Женьмін, 2011. 392 с. (周为民 《钢琴艺术的多维度研究》.北京. 2011).
104. Чжоу Мін. Дух китайського фортепіанного мистецтва. Хух-Хото: Видавництво університету Внутрішньої Монголії, 2012. 378 с. (周民 《中国钢琴之神韵》.呼和浩特. 2012).
105. Чжоу Мей. Дослідження у сфері навчання гри на фортепіано. Пекін: Чжунго Шан'у, 2013. 184 с. (周梅 《钢琴教学艺术的探索与研究》.北京. 2013).

106. Чжоу Чживей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до інонаціональних виконавських традицій: дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2012. 179 с.
107. Чжу Сісі Еволюція китайської інструментально–виконавської школи XX – початку XXI століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2024. № 1. С. 387–392.
108. Чжу Хуейлін. Системний аналіз фортепіанного мистецтва у Китаї. Пекін: Чжунго Сіцзюй, 2011. 209 с. (朱慧玲 《中国钢琴艺术系统分析》.北京. 2011).
109. Чжен Вей. Теорія та методика навчання гри на фортепіано. Пекін: Чжунго Шаньє, 2013. 266 с. (陈薇 《钢琴弹奏的教学与理论》.北京. 2013).
110. Чжен Тянь. Навчання гри на фортепіано. Пекін: Чжунго Шан'у, 2012. 250 с. (陈健 《钢琴弹奏教学》.北京. 2012).
111. Чжен Хун. Про підготовку піаністів. Тайюань, 2013. 298 с. (陈宏 《钢琴家的培养》.太原. 2013).
112. Чень Ланцю, Ситу, Бічунь. Методика фортепіанної гри. Чунцін: Видавництво Сінанського педагогічного університету, 2007. 143 с. (陈兰秋 司徒璧春 《钢琴教学法》.重庆. 2007).
113. Чень Чжунци. Наукова методика навчання музики у початковій школі. Шанхай: Шан'у, 1993. 321 с. (陈忠泽 《音乐启蒙教学法》.上海. 1933).
114. Шанхайський дослідний інститут цбгун. Словник найбільш вживаних термінів цигун та китайської медицини. Шанхай: Шанхайське видавництво науки та техніки, 2015. 106 с. (上海气功研究所 《中医常用术语词典》.上海. 2015).

115. Шаповалова Л. В. Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 "Музичне мистецтво" / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. 23 с
116. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) : монографія. В 2 т. Т. 1. Харків : Основа, 2001. 518 с.
117. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) : монографія. В 2 т. Т. 2. Харків : Основа, 2001. 400 с.
118. Alan R. Thrasher, Joseph S. C. Lam, Jonatan P. R. Stock, Colin Mackerpas, Francesca Rebollo. Musikaesthetik. Koln, 1976. 320 p.
119. Appleby, R. China – the saviour of classical music? Music Council of Australia. 2006. P. 4-5.
120. Baolu, Chen M. M. Tan Dun's Eight Memories in Watercolor, Op. 1 Strategies for Pianists and a Version. – D. M. A. Document. The Ohio State University, 2016. 84 p.
121. Becker, J. After years of silence, China's growing passion for western classical music sounds vibrant note. The Independent, Foreign News. 2004, October 30. P. 39-55
122. Bickers, R. A. The greatest cultural asset east of Suez: the history and politics of the Shanghai Municipal Orchestra and Public Band, 1881-1946. In China and the world in the twentieth century: selected essays. Institute of Modern History, Academia Sinica. 2001. Vol. 2, P. 835 – 875.
123. Bickers, Robert. Shanghailanders: The Formation and Identity of the British Settler Community in Shanghai 1843-1937. Past & Present , May, 1998, No. 159, P. 161-211. 97.
124. Chen, Yi. Tradition and Creation. Current Musicology. 1999. Vol. 67/68. P. 59-72.
125. Ching-Chih Liu. A Critical History of New Music in China. Hong Kong Chinese University of Hong Kong, 2010. 366 p.

126. Chou, Wen-Chung. Open Rather Than Bounded. Perspectives of New Music. 1966. Vol. 5, No. 1 (Autumn–Winter). P. 1-6.
127. Chou, Wen-Chung. «Towards a Re-Merger in Music», Contemporary Composers on Contemporary Music, Expanded Edition Ed. Elliott Schwartz and Barney Childs with Jim Fox. NY, Da Capo Press, 1998. 311 p.
128. Christian Utz. Triggering Musical Modernism in China: The Work of Wolfgang Fraenkel in Shanghai Exile. Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century. Published by transcript Verlag, 2021. P. 167–194.
129. Creativity in Music Education / ed. by Yukiko Tsubonou, Ai-Girl Tan, Mayumi Oie. – Singapore : Springer Singapore : Imprint : Springer, 2019, 279 p.
130. Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1982. 380 p.
131. Dictionary of Music and Musicians. Edited by The late Stanley Sadie and John Tyrrell. 2 ed. URL :<http://www.oxfordmusiconline.com/public>
132. Dong Weisong. Issues and Classification Method of Traditional Chinese Music and Music Science. Musicology in China 2., 1988. Pp. 57-67.
133. Edgard, Varèse and Chou, Wen-Chung. The Liberation of Sound Perspectives of New Music. 1966. Vol. 5, No. 1 (Autumn-Winter). P. 11-19.
134. Elliott M. Singing in Style : A Guide to Vocal Performance Practices New a Haven & London : Yale University Press, 2006. 362 p.
135. Emmons S. Power performance for singers : transcending the barriers. New York : Oxford University Press, 1998. 320 p.
136. Field, C., Helm, E., Drabkin, W. Fantasia. The New Grove Dictionary of Music and Musicians in 29 vol.ed. by S. Sadie. Oxford: Oxford University Press, 2001. Vol. 8. P. 545–558.

137. Funa, Wang. Beijing opera elements in Qigang Chen's piano concerto Er Haug. A Dissertation of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. USA, Hattiesburg, The University of Southern Mississippi, 2017. 136 p.
138. G. Heine. *Die Klavierschulen: Eine Zusammenstellung regionaler Schulen*. Berlin: Musikverlag, 2018. 320 S.
139. Govorukhina N., Smyrnova T., Polska I., Sukhlenko I., Savelieva G. Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. 2021. Iss. 66. № 2. Pp. 49–67.
140. H. Fischer. *Klavierschulen und ihre regionalen Unterschiede*. Frankfurt am Main: Pianoforte Verlag, 2019. 290 Seiten.
141. Hemsley T. Singing and imagination: a human approach to a great musicaltradition. New York : Oxford University Press, 1998. 205 p.
142. Hon-Lun Helan Yang. Networking the Russian diaspora : russian musicians and musical activities in interwar Shanghai. Honolulu : University of Hawai'I Press, 269 p..
143. Improving Your Voice. Chicago Review press / K. DeVore & S. Cookman. – Chicago, Illinois. 2009. 226 p.
144. Instants d'un Opéra de Pékin. A Dissertation of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. USA, Greensboro, The University of North Carolina, 2012. 71 p.
145. K. Schulz. *Die Entwicklung der Klavierschulen: Eine regionale Betrachtung*. Leipzig: Tonkunst Verlag, 2015. 275 p.
146. Kraus, C. R. Pianos and politics in China : middle-class ambitions and the struggle over western music / Richard Curt Kraus. – New York : Oxford University Press, 1989. – 288 p. 181
147. Kuniharu, Akiyama. Dictionary of Contemporary Music. Ed. By John Vinton. New York, 1971. 834 p.

148. Lau, F. *Music in China : experiencing music, expressing culture* / Frederick Lau. – New York : Oxford University Press, 2008. – xxv, 182 pages : ill. maps.
149. Lee Yuan-Yuan, Shen Sinyan. *Chinese Musical Instruments* (Chinese Music Monograph Series), Chinese Music Society of North America, 1999. 318 p.
150. Lei, Weng. *Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works. A Dissertation of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts.* USA, Greeley, University of Northern Colorado, 2008. 76 p.
151. Lihui Yang, Deming An. *Handbook of Chinese Mythology*. Oxford University Press, 2008. 109 p.
152. Lissa Z. O tzw. rozumieniu muzyki. Nowe szkice z estetyki muzycznej. Krakow, 1975. S. 26–52.
153. Lissa Z. *Piano transcriptions from French and Italian operas*. New York : Published in association with the American Liszt Society by Dover Publications, 1982. – 247 p.
154. Literska, Barbara. *Nineteenth-century transcriptions of works by Fryderyk Chopin* Barbara Literska ; transl/ by John Comber. – New York : Peter Lang, 2019. – 310p. : ill.
155. Lobova O., Ustymenko-Kosorich J., Zavialova O., Stakhevykh O. Professional Performance and Methodological Training of Future Musical Art Teachers: A Theoretical Approach. *Journal of History Culture and Art Research* (ISSN: 2147- 0626). Vol. 9, No. 4, December 2020. P. 37-46.
156. Locke Ralph P. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press, 2009. 421 p. 270. *Musical Creativity. Multidisciplinary Research in Theory and Practice*; ed. By Irène Deliégeand Geraint A. Wiggins. Psychology Press, 2006. 427 p
157. MacKenzie J. M. *Orientalism : history, theory, and the arts*. Manchester : Manchester University Press, 1995. 75 p.

158. Meyer L. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. London: The University of Chicago Press, 1996. 376 p.
159. Morrison C. *The Role of Folk Song in Identity Process*. Columbia University, 2003, pp. 13–20.
160. *Music as heritage : historical and ethnographic perspectives* / ed. by Barley Norton and Naomi Matsumoto. – Abingdon, Oxon ; New York, NY : Routledge, 2019. – xiv, 320 p. : ill, music.
161. Nancy Yunhwa Rao. The tradition of luogu dianzi (percussion classics) and Its signification in contemporary music. *Contemporary music review*. 2007. № 26 (5). P. 511–527.
162. Nettl B. *Theory and method in ethnomusikology*. Glencoe, 1964. T. 1. 306 P. 274. Needham J. *Time and history in China and the West*. Leonardo: *International Journal of the Contemporary Artist*. 1977. № 10 (3).
163. Pauls, H. *Two Centuries in One Musical Romanticism and the Twentieth Century*: Diss. Dr. phil. Herbert Pauls. Ph. D. Canada, 2014. 491 p. 197
164. Pikken L. *China. The Music of Far Eastern Asia*. London: Egon Wellesz, 1957. B.1: *Ancient and Oriental Music*. In *The New Oxford History of Music*. P. 83– 134.
165. Professional music art: the process of comprehension. Discursive practices of the interpretation of culture and art in the early xxi century. A.A. Genkin, M.P. Kalashnyk, Yu. I. Loshkov, T.S. Ovcharenko, A.P. Ovchynnikova, T.I. Uvarova. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. 151 p. P. 42 – 61.
166. Ramadani I. *Music, culture and identity*. *Academic Journal of Business, Administration, Law and Social Sciences*. Vienna, 2017. Vol. 3. № 1, pp. 248–253.
167. Reconsidering cultural politics in the analysis of contemporary Chinese music: The case of Ghost Opera / by Samson Young // *Contemporary Music Review*. 2007. № 26 (5). P. 605–618.

168. Richard Curt Kraus. *Pianos and politics in China: Middle-class ambitions and the struggle over Western music*. New York; Oxford: Oxford University press, 1989. XIII, 288 c.
169. Romanucci-Ross L. *Ethnic Identity. Creation, Conflict and Accommodation*. AltaMira Press, 1996. 402 p
170. Sborgi, F. Kouwenhoven, A. Schimmelpenninck, Stephen Jones, Han Mei, Wu Ben, Helen Rees, Sabina. AltaMira Press, 1998. 182 p
171. Stegemann M. *Exotismus. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 3 Sachteil. Basel London - NewYork - Prag, 1996. S. 239.
172. Sweet W. *Philosophy, culture and the future of tradition. Dialogue between Christian philosophy and Chinese culture: Chinese Philosophical Studies, XVII / ed by P. Ting, M. Gao, B. Li*. Taipei : Fu Jen University, 2002. Pp. 54–69.
173. Syun Yi. INTEGRATING HISTORICAL, METHODOLOGICAL, AND STYLISTIC ELEMENTS IN PIANO PERFORMANCE INTERPRETATION. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2024 No.3
174. Tan Dun's *The First Emperor and the Expectations of Exoticism* by Sindhumathi Revuluri. *The Opera Quarterly*. 2016. № 32 (1). P. 77–93.
175. Taruskin, R. *The Oxford History of Western Music / R. Taruskin, Chr. Gibbs. – College ed.* N.-Y.; Oxford: Oxford University Press, [2013]. XXXIII. – 1212 p.
176. *The Yellow River Piano Concerto: a pioneer of western classical music in modern China and its socio-political context: Electronic Thesis or Dissertation*. Tuscaloosa, Alabama 2017. 74 p.
177. Trebinjak, Joanna C. Lee. *China, People's Republic of (Chin. Zhonghua renmin gonghe guo)*. New Grove. Taipei : Fu Jen University, 2008. 569 p.

178. Two Practices Confused in One Composition: Tan Dun's Symphony 1997: Heaven, Earth, Man. Locating East Asia in Western Art Music. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. P. 57–71.
179. W. Wagner. *Regionale Klavierschulen in Deutschland: Geschichte und Einfluss*. München: Musikalische Editionen, 2017. 310 p.
180. Wetzel R. The Globalization of Music in History. UK by Routledge, 2013. 1098 p. 285. Wierszyłowski J. *Psychologia muzyki*. Warszawa : PWN, 1979. 380 s.
181. Winchester B. *Vocal chamber music: a performer's guide* : 2nd ed. New York, 2008. 257 p.
182. Wu Kui, and Pianogongs. A Dissertation of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. USA, Greensboro, The University of North Carolina, 2014. 136 p.
183. Xiaole, Li. Chen Yi's piano music: Chinese aesthetics and western models, A Dissertation Submitted to the Graduate Division of the University of Hawaii in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Music. University of Hawaii, 2003. 380 p.
184. Xin, Guo. Chinese Musical Language Interpreted by Western Idioms: Fusion Process in the Instrumental Works by Chen Yi. A Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. USA, Florida, Florida State University, 2002. 288 p.
185. Yang Hon-Lun. *China and the West : music, representation, and reception*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2017. 330 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача
Статті у наукових фахових виданнях України

1. Сюнь Ї. Еволюція фортепіанної освіти в Китаї: аналіз соціокультурного впливу та перспектив розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 356–360. DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308426
2. Сюнь Ї. Етноцентричний аспект у розвитку китайської фортепіанної музики: вплив національної культури та музичних традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 327–331. DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308426
3. Сюнь Ї. Інтеграція китайської музики в західній музикознавчій літературі: тенденції, прогалини та мультикультурні перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 281–286

Стаття у закордонному виданні

4. Syun Yi. INTEGRATING HISTORICAL, METHODOLOGICAL AND STYLISTIC ELEMENTS IN PIANO PERFORMANCE INTERPRETATION *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2024 No.3 С.144-151
<https://doi.org/10.30525/2592-8813-2024-3-14>

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Сюнь Ї. Тенденції розвитку фортепіанної культури Китаю як національної школи. Мистецькі та культурні дослідження: матер. І всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю PROКиїв. КМДА. Київ. 11-12 листопада 2023 р. С. 393-395.
6. Сюнь Ї. Збереження та просування музичної культурної спадщини Китаю в Інтернеті. Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі,

культурологічні студії / Music in dialogue with the modernity: studios of educational, art history, culturological : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 квіт. 2024 р..М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, ф-т муз. мистецтва.– Київ : КНУКіМ, 2024. С. 14-16

7. Сюнь І. Багатовимірність сучасної культури Китаю: феномен Гулан'юя. Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції. Одеса: Олді+, 2024. С. 220-223.

Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2022 – 2025) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у т.ч.

міжнародних:

- ✓ «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії» (КНУКіМ, 2024);
- ✓ «Дизайн та мистецтво в контексті соціокультурного розвитку» (ХНТУ, 2024);

всеукраїнській:

- ✓ «І всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю PROКиїв (КМДА, 2023).