МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ФЕН ЇЖАНЬ

УДК 78.421

ДИСЕРТАЦІЯ

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ КИТАЮ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ У ПРОЕКЦІЇ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

Доктора філософії

Науковий керівник: **Антонюк Ірина Миколаївна**,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики

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

Фен Їжань Автор цифрового підпису Фен Їжань Дата: 2022.06.30 16:12:05 +03'00' Фен Їжань

Львів – 2022

АНОТАЦІЯ

Фен Їжань. Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю XX – початку XXI століть у проекції діалогу культур – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. – Львів, 2022.

В процесі взаємодії музичних культур Китаю з іншими світовими культурами – Сходу, Східної та Західної Європи, Північної та Південної Америки – вирішальним фактором постає міжкультурний діалог, в ході якого вирішувались ключові проблеми, в т. ч. й у сфері музичного мистецтва. В становленні та розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, одним з результатів якого стало створення своєї національної високопрофесійної виконавсько-педагогічної школи, активна присутність творчих діалогічних взаємин спостерігалась на всіх етапах його існування. В умовах амбівалентного характеру культур діалогічні взаємини Китаю з іншими національними культурами завжди розвивались в дусі партнерства і взаєморозуміння, виступали індикатором толерантної взаємодії, розуміння, прийняття Китаєм унікальних здобутків інших культур та прагнення до їх інтеграції в своє, зокрема піаністичне мистецтво.

Дисертація присвячена дослідженню одного з найважливіших явищ китайської музичної культури – процесу становлення і розвитку фортепіанної виконавсько-педагогічної школи Китаю в проекції діалогу культур. Вивчення цього феномену проектує необхідність історичного та теоретичного осмислення загальних тенденцій розвитку китайського фортепіанного мистецтва в процесі розгортання міжкультурного діалогу.

Явище міжкультурного діалогу досліджено при аналізі праць з проблематики взаємодії музичних культур у національному художньому

просторі. В роботі використано матеріали наукових праць з філософії та культурології, мистецтвознавства, теорії та історії фортепіанного мистецтва, історії китайської музики та фортепіанного мистецтва Китаю, музичної освіти, методики навчання, педагогіки і виконавства, з дослідження шляхів здобуття китайськими піаністами професійної освіти на Заході, фортепіанної творчості китайських композиторів. Особлива увага приділялась вивченню праць з проблематики утворення та розвитку західних фортепіанних шкіл. Окреме місце присвячене аналізу матеріалів, присвячених питанням камерно-інструментального мистецтва та професійної підготовки музиканта-ансамбліста в Китаї. Також використано матеріали спогадів окремих музикантів, спогадів, інтерв'ю, дописів і рецензій в періодичних виданнях, концертних афіш, матеріалів щоденників міжнародних конкурсів піаністів.

Мета дослідження полягає в музикознавчій реконструкції процесів створення фортепіанної школи Китаю в контексті міжкультурної комунікації та в розкритті сутності поняття «фортепіанна школа Китаю».

Об'єктом дослідження є фортепіанне мистецтво Китаю.

Предметом. **дослідження** – процес формування фортепіанної школи Китаю в контексті культурного діалогу.

Етапи розвитку фортепіанної школи Китаю як цілісного системного явища зумовлені низкою чинників: впровадженням в першій половині XX ст. форм професійної фортепіанної освіти в Харбіні і Шанхаї, відкриттям і подальшим розвитком створення в Китаї потужної мережі музичних навчальних закладів, вкоріненням в систему фортепіанної освіти європейських форм навчання та найширшого привернення для цього зарубіжних педагогів і виконавців. На першому етапі впливи зарубіжних фортепіанних шкіл виявилися в тенденціях здобуття китайськими піаністами освіти у відомих зарубіжних фахівців у Китаї (Маріо Пачі, Лео Сирота, Борис Захаров, Олександр Черепнін, Володимир Гартц, Аарон Авшаломов, Елеонора Дружиніна, Тетяна Кравченко) та здобуття професійної освіти на Заході.

Для цього було реконструйовано панораму розосередження китайських піаністів у світі з метою отримання професійних знань: в Європі (Франція, Англія, Бельгія, Швейцарія, Польща, Росія) та в США (Джульярдська школа, Йєльська школа музики, Корнелльський університет, Музичний інститут в Чікаго). Цей досвід сприяв ознайомленню китайських піаністів з різними національними західноєвропейськими школами, що існують вже впродовж понад трьох століть, з найширшим фортепіанним репертуаром західних композиторів, виконавсько-педагогічними методиками Заходу. В сукупності це сприяло вдосконаленню їх особистої майстерності і потім застосуванню набутих знань в Китаї після повернення.

Окреслену тенденцію інтеграції засад західного фортепіанного мистецтва в китайську культуру на етапі становлення національної фортепіанної школи охарактеризовано як доцентрову. Також охарактеризовано відцентровий рух, коли китайські піаністи демонстрували високий професійний рівень виконавської майстерності, беручи участь у великій кількості концертних виступів на Заході.

Відзначено, що в прагненні осягати і застосовувати в практиці на Батьківщині здобутки Заходу, домінантною тенденцією на всіх етапах розвитку китайської фортепіанної школи залишається збереження своїх національних традицій.

Дослідження китайської фортепіанної педагогічно-виконавської школи зумовлено необхідністю комплексного розгляду соціокультурних засад, що вплинули на її формування та розвиток, здійснення систематизації поняття «китайська фортепіанна школа» щодо рівнів та рис типологічної спільності. Як дієвий фактор розвитку китайської фортепіанної школи, виведено значення не досліджуваної раніше в музикознавстві сфери китайсько-польських культурних взаємин.

В контексті міжкультурного діалогу досліджено засади і педагогічні принципи унікальної школи Чжоу Гуанжень, що сформувались під впливом китайської, французької, італійської, німецької, угорської, совєтської

(московської) та чеської фортепіанних шкіл, сприяли формуванню універсальності її педагогічного стилю та сходженню до вищих форм професіоналізму. Специфіку виконавсько-педагогічної школи видатної піаністки визначено як полінаціональну, що засвідчило про появу серед виконавських шкіл нового феномену глобального часу – полінаціональної фортепіанної школи Чжоу Гуанжень.

Розкрито сутність поняття «фортепіанна виконавська школа Китаю» як цілісного явища китайського музичного мистецтва, що вміщає багато рис типологічної єдності з західними національними школами. Фортепіанна виконавська школа Китаю – це ціннісний культурний феномен виконавської і педагогічної традиції, в якому зафіксовано провідні принципи практичної діяльності піаністів; це – сукупність естетичних поглядів та знань, об'єднаних в систему засад, що зберігаються і транслюються в виконавській практиці наступних поколінь.

Спеціальне місце в дисертації присвячено дослідженню перших спроб відкриття в китайських консерваторіях відділів концертмейстерства і камерного ансамблю.

Міжнародний резонанс досягнень китайської фортепіанної школи доведено на прикладах широкого розгортання концертно-виконавської діяльності китайських виконавців, їх блискучих перемог у найскладніших і найпрестижніших міжнародних конкурсах піаністів світу та в визнанні наукових музикознавчих і методичних праць провідних китайських педагогів з фортепіанного виконавства і педагогіки.

Проблематика функціонування китайської фортепіанної школи, як і саме поняття «фортепіанна виконавсько-педагогічна школа Китаю», раніше не розглядалися в дослідницьких працях. В зв'язку з цим, звернення до означеної теми дослідження аргументує її **актуальність.**

Наукова новизна роботи полягає в наступному:

- спираючись на розроблену сучасними європейськими дослідниками фортепіанного мистецтва класифікацію про рівні і типи фортепіанних

шкіл, досліджено і сформульовано поняття «китайська фортепіанна школа» та обґрунтовано специфіку її особливостей;

- на прикладі унікальної специфіки індивідуального досвіду піаністки Чжоу Гуанжень запропоновано і доведено поняття «полінаціональна виконавська фортепіанна школа»;
- у світлі реформування системи китайської фортепіанної освіти досліджено першу спробу відкриття в Сичуаньській консерваторії (1989) і до кінця століття в Пекінській, Уханьській та Шеньянській консерваторіях класу концертмейстерства і камерного ансамблю для магістрів. Здійснено аналіз навчальної програми, розкладу занять і підсумкових критеріїв. З'ясовано, що в справі концертмейстерства і камерного ансамблю до теперішнього часу в Китаї ще не виділено яскравих імен педагогів і не сформовано цілісної науково-методичної бази. Проте, виявлено ряд високопрофесійних концертмейстерів, вже добре відомих у західному світі: Ху Шисі, Чжао Бісюань, Чжан Гуйлінь, Ву Лун;
- здійснено аналіз китайсько-польських взаємин в контексті становлення і розвитку фортепіанної школи Китаю; виділено значення для розвитку китайської фортепіанної школи концертної і педагогічної діяльності Л. Годовського, проведення в Китаї гастрольних виступів та майстер-класів польських піаністів П. Палєчного, Г. Штомпки, Буковського, К. Корда, Ю. Кочубан, М. Боров'яка, Г. Кески, майстер-класів з виконання творів Шопена американських піаністів і педагогів К. Р. Орра, М. Хілла, Ж. Роуза, А. Гріна і Дж. Вайнрокка.
- у віднайденні, систематизації та першій спробі оприлюднення інформативних матеріалів концертних афіш китайських піаністів, у виявленні їх виконавського репертуару в період після закінчення Культурної революції в Китаї до початку XXI ст. Це дозволило заповнити прогалину в розкритті важливого етапу розгортання міжнародної виконавської діяльності китайських піаністів і доведення значущості їх

ролі в популяризації своєї культури в світі та в процесах зближення музичних культур Сходу і Заходу.

Дослідження окресленої проблематики має широке поле для перспектив подальших музикознавчих досліджень. Основні положення та висновки дисертації сприятимуть поглибленню знань з історії світової музичної культури, можуть бути застосовані в лекційних курсах «Історія фортепіанного мистецтва», «Фортепіанне виконавство», «Основи фортепіанної методики». Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення музично-педагогічних шкіл і тенденцій розвитку фортепіанного мистецтва та при викладанні історико-музикознавчих дисциплін в Китаї та Україні.

Ключові слова: фортепіанна школа Китаю, діалог культур, китайські піаністи, фортепіанна педагогіка, виконавський репертуар, концертні афіші, міжнародні конкурси піаністів, світова музична культура.

SUMMARY

Feng Yizhan. Formation and development of the piano school of China in the 20th - early 21st centuries in the projection of the dialogue of cultures – Qualifying scientific paper on the rights of a manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of the doctor of philosophy on specialty 025 – Musical art. – M. Lysenko Lviv National Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. – Lviv, 2022.

In the process of interaction of Chinese musical cultures with other world cultures – Oriental, Eastern and Western European, North and South American – intercultural dialogue becomes a decisive factor, which has addressed key issues, including those in the field of music. In the course of the formation and development of China's piano art, as a result of which its own national highly professional performing and pedagogical school has been created, active presence of creative dialogic relationships has been observed at all stages of its existence. In the conditions of ambivalent nature of cultures, China's dialogical relations with other

national cultures have always developed in the spirit of partnership and mutual understanding, being an indicator of tolerant interaction, understanding, acceptance of other cultures and their unique achievements by China, and the desire to integrate them into its own art, piano art including.

The dissertation is devoted to the research of one of the most important phenomena of Chinese musical culture - the process of formation and development of the Chinese performing and teaching piano school in the projection of the dialogue of cultures. The study of this phenomenon projects the need for historical and theoretical comprehension of general trends in the development of Chinese piano art in the process of developing intercultural dialogue.

The phenomenon of intercultural dialogue is studied on the basis of the analysis of works on the interaction of musical cultures in the national artistic space. Materials of scientific works on philosophy and culturology, art history, theory and history of piano art, history of Chinese music and piano art in China, music education, teaching methods, pedagogy and performance, research on ways of Chinese pianists professional education in the West, piano Chinese composers are used in the paper. Particular attention is paid to the study of works on the formation and development of Western piano schools. A special place is devoted to the analysis of materials on chamber and instrumental art and professional training of musician-ensemble player in China. Materials from the memoirs of individual musicians, memoirs, interviews, articles and reviews in periodicals, concert posters, journals of international pianist competitions were also used.

The purpose of the study lies in musicological reconstruction of the processes of creating the Chinese piano school in the context of intercultural communication and revealing the essence of the concept of "Chinese piano school".

The object of study is the piano art of China.

The subject of the research is the process of forming the piano school of China in the context of cultural dialogue.

The stages of development of China's piano school as a holistic systemic phenomenon are conditionaed by a number of factors: introduction of forms of

professional piano education in Harbin and Shanghai in the first half of the twentieth century, establishing and further development of a powerful network of music schools, implementation of European forms of education and the widest possible involvement of foreign professional teachers and performers in the system of piano education. At the first stage, the influences of foreign piano schools were manifested in the tendency of Chinese pianists to get education from well-known foreign specialists in China (Mario Pachi, Leo Orphan, Boris Zakharov, Alexander Cherepnin, Vladimir Gartz, Aaron Avshalomov, Eleonora Druzhinina, Tetiana Kravchenko) and to acquire professional education in the West.

For this purpose, the panorama of the dispersal of Chinese pianists around the world in order to gain professional knowledge has been reconstructed: in Europe (France, England, Belgium, Switzerland, Poland, Russia) and the United States (Juilliard School, Yale School of Music, Cornell University, Institute of Music in Chicago). This experience helped to acquaint Chinese pianists with over three hundred years' existence of different Western European national schools, with the widest piano repertoire, as well as performing and pedagogical methods of the West. Taken together, this helped to improve their personal skills and then apply the acquired knowledge in China upon their return.

The outlined tendency of integration of the principles of western piano art into Chinese culture at the stage of formation of the national piano school is characterized as centripetal. Centrifugal movement is also described, when Chinese pianists demonstrated a high level of performing professionalism, participating in a great number of concerts in the West.

It is noted that in the desire to comprehend and apply in practice the achievements of the West, the dominant trend at all stages of development of the Chinese piano school is still the preservation of its national traditions.

The study of the Chinese piano pedagogical-performing school is conditioned by the need for a complex consideration of socio-cultural principles that have influenced its formation and development, the systematization of the concept of "Chinese piano school" in terms of levels and features of typological unity. The

importance of the previously unexplored sphere of Sino-Polish cultural relations in musicology is derived as an effective factor in the development of the Chinese piano school.

In the context of intercultural dialogue, the fundamentals and pedagogical principles of the unique Piano School of Zhou Guangzhen are studied which formed under the influence of Chinese, French, Italian, German, Hungarian, Russian and Czech piano schools and contributed to the universality of the pianist's figure and ascent to higher forms of professionalism. The specificity of the performing and pedagogical school of the outstanding pianist was defined as polynational, which testified to the emergence of a new phenomenon of global time among the performing schools - the Zhou Guangzhen polynational piano school.

The essence of the concept of "piano performing school of China" as a holistic phenomenon of Chinese musical art, which contains many features of typological unity with Western national schools, is revealed. The piano performing school of China is a value-oriented cultural phenomenon of the performing and pedagogical tradition, in which the leading principles of practical activity of pianists are fixed; it is a set of aesthetic views and knowledge, united in a system of principles that are preserved and transmitted in the performance practice of future generations.

A special place in the dissertation is devoted to the study of the first attempts to open departments of concertmaster and chamber ensemble in Chinese conservatoires.

International resonance of the achievements of the Chinese piano school is proved by the examples of wide development of concert-performing activities of Chinese performers, their brilliant victories in the most difficult and prestigious international contests of pianists on the world and recognition of scientific musicological and methodical works of the leading Chinese teachers of piano performance and pedagogy.

The issue of the functioning of the Chinese piano school, as well as the very concept of "piano performance school of China" has not previously been considered in research papers. In this regard, the reference to this research topic gives reasons for its **relevance**.

The scientific novelty of this paper is as follows:

- based on the classification of levels and types of piano schools developed by modern European pianists and researchers of piano art, the concept of "Chinese piano school" is studied and formulated and the specifics of its features are substantiated;
- on the example of the unique specifics of the individual experience of pianist Zhou Guangzhen, the concept of "polynational performing piano school" was proposed and proved;
- in the light of the reform of the Chinese piano education system, the first attempt to open a concertmaster and chamber ensemble class for masters at the Sichuan Conservatoire (1989) and by the end of the century at the Beijing, Wuhan and Shenyang Conservatoires is researched. The analysis of the curriculum, timetable of classes and final criteria is carried out. It has been found out that in the field of concertmaster profession and chamber ensemble, no bright names of teachers have been identified and no powerful scientific and methodological base has been formed in China yet. However, a number of highly professional concertmasters have been identified, already well known in the Western world: Hu Shishi, Zhao Bisyuan, Zhang Guilin, Wu Lun;
- the analysis of Sino-Polish relations in the context of the formation and development of the Chinese piano school is carried out; the importance of concert and pedagogical activity of L. Godovsky, conducting in China touring performances and master classes of Polish pianists P. Palechny, G. Shtompka, Bukovsky, K. Kord, Y. Kochuban, M. Borovyak, G. Kecka, master classes on Chopin's works by American pianists and teachers K. R. Orr, M. Hill, J. Rose, A. Green and J. Weinrock have been emphasized;
- in finding, systematizing and the first attempt to publish informative materials of concert posters of Chinese pianists, in identifying their performing repertoire in the period after the Cultural Revolution in China up to the beginning of the 21st century. This made it possible to fill the gap in revealing an important stage in the development of international performance of Chinese pianists and

proving the importance of their role in promoting their culture in the world and in the convergence of musical cultures of East and West.

The study of the outlined issues has a wide field for prospects for further musicological research. The main provisions and conclusions of the dissertation will contribute to the deepening of knowledge of the history of world music culture, they can be used in lecture courses "History of Piano Art", "Piano Performance", "Fundamentals of Piano Technique". The materials of the dissertation can become a basis for further study of music and pedagogical schools and trends in the development of piano art and in the teaching of historical and musicological subjects in China and Ukraine.

Key words: Chinese piano school, dialogue of cultures, Chinese pianists, piano pedagogy, performing repertoire, concert posters, international pianist contests, world music culture.

СПИСОК ПУБЛІКАЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації. Основні положення дисертації викладено в публікаціях у наукових збірках, затверджених ДАК МОН України:

- Фен Їжань. Засади фортепіанної педагогіки професора Чжоу Гуанжень. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2020. Вип. 2: Музикознавчий універсум. С. 296 – 311.
- Фен Їжань. Концертні афіші як джерело дослідження фортепіанного виконавства Китаю початку 1980-х років. *Українська музика. Науковий часопис.* Львів, 2019. Число 3-4 (33-34). С. 64 – 70.

В інших збірках:

- Фен Їжань. Приклади міжнародної співпраці у фортепіанному мистецтві північного Китаю в першій третині XX ст. *Хорове мистецтво України та*

його подвижники. Дрогобицький державний педагогічний університет, Інститут музичного мистецтва. Дрогобич 2018. С. 64 – 69.

У закордонних фахових виданнях:

- Фен Їжань. Наукові рефлексії про специфіку поняття «фортепіанна виконавська школа». *Північна музика*. Хейлундзян (Китай), 2019. С. 222-223 / □毅然. “□琴表演学派”概念的科学□□. 北方音□. 黑□江, 2019. 第222-223□
- Feng Yiran. The role of the Chinese piano school in the formation of the Chinese piano art. *Linguistics and Culture Review*. American, 2021. V. 5. № 4. Pp. 44 – 55.

В опублікованих тезах для конференцій:

- Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих». 1 – 2 березня 2017, м. Львів.
- VII науково-практична конференція «Сучасне мистецтво: науково-методичний аспект». 5 – 6 квітня 2017 р. м. Київ.
- I міжнародна науково-практична конференція «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття». 20 – 21 квітня 2017 р. м. Мукачеве.
- Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». 27 лютого – 2 березня 2018. М. Львів.
- Концертні афіші як історичне джерело дослідження піаністичного виконавства Китаю. 17 – 19 квітня 2018 р. м. Київ.
- VII Міжнародна наукова інтернет-конференція «Хорове мистецтво України та його подвижники. Музичне мистецтво в контексті сучасних реалій України та зарубіжжя». 19 листопада 2018. м. Дрогобич.
- Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». 5 – 6 березня 2020 р. м. Львів.

ЗМІСТ

ВСТУП ……..... 16

РОЗДІЛ 1. Засади дослідження фортепіанного мистецтва Китаю в концептуальному полі міжкультурного діалогу 28

1. 1 Теоретичні засади дослідження китайського фортепіанного мистецтва в контексті взаємодії музичних культур ……..28

1. 2 Проблематика взаємодії музичних культур у національному художньому просторі ……36

1. 3 Вплив зарубіжних шкіл на формування фортепіанної школи Китаю ..51

1. 3. 1 Впровадження форм професійної фортепіанної освіти в Харбіні в першій половині XX століття …….....51

1. 3. 2 Впровадження форм професійної фортепіанної освіти в Шанхаї в першій половині XX ст. ……57

Висновки до першого розділу ……69

РОЗДІЛ 2. Становлення китайської професійної фортепіанної школи крізь призму міжкультурної комунікації ……..72

2. 1 Освітня та концертно-виконавська практика китайських піаністів на Заході першої половини XX ст. ……72

2. 2 Китайсько-польські взаємини в контексті становлення та розвитку фортепіанної школи Китаю ……78

2. 3 Значення виконавських та педагогічних засад професора Чжоу Гуанжень у розвитку китайської фортепіанної школи ……..98

Висновки до другого розділу ……117

РОЗДІД 3. Творчий резонанс досягнень фортепіанної виконавсько-педагогічної школи Китаю в другій половині XX – початку XXI століть ……119

3. 1 Про специфіку поняття «фортепіанна виконавсько-педагогічна школа» в музичній культурі Китаю ……...…119

3. 1. 1 Перші спроби відкриття класу концертмейстерства і камерного ансамблю в консерваторіях Китаю в кінці XX ст. ……138

3. 2. 1 Концертні афіші як інформаційне джерело дослідження китайського фортепіанного виконавства після закінчення Культурної революції до сьогодення ……144

3. 2. 2 Здобутки китайських піаністів у китайських і міжнародних конкурсах та фестивалях ……153

Висновки до третього розділу ……..161

ВИСНОВКИ ……164

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……174

ВСТУП

Жодна національна культура не може розвиватись повноцінно без взаємодії з іншими культурами. Сприяючи здійсненню творчих пошуків музиканта (виконавця-інтерпретатора, композитора, педагога), аспекти взаємодії культур в сенсі іманентної спрямованості до «іншого» стають одними з найважливіших рушійних сил процесу розвитку, і навпаки – ізоляція може виявитись негативним фактором для розвитку власної національної культури. В процесі міжкультурної музичної взаємодії, який є значно складнішим, ніж проста передача знань і досягнень, ці стосунки сприяють примноженню творчого досвіду, а сам процес пізнання чужого, іноземного, може бути нескінченним.

Взаємодія та єднання культур не означає повторюваності їх явищ, це – пізнання та визнання множинності складових у процесах їх формування. Сутність діалогічності полягає в продуктивній взаємодії суверенних позицій різноманітного простору загальної культури, а необхідною умовою її здійснення стає міжкультурний діалог – адже саме через нього пролягає шлях до пізнання, це універсальний принцип, що забезпечує саморозвиток культури.

Сучасний рівень фортепіанного мистецтва Китаю проектує необхідність історичного та теоретичного осмислення його загальних тенденцій, в розвитку яких особливе значення мало існування міжкультурного діалогу Китаю з зовнішнім світом. Проблематика функціонування китайської фортепіанної школи, як і саме поняття «фортепіанна виконавсько-педагогічна школа Китаю» раніше не розглядалися в дослідницьких працях. В зв’язку з цим, звернення до теми «Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю XX – початку XXI століть у проекції діалогу культур» пояснює її **актуальність.**

Мистецтвознавчий дискурс у площині діалогу культур проаналізовано при вивченні філософських, культурологічних та мистецтвознавчих досліджень світових філософів, соціологів, культурологів та мистецтвознавців. Поняття діалогу визначено особливо актуальним для аналізу процесу становлення та

розвитку китайської фортепіанної школи, коли відбувався постійний творчий діалог представників фортепіанного мистецтва Китаю з західними і постала необхідність розуміння його сутності та значення для свого професійного зростання. Діалог культур – це потреба у взаємодії, взаємодопомозі, взаємозбагаченні. Як прояв першого кроку міжкультурного діалогу в сфері подальшого розвитку фортепіанного мистецтва, в роботі відзначено роль західних християнських місіонерів, що вперше завезли до Китаю клавесин і намагалися впровадити тут вивчення основ європейської теорії музики та організовувати перші концерти, і далі – впливи на проникнення в Китай професійного фортепіанного мистецтва наслідків відкриття кордонів під час опіумних воєн, ознайомлення з філософією західноєвропейського Просвітництва, прийняття ідеологічних установок реформаторських рухів XIX – початку XX ст., спрямованих на модернізацію (за зразком західних) в усіх сферах життєдіяльності китайського народу.

Етапи розвитку фортепіанної школи Китаю зумовлені низкою чинників: впровадженням в першій половині XX ст. форм професійної фортепіанної освіти в Харбіні і Шанхаї, відкриттям і подальшим розвитком мережі музичних навчальних закладів від приватних музичних шкіл до першої державної консерваторії в Шанхаї і невдовзі по всьому Китаю, вкоріненням в систему фортепіанної освіти європейських форм навчання та найширшого привернення зарубіжних фахівців – педагогів і виконавців. Спостережено, що в прагненні осягати і застосовувати в себе на практиці здобутки Заходу домінантною тенденцією на всіх етапах розвитку китайської фортепіанної школи залишається збереження своїх національних традицій.

Становлення фортепіанного мистецтва і китайської виконавської школи розпочалось лише в першій половині XX ст., коли після завершення вікового правління імператорських династій і утворення Китайської Республіки розпочались грандіозні змінит в суспільному, економічному, геополітичному, ідеологічному та мистецькому житті. На першому етапі впливи зарубіжних фортепіанних шкіл виявилися в тенденціях здобуття китайськими піаністами

освіти у відомих зарубіжних фахівців у Китаї (Маріо Пачі, Лео Сирота, Борис Захаров, Олександр Черепнін, Володимир Гартц, Аарон Авшаломов, Елеонора Дружиніна, Тетяна Кравченко) та здобуття професійної освіти на Заході. Для цього було реконструйовано панораму розосередження китайських піаністів з метою отримання професійних знань в Європі (Франція, Англія, Бельгія, Швейцарія, Польща, Росія) та в США (Джульярдська школа в Нью-Йорку, Йєльська школа музики, Корнелльський університет в м. Ітака, Музичний інститут в Чікаго). Цей досвід сприяв ознайомленню китайських піаністів з репертуаром, виконавсько-педагогічними методиками Заходу, вдосконаленню їх особистої майстерності і потім застосуванню цих знань в Китаї після повернення. Окреслену тенденцію інтеграції засад західного фортепіанного мистецтва в китайську культуру на етапі становлення національної фортепіанної школи охарактеризовано як доцентрову. При цьому спостережено й відцентровий рух, коли китайські піаністи демонстрували високий професійний рівень виконавської майстерності, беручи участь у великій кількості концертних виступів на Заході.

При вивченні діалогічного спілкування вперше, зокрема, здійснено аналіз основних мистецьких акцій, що відбувались в історії розвитку китайсько-польських культурних взаємин. З огляду особливої прихильності китайців до музики Ф. Шопена відзначено, що серед усіх інших зарубіжних композиторів увага до його творчості від першого знайомства назавжди залишалась пріоритетною. Це пояснюємо романтичним складом музики Шопена, що виявився особливо близьким психології та ментальній сутності китайського народу в їх спорідненості світосприйняття, безмежній любові до своєї Батьківщини та відтворенні її образів у творчості, в глибокій національній основі музичної мови, в витонченості і мальовничій колористиці поетики інструментальних фарб.

В сфері китайсько-польських контактів виділено значення для розвитку китайської фортепіанної школи концертної і педагогічної діяльності Л. Годовського, проведення в Китаї гастрольних виступів та майстер-класів

польських піаністів П. Палєчного, Г. Штомпки, Буковського, К. Корда, Ю. Кочубан, М. Боров'яка, Г. Кески, майстер-класів з виконання творів Шопена американських піаністів і педагогів К. Р. Орра, М. Хілла, Ж. Роуза, А. Гріна і Дж. Вайнрокка. Виявлено приклади зворотних зустрічей піаністів Яна Ченгана і Лі Кумсіна зі студентами вищих навчальних закладів Польщі. Виділено значення гастрольних виступів народного ансамблю пісні й танцю «Mazowsze», виступи якого надали китайським піаністам розуміння правильного виконання специфічної ритміки мазурок Шопена. Проаналізовано перемоги китайських піаністів на міжнародних конкурсах і фестивалях імені Ф. Шопена (Фу Цун, Лі Юньді, Ді І Тан, Цзя І Сун, Чанг Хаочен, Цзя Янь Сун), а також перемоги в цих конкурсах китайських учасників дитячого віку (Ван Юйцзя, Чжан Хаочен, Чжан Шеньлян). Вшанування творчості Шопена на сучасному етапі засвідчують проведення в Китаї щорічного фестивалю польської музики, відкриття в Пекіні Центру творчості Шопена, переклад китайською і вивчення праці Г. Засімової «Як виконувати Шопена», що увійшла до переліку обов'язкової літератури, рекомендованої китайським піаністам під час навчання.

Розглядаючи процес становлення і розвитку фортепіанної школи Китаю на прикладах діяльності найвизначніших піаністів, переконливим в контексті культурного діалогу стало вивчення аспектів педагогіки однієї з найвизначніших постатей в історії китайського піаністичного мистецтва – професора Чжоу Гуанжень. Принципи виконавської творчості і педагогічної діяльності сформувались під впливом педагогів піаністки, що належали до різних національних фортепіанних шкіл: насамперед – китайської школи (Цянь Цинь, Дін Шаньде та Ян Цзяжень; останній з них познайомив Чжоу Гуанжень також із французькою фортепіанною школою), італійської (Маріо Пачі), німецької (Альфред Маркус), угорської (Бела Белаї), вірменської (Арам Татулян, що познайомив її із здобутками представників московської піаністичної школи О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза), чеської (Йожеф Гат). В сукупності ці педагоги сприяли формуванню універсальності її

педагогічного стилю в розумінні накопичення знань з різних національних фортепіанних шкіл та їх застосування у власній педагогічній та виконавській діяльності. Та насамперед, своїм впливом усі ці педагоги долучились до сходження Чжоу Сяоянь до вищих форм професіоналізму і, що найважливіше – появі нового феномену глобального часу – індивідуальної полінаціональної фортепіанної школи Чжоу Гуанжень. В роботі узагальнено засади власної методики викладання гри на фортепіано Чжоу Гуанжень і створення нею педагогічно-виконавської школи, новаторство і винятковість якої полягає в полінаціональній сутності; досліджено здобутки найбільш яскравих учнів видатної піаністки, що продовжували розвивати особливості цієї унікальної фортепіанної школи.

В процесі дослідження китайської фортепіанної школи відзначено початок накопичення в Китаї від кінця 1920-х рр. великого масиву методичних праць і нотної фортепіанної літератури західноєвропейських авторів, що сформували початкову базу для педагогічної праці і осягнення виконавської майстерності китайських піаністів, а також наступне поступове створення і накопичення національної науково-методичної літератури та фортепіанного репертуару.

Вперше розкрито сутність поняття «фортепіанна виконавська школа Китаю» в сенсі систематизації та характеристики її складових, здобутків у педагогіці та методиках виховання професійних виконавців. Фортепіанну виконавську школу Китаю визначено як феномен китайської нації, як важливе явище його культури і культурної традиції.

Спираючись на праці західних авторів з дослідження фортепіанних шкіл – С. Айзенштадта [3], Л. Баренбойма [7], О. Бородіна [16], Н. Гуральник [46], Ж. Дедусенко [52], М. Дрожжиної [63], М. Забари [68], Н. Кашкадамової [82], О. Майчика [117], Є. Михайлової [123], О. Тонхаізер-Воєводіної [179], Н. Шахназарової [226] та ін., а також на праці з дослідження інших інструментальних шкіл – Л. Закопець (гобойної) [70], А. Карп’яка (флейтової) [79], Л. Максименко (максофонної) [118] сформульовано поняття

«виконавсько-педагогічна школа» як історично зафіксовану в ході еволюції цілісну систему знань, поглядів, вчень та провідних принципів, застосовуваних у практичній діяльності засновників цих шкіл та їх послідовників.

При визначенні китайської фортепіанної педагогічної і виконавської школи запропоновано системний підхід у характеристиці її рівнів: «індивідуальна» – школи Дін Шаньде, Ван Руїсіань, Ву Леї, Чжоу Гуанжень та ін.; «регіональна» – коли відбулось об'єднання декількох індивідуальних шкіл в одну загальну (шанхайська, пекінська, сичуаньська); «полінаціональна» (на прикладі школи Чжоу Гуанжень) – що об'єднує в собі характеристики ряду регіональних шкіл (німецької, французької, італійської, польської, чеської, російської та ін.). Спостережено, що всі окреслені рівні фортепіанних шкіл знаходяться в постійній взаємодії. Наприклад, школа Чжоу Гуанжень може виступати як в характеристиці рівня індивідуальної школи, регіональної (шанхайської, потім пекінської), так і полінаціональної школи. При характеризуванні полінаціональної фортепіанної школи враховано мультинаціональне представнийтво педагогів Чжоу Гуанжень, що в комплексі сприяли формуванню її унікальної школи.

При дослідженні фортепіанної школи Китаю запропоновано також системний підхід до її визначення як багаторівневого явища: фортепіанна школа як освітня структура; як напрямок у власному національному мистецтві; як творчий колектив педагогів-однодумців, що дотримуються єдиної творчої етики; як методична система.

Дослідженню міжнародного резонансу досягнень китайської фортепіанної школи після Культурної революції сприяло вивчення концертних афіш деяких провідних піаністів (серед яких – Лю Шикунь, Інь Ченьзун, Лі Мінцян, Чжоу Лун, Чень Ї) 1980-х – початку XXI ст. Аналіз афіш дозволив скласти сукупну інформацію про пріоритетний виконавський репертуар, встановити хронологію концертної діяльності, прем'єрні виконання творів, співвиконавців, визначити рейтинг, авторитетність та популярність цих піаністів за рубежем, заповнити прогалину в розкритті важливого етапу

розгортання міжнародної виконавської діяльності китайських піаністів і довести значущість їх ролі в популяризації своєї культури в світі і в процесах зближення музичних культур Сходу і Заходу.

В контексті досягнень китайських піаністів у міжнародному просторі вивчено їх представництво та перемоги в найскладніших і найпрестижніших міжнародних конкурсах (імені Ференца Ліста в Будапешті, П. І. Чайковського в Москві, Джордже Енеску в Бухаресті, Фридерика Шопена в Варшаві, Роберта Шумана в Берліні), а також високі відзнаки в міжнародних конкурсах китайських концертмейстерів; в цьому ж контексті проаналізовано найбільш значні міжнародні конкурси піаністів, що проводяться в Китаї. Зроблено висновок, що участь китайських піаністів в музичних конкурсах Китаю і світу сприяє значному розширенню міжнаціональних контактів, розвитку міжкультурних зв'язків, а в результаті – визнанню досягнень китайської фортепіанної школи і національної композиторської спадщини в цілому світі.

Мета дослідження полягає у музикознавчій реконструкції процесів створення фортепіанної школи Китаю в контексті міжкультурної комунікації та в розкритті сутності явища «фортепіанна школа Китаю».

Поставлена мета передбачила виконання наступних **завдань**:

- розкрити важливість діалогічної взаємодії культур як рушійної сили в процесі історичного становлення та розвитку китайської фортепіанної школи;
- здійснити історично-мистецтвознавчий екскурс впровадження форм фортепіанної освіти в Харбіні і Шанхаї як найбільш потужних музичних центрів Китаю першої половини XX ст.;
- дослідити хронологію проявів освітньої та концертно-виконавської практики китайських піаністів на Заході першої половини XX ст.;
- охарактеризувати значення китайсько-польських культурних зв'язків як особливого компоненту специфіки китайської фортепіанної школи;
- дослідити засади фортепіанної педагогіки Чжоу Гуанжень та розкрити її роль в розвитку професійної фортепіанної освіти Китаю;

- запропонувати визначення та систематизацію поняття «фортепіанна виконавська школа Китаю» як цілісного явища китайського музичного мистецтва; для цього обґрунтувати вплив західних фортепіанних шкіл на формування професіоналізму китайських піаністів і створення своєї національної піаністичної школи;
- на прикладі віднайдених афіш дослідити концертно-виконавську діяльність китайських піаністів на Заході після Культурної революції з метою доведення міжнародного визнання досягнень китайської фортепіанної школи;
- здійснити аналіз здобутків китайських піаністів у китайських і міжнародних конкурсах.

Об'єктом дослідження є фортепіанне мистецтво Китаю.

Предметом дослідження – процес формування фортепіанної школи Китаю в контексті культурного діалогу.

Методи дослідження ґрунтуються на міждисциплінарній інтеграції наукових принципів музикознавства, філософії, культурології та історії. Основними методами, застосованими в дисертації є:

- *джерелознавчо-пошуковий* – з метою опрацювання китайської та західноєвропейської музикознавчої, науково-педагогічної, методичної літератури;
- *музикознавчий* – для аналізу найпоказовіших музичних явищ китайського фортепіанного мистецтва;
- *історико-хронологічний* – для аналізу динаміки процесів розвитку китайського фортепіанного мистецтва і основних етапів розвитку китайської фортепіанної школи;
- *систематизаційний* – для визначення факторів систематизації окремих явищ у різних сферах фортепіанного мистецтва Китаю;
- *синергетичний* – при розгляді фортепіанного мистецтва Китаю, що функціонує у взаємозв'язку з західними константними компонентами;

- *аналітичний* – при визначенні особливостей становлення і розвитку китайської фортепіанної школи, специфіки її організації і стратегії;
- *аксіологічний*, що дозволяє виявити ціннісні орієнтири і перспективи китайської фортепіанної школи в рамках творчої уніфікації.

Теоретичну основу дисертаційної роботи склали праці:

- з *філософії та культурології* – М. Бахтін [8], [9], В. Біблер [11], [12], Г. Бірюкова [13], Й. Ф. Гердер [42], А. Гусейнов [47], Ю. Лотман [103], І. Ляшенко [116], І. М'язова [130], Х. Ортега-І-Гассет [138], О. Тарасова [178];
- з *мистецтвознавства* – Б. Асаф'єв [5], Г. Демешко [56], С. Павлишин [139], О. Самойленко [159-160], Н. Шахназарова [226], М. Ярошевський [232];
- з *теорії та історії фортепіанного мистецтва* – А. Алєксєєв [4], М. Друскін [65], В. Івановський [73], О. Катрич [80-81], Н. Кашкадамова [82], А. Корто [88], К. Мартінсен [119], Г. Нейгауз [132]; зокрема, *дослідження проблематики виконавських та педагогічних шкіл* – С. Айзенштадт [3], Л. Баренбойм [7], О. Бородін [16], Е. Виноградова [36], Н. Гуральник [46], Ж. Дедусенко [52], М. Дрожжина [64], М. Забара [68], Л. Закопець [70], Л. Карп'як [79], Н. Кашкадамова [82], Лю Кетін [105], О. Майчик [117], Л. Максименко [118], Є. Михайлова [123], О. Тонхаізер-Воєводіна [179], Фен Їжань [187], Хуан Пін [198], Че Чао [210], Н. Шахназарова [226];
- *з історії китайського фортепіанного мистецтва* – Бай Є [6], Бянь Мен [20-21] , Ван Анью [22-23], Ван Лісань [26], Дін Шаньде [57-58], І Кайцзи [74], Інь Фа Лу [76], Лі Цзялу [96], Лю Сяо Лун [108], Лю Юанцзюй [109], Сюй Бо [174], Чень Сюй [212];
- з *історії китайської музики* – Ван Юйхе [29], Лі Шіюань [98], Сунь Цзинань [169-171], Фен Веньці [184], Цзюй Цихун [205], Цянь Женькан [207], Чу Ван Хуа [224-225], Янь Інь Лю [230];

- з *теорії та методики навчання, музичної освіти, педагогіки і виконавства* – Й. Бановець [233], Л. Баренбойм [7], Д. Благой [15], Ван Сяовей [27], Й. Гат [41], І. Гофман [43], Дань Чжаої [50-51], Жу Чен Мін [65], Ке Лейде [83], Г. Коган [85], Н. Корихалова [89], В. Кузенкова [91], Лі Цянь [97], Лю Цин [112], Ляо Найсюн [114], Л. Масол [121], А. Ніколаєв [134], А. Падалка [140]; Тун Дао Цзинь [180], У Голін [181], Фен Їжань [185; 187], Чжао Сяошен [216-217], Чжао Цуйсінь [218], Шу Сіньчен [228];
- *міжнародних контактів китайських піаністів* – С. Айзенштадт [2], Ліян Цуань Бін [99], Лю Сінсін [107], Б. Сабольчі [158];
- *персоналіям піаністів* – Л. Григорьев [45], Джеремі Ніколас [56], Ло Бінчжи [100], Ляо Фушу [115], Н. Рубан [156], В. Соляна [166], Сюй Бо [173-174], Фань Юй [183], Фен Їжань [185], Фу Лей [189], Хуан Даган [197], Цинь Цинь [202-203], Чен Чженвей [211], Чжао Шимін [219-221], Бао Хуйцяо [236-238], М. Брее [239], Хан Сяньян [242], Жд. Хорват [243], Дж. Стівенсон [247], Чжао Шимін [255], Ян Юньлін [254];
- *дослідженню фортепіанної творчості китайських композиторів* – Ван Анью [22], Ван Ін [25], Ван Юйхе [30],Вей Тінге [33; 34], Сунь Цзинань [169], Сянь Яньєн [176], Сяо Лі [177],У На [182], Чжанг Є [215];
- *мистецтвознавчі праців регіонального спрямування* – Г. Блажкевич [14], Н. Гуральник [46], Т. Куржева [93], Лю Кетін [105], А. Мофа [125], О. Тонхаізер-Воєводіна [179];
- роботи, присвячені питанням *камерно-інструментального мистецтва* і професійної підготовки музиканта-ансамбліста – Ван Чень [28], Гао Тянь Кан [40], Му Цюаньчжи [127], І. Польська [148], Л. Раабен [153], Сун Вей Чуен [167].

Матеріалами дослідження стали теоретична і композиторська спадщина китайських піаністів, спогади, інтерв'ю, дописи і рецензії в періодичних виданнях, концертні афіші провідних виконавців, матеріали щоденників міжнародних конкурсів.

Ступінь дослідження проблематики.

Теоретичні аспекти дослідження фортепіанних шкіл Європи чи окремих регіонів Далекого Сходу досліджували С. Айзенштадт, О. Бородін, Є. Виноградова, Н. Гуральник, Ж. Дедусенко, О. Дітчук, М. Дрожжина, М. Забара, Н. Кашкадамова, Є. Михайлова, В. Москаленко, А. Мофа, О. Тонхайзер-Воєводіна, Н. Шахназарова; в т. ч. частково китайські автори Лю Кеін, Хуан Пін, Че Чао. Комплексне вивчення китайської фортепіанної школи до цього часу ще не знайшло своїх дослідників і представлено вперше у цій роботі.

На відміну від європейсьих фортепіанних шкіл, виникнення яких відбувалось як наслідок еволюції клавішних інструментів, музичних стилів, розвитку технічного вдосконалення та мистецтва інтерпретації в музичному виконавстві, розвиток фортепіанної школи в історії китайського піаністичного мистецтва відбувся завдяки мультинаціональним впливам, вивченню західного досвіду щодо форм навчання і засвоєння методів професіоналізації фортепіанного виконавства з урахуванням властивих своїй території національних особливостей музичного мистецтва та художніх завдань.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в таких положеннях.

Вперше:

- спираючись на розроблену сучасними європейськими дослідниками фортепіанного мистецтва класифікацію про рівні і типи фортепіанних шкіл, досліджено і сформульовано поняття «китайська фортепіанна школа» та обґрунтовано специфіку її особливостей;
- на прикладі унікальної специфіки індивідуального досвіду піаністки Чжоу Гуанжень запропоновано і доведено поняття «полінаціональна виконавська фортепіанна школа»;
- у світлі реформування системи китайської фортепіанної освіти досліджено першу спробу відкриття в Сичуаньській консерваторії (1989) і до кінця століття в Пекінській, Уханьській та Шеньянській консерваторіях класу концертмейстерства і камерного ансамблю для

магістрів. Здійснено аналіз навчальної програми, розкладу занять і підсумкових критеріїв. З'ясовано, що в викладанні концертмейстерства і камерного ансамблю до теперішнього часу в Китаї ще не виділено яскравих імен педагогів і не сформовано цілісної науково-методичної бази. Проте, виявлено ряд високопрофесійних концертмейстерів, вже добре відомих у західному світі: Ху Шисі, Чжао Бісюань, Чжан Гуйлінь, Ву Лун;

- здійснено аналіз китайсько-польських взаємини в контексті становлення і розвитку фортепіанної школи Китаю;
- у віднайдені, систематизації та першій спробі оприлюднення інформативних матеріалів концертних афіш китайських піаністів, у виявленні їх виконавського репертуару в період після закінчення Культурної революції в Китаї до початку XXI ст. Це дозволило заповнити прогалину в розкритті важливого етапу розгортання міжнародної виконавської діяльності китайських піаністів, доведення значущості їх ролі в популяризації своєї культури в світі та в процесах зближення музичних культур Сходу і Заходу.

Дисертація виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2019 – 2024 рр. Тема № 6 «Музичне виконавство: теорія, історія, практика». Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (№ ……. від …….. 2018 р.).

Практичне значення результатів дослідження. Основні положення та висновки дисертації сприятимуть поглибленню знань з історії світової музичної культури, можуть бути застосовані в лекційних курсах «Історія фортепіанного мистецтва», «Фортепіанне виконавство», «Основи фортепіанної методики». Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення музично-педагогічних шкіл і тенденцій розвитку фортепіанного мистецтва та при викладанні історико-музикознавчих дисциплін в Китаї та Україні.

РОЗДІЛ 1
ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ ПОЛІ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

1. 1 Теоретичні засади дослідження китайського фортепіанного мистецтва в концептуальному полі взаємодії музичних культур

Необхідність визначення важливості процесів міжкультурної взаємодії в сфері фортепіанного мистецтва Китаю викликала необхідність вивчення процесів, статусу і значення міжкультурного діалогу в його розвитку. Ще наприкінці XIX ст. культуролог М. Данилевський заперечив думку про єдину лінію розвитку світової культури і увів поняття «культурно-історичний тип як самобутня цивілізація» [48, с. 211]. Класиком теорії діалогу вважається Мартін Бубер та його праця «Я і ти». При вивченні процесів діалогічного спрямування було використано праці філософів, культурологів і соціологів М. Бахтіна [8–9], В. Біблера [11-12], Г. Бірюкової [13], Й. Ф. Гердера [42], А. Гусейнова [47], Ю. Лотмана [103], І. Ляшенка [116], І. М’язової [130], Х. Ортеги-І-Гассета [138], О. Тарасової [178].

Виділено думки М. Бахтіна, що великі явища в культурі народжуються тільки в діалозі різних культур та тільки в точці їх перетину, В. Біблера, який тлумачить тему діалогу як діалогічну налаштованість на взаємодію протилежностей, Л. Когана, що називав діалог самим буттям культури, її іманентною сутністю та способом реалізації її функцій, Й. Г. Гердера, що вважав діалогічну взаємодію культур дієвим засобом збереження культурного різноманіття, а культурна замкненість призведе до загибелі культури [42, с. 184], Х. Ортеги і-Гассета, що «Діалог у принципі є невичерпним – він може здійснюватися як нескінченний розвиток і формування щоразу нових особливостей кожного, хто входить до феномену діалогу культур [138, с. 18]. Г. Бірюкова в праці «Діалог. Соціально-філософський аналіз» (2000) дає поняттю «діалог» таке визначення: «Діалог є самоналагоджувальна адаптивна система комунікації, де виникає феномен «простору комунікативної

співвіднесеності. ... Діалог постає способом з'ясування і розуміння індивідами ідей загального блага з метою забезпечення спільних умов для самореалізації» [13, с. 9-10].

Проблеми взаємодії в мистецтві знайшли своє відображення в працях письменників, Ж.-П. Сартра, А. Камю, З. Фрейда. Особливо багато місця проблемам взаємодії культур відводиться в працях філософів, літературознавців, соціологів та культурологів 1990 – початку 2000-х рр. С. Аверінцева, М. Бахтіна [8; 9], В. Біблера [11; 12], М. Бубера, К. Леві-Строса, О. Лосєва, Г. Марселя, Г. Хофстеде, С. Хантінгтона, К. Юнга, І. М'язової та ін., де вони розглядають діалогічність у ситуаціях соціокультурної взаємодії: як семіотичну – про взаємодію інформаційних систем, за допомогою яких здійснюється спілкування, як спілкування культурно-історичних «форм розуміння», як цікавість до форм людської творчості, як реакцій на виклики навколишнього світу, як взаємодія у маргінальних сферах спілкування тощо.

Мистецтвознавчий дискурс у площині діалогу культур визначено на основі культурологічних та мистецтвознавчих досліджень вчених Є. Більченко, Н. Герасимової-Персидської, П. Герчанівської, В. Кухарського, В. Личковаха, І. Ляшенка, В. Малахова, О. Самойленко, Н. Шахназарової. Зокрема Шахназарова стверджує, що «досвід взаємодії Сходу і Заходу підказує, що істина стверджується не крайнощами – вона лежить поміж ними» [212, с. 118], а Герасимова-Персидська висунула ідею, що в Західній Європі пізнання Сходу йшло не «знизу» – від виконавців, а «зверху» – з боку професійних композиторів [226, с. 7 – 9].

Проблемі множинності концепту міжкультурної комунікації присвячено окремі розділи дисертаційних досліджень Г. Данканич [49], яка доводить про необхідність міжкультурної комунікації в процесі взаємозбагачення духовними цінностями та про її стимулювання здатністю суспільства до сприйняття унікальних культурних елементів інших народів. Важливим стає також висновок авторки про залежність успішного здійснення міжкультурно-

комунікативних процесів від потреби учасників у зацікавленому обміні інформацією, творчим досвідом та мистецькими надбаннями [49, с. 13].

Отже, діалог виступає загальністю взаємодій та інтерпретацій, через які формується суспільство творців, коли збираючи по крихтах чуже, створюється справжній власний образ.

Щодо дослідження дуже тривалого шляху входження фортепіано в китайський культурний простір, у дисертації цьому приділено небагато місця, оскільки ця проблема вже достатньо висвітлена у дисертації Бянь Мен, матеріали якої вона в 1996 р. опублікувала в вигляді монографії в Китаї [21]. У 2015 р. у Владивостоку монографію «Фортепіанні школи країн Далекосхідного регіону» опублікував С. Айзенштадт [3], в 2009 р. в Санкт-Петербурзі Хуан Пін [198], в 2018 р. в дисертаційному дослідженні цієї теми торкнулась Янь Чжихао [231]. Всі автори на ранньому етапі відзначають у цьому роль західних місіонерів, прихильність китайського соціуму до європейських цікавинок і захоплення клавікордом імператорів Цянь Луня і Кансі.

Початкові впливи зарубіжних шкіл на формування фортепіанної школи Китаю реконструйовано при опрацюванні журналів та газет «Харбінський вісник» [191 – 195], «Концерти. Музична освіта» [87], «Рубіж» [157], а також праці Жу Чен Мін «Педагогіка в Першій харбінській музичній школі» (Харбін, 2005) [65] та матеріалів збірки документів «Перша музична школа Харбіна. 20 років розвитку» (Харбін, 1942) [143].

При розгляді діяльності західних музикантів у Шанхаї та визначенні їх ролі в становленні професійної музичної освіти в Шанхаї в першій половині XX ст. з метою подальшого висвітлення тенденцій розвитку професійної фортепіанної освіти і створення національної фортепіанної школи було використано праці Цзя Бень Тайцзи «Музичне місто Шанхай» [206], Чень Лінцюнь «Дослідження музичної історії Китаю XX століття» [212], Цянь Женькана «Історія Шанхайської музики» [207], Сун Янінь «Методичні принципи Володимира Шушліна» [168], а також окремі факти з монографічного видання Г. Карась «Музична культура української діаспори у

світовому часопросторі XX століття» (2013). На підставі аналізу цих джерел здійснено панорамне узагальнення культурного життя міста, систематизовано суспільно-політичні та мистецько-культурні чинники, що в сукупності дієво посприяли професіоналізації фортепіанної освіти та концертно-виконавського життя Шанхая, визначено і систематизовано персоналії найбільш яскравих представників.

Шляхом аналізу матеріалів періодичних видань – давніх журналів «Рубіж» [157], «Концерти. Музична освіта» [87], «Музичний журнал» [58], «Музичні новини» [129] та газет «Харбінський вісник» [191 – 195], «Шанхайська музика» [57], «Народна газета» [130], більш сучасних періодичних видань «Фортепіанне мистецтво» [108, 162, 225], «Народна музика» [34, 74, 99, 102], «Всесвітній обмін знаннями» [171], «Враження сучасності» [31], «Музична освіта і наука» [183], «Музичне мистецтво» [209], «Вивчення музики [213], «Музичні новини» [128], «Шанхайська музика [230], особистих спогадів, а також музикознавчих праць китайських дослідників другої половини XX – початку XXI ст. було реконструйовано панораму розосередження китайських піаністів у світі і географію шляхів отримання ними професійних знань з фортепіанної гри, педагогіки та виконавської практики.

Також матеріалами для виявлення і систематизації шляхів здобування фортепіанної освіти за рубежами Китаю послугували праці: Інь Фа Лу «Наші знамениті музичні традиції» (1958) [76]. ЇЇ пошуки було продовжено в дослідженнях 1980 – початку 2000-х рр. у працях Шу Сінчен «Метеріали з історії музичної освіти» (1981) [228], Цзя Бень Тайцзи «Музичне місто Шанхай» (2003) [206], Ке Лейде «Навчання гри на роялі раніше і тепер» (1984) [83], Вей Тінге «Розвиток китайської фортепіанної творчості» (1987) [33], Чжао Сяошен «Шляхи до осягнення мистецтва фортепіанної гри» (1991) [217], Цзюй Ціхун «Китайська музика XX ст.» (1992) [205], Бянь Мена «Нариси становлення і розвитку китайської фортепіанної культури» (1994) [20], Се Цзясин «Естетичний аспект музичного мистецтва» (1999) [161], Цянь Женькан

«Історія Шанхайської музики» (2001) [207], Цзя Бень Тайцзи «Музичне місто Шанхай» (2003) [206], Чень Лінцюнь «Дослідження музичної історії Китаю XX століття» (2004) [212], Ван Анью «Спогади про минуле століття» (2005) [23], Хуан Пін «Китайське фортепіанне мистецтво першої половини XX ст. в його взаємозв'язках з російською фортепіанною школою» (2009) [198], Ху Іцзюань «Становлення та розвиток музичної освіти в Китаї» (2010) [196], Дань Чжаої «Записки про фортепіанну освіту» (2013) [50].

Результатом аналізу цих матеріалів стало зібрання широкого кола персоналій китайських піаністів, що здобували освіту на Заході, та систематизовано імена їх педагогів з різних навчальних інституцій світу. Це допомогло розширити знання стосовно діалогічних взаємин у китайському фортепіанному мистецтві і скласти повну картину впливу Заходу на формування та розвиток китайської фортепіанної школи.

Аналізуючи панораму дослідження діалогічного спілкування китайських піаністів з Західною Європою було виявлено, що вивчення їх творчого діалогу з польським фортепіанним мистецтвом ще не знайшло комплексного відображення в дослідницькій праці музикознавців. Прагнучи заповнити цю прогалину, було здійснено спробу її опрацювання.

Китайсько-польські взаємини в контексті становлення і розвитку фортепіанної школи Китаю було досліджено, спираючись на матеріали китайських та світових дослідників М. Брее [238], Бянь Мен [20-21], Ван Анью [23], Ван Сяовей [27], Дань Чжаої [50], Діна Шаньде [60], Дж. Хорватт [242], І Кайцзи [74], Лі Шіюань [98], Ліян Цуань Бін [100], Дж. Ніколаса [57], Сюй Бо [173], Фен Веньці [184], Шу Сінчена [228] та ін., матеріалів міжнародних конкурсів та фестивалів імені Ф. Шопена, газет «Харбінський вісник», «Таймс», пекінської «Народної газети», журналу «Враження сучасності». В сукупності це дало можливість створити панорамний огляд розвитку китайської фортепіанної школи в її діалогічних взаєминах з польською.

При дослідженні засад фортепіанної педагогіки одного з провідних педагогів фортепіанної гри, видатної виконавиці, професорки Шанхайської і

пізніше Пекінської консерваторій Чжоу Гуанжень було спостережено багатомірність щаблів становлення її педагогічного і виконавського досвіду. Результатом створення її унікальної школи стало утворення засад власної методики викладання фортепіано. Для цього було досліджено найважливіші факти біографії піаністки. В процесі аналізу музикознавчих джерел, авторських спогадів та особистих висловлювань піаністки виявлено, що цей процес охопив тривалий період її життя. Досліджено специфіку і систематизовано результати тривалих систематичних, або й спорадичних короткочасних занять з кожним з її численних педагогів.

Виявлено, що педагогами Чжоу Гуанжень були провідні представники різних національних шкіл: китайської – Цянь Ци, Дін Шаньде, Ян Цзяжень, італійської – піаніста і диригента Маріо Пачі, німецької – В. Френкель, А. Маркус, Віденбаум, виявлено факти занять з видатним представником угорської фортепіанної школи, учнем Ф. Ліста Б. Белаї. Значний вплив на становлення Чжоу Гуанжень-виконавиці і педагога мали заняття з автором праці «Техніка фортепіанної гри», представником чеської фортепіанної школи – Й. Гатом, російської – А. Татуляном, який також познайомив її зі школами гри своїх власних видатних піаністів і педагогів О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза. Виведено значення навчання Чжоу Гуанжень в кожного з цих педагогів та їхній вплив на становлення Чжоу Гуанжень як виконавиці, музичної інтерпретаторки, композиторки і музикознавиці. Кожний з етапів виконавського і педагогічного вдосконалення піаністки мав значення отримання неоціненного досвіду і її своєрідного сходження щаблями до вищих форм професіоналізму.

З позицій осягнення питання про становлення Чжоу Гуанжень як універсальної особистості і як феномена в музичній культурі Китаю, було використано матеріали праці О. Коменди «Універсальна особистість як феномен музичної культури» (2016) [86]. Розробляючи теорію універсальної особистості, дослідниця, спираючись на думки німецького психолога і філософа Вільяма Штерна виводить, що в комплексі типів універсальної

творчої особистості Нового часу (універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог) в загальному профілі митця визначається домінування певного провідного виду діяльності, що утворюється рівновагою всіх інших видів [86, с. 162-163]. В багатоманітній діяльності Чжоу Гуанжень серед пріоритетних виділено працю педагога. При вивченні творчого портрету Чжоу Гуанжень важливими стали матеріали праці Цинь Цинь «Лю Шикунь, Чжоу Гуанжень і У Цзуцзян: три лірика сучасного музичного мистецтва Китаю (2013) [204]. Для вивчення біографічних фактів з життя піаністки використано матеріали праць Дж. Хорват «Великі жінки-артистки, які формували музику: Чжоу Гуанжень» (2016) [243], Чжао Шиміна «Біографії сучасних китайських музикантів» (1994) [219] та «Піаністка Чжоу Гуанжень» (2009) [220], інтерв'ю з Чжоу Гуанжень [221], впорядковані Чжао Шиміном автобіографічні спогади Чжоу Гуанжень «Фортепіано – моє життя» (1997) [255], матеріали Другого міжнародного конкурсу піаністів у м. Шеньчжен «Журі Китаю» (2011) [256]. При аналізі композиторської спадщини Чжоу Гуанжень – праці Вей Тінге «Піаністові необхідно створювати фортепіанну музику»(1983) [32] і Сунь Цзинаня «Знамениті музичні твори Китаю і зарубіжжя» (1985) [169]. Для аналізу та систематизації засад фортепіанної педагогіки піаністки використано матеріали її власних праць «Мистецтво викладання гри на фортепіано» [256] і «Основи підготовки до фортепіанного виконання» (1990) [222] та матеріали інтерв'ювання Чжао Шиміном (2007) [221].

В результаті було підсумовано, що засади фортепіанної педагогіки Чжоу Гуанжень сформувались під впливом усвідомлення особистих досягнень кожного з її педагогів і під впливом традицій розвитку професійного фортепіанного мистецтва Китаю.

Керуючись матеріалами праць західних дослідників та спираючись на запропоновані ними систематизаційні ознаки формулювання поняття «фортепіанна виконавська школа» доводимо, що в фортепіанній китайській музиці першої половини XX ст. зусиллями багатьох педагогів сформувались

традиції методичного виховання китайських піаністів, концертного виконання і культури піаніста-виконавця, які можемо узагальнити під гаслом «створення китайської виконавської фортепіанної школи».

Для цього було використано матеріали праць С. Айзенштадта «Зародження фортепіанного мистецтва в країнах далекосхідного регіону» (2012) [1], Л. Баренбойма «Музична педагогіка і виконавство» [7], О. Бородіна «Про структуру поняття «фортепіанна школа» (2007) [16], Ван Сяовей «Дослідження китайської фортепіанної освіти від 1949 р.» (2010) [27], О. Виноградової «Системний підхід як метод дослідження фортепіанної школи в музичному виконавському мистецтві» (2016) [36], Н. Гуральник «Розвиток української фортепіанної школи в XX ст. Музично-просвітницькі традиції і методичні орієнтири» (2013) [46], Дань Чжаої «Записки про фортепіанну освіту» (2013) [50] та «Основні проблеми фортепіанного виконавства» (1991) [51], М. Дрожжиної «Молоді національні композиторські школи Сходу як явище музичного мистецтва XX століття» (2005) [62] і «Школа як феномен розвитку музичного професіоналізму» (2000) [63], М. Забари «Фортепіанні школи першої половиниXIX століття» (2011) [68], Н. та О. Майчик «Твори для фортепіано: в чотирьох томах зі вступним словом і коментарами упорядників (2021) [117], Є. Михайлової «Європейські фортепіанні школи початку XIX століття» (2018) [123], А. Мофи «Лондонська фортепіанна школа 18 – початку 19 століть» (2013) [125], О. Тонхаізер-Воєводіної «Етапи розвитку угорської фортепіанної школи» (2014) [179], Н. Шахназарової «Націнальна традиція і національна школа» (2013) [226], Че Чао «Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування» (2021) [210], а також матеріали праці М. Ярошевського «Логіка розвитку науки і наукова школа» (1977) [232].

Питанням навчання фортепіанного акомпанементу і перших спроб відкриття на фортепіанних факультетах китайських консерваторій відділів концертмейстерського класу присвячено вивчення праць Ван Чень «Вивчення акомпанування» [28], Гао Тянь Кан «Методика практики імпровізації

фортепіанного аккомпанементу» [40] та матеріали Програми вивчення курсу концертмейстерства в Сичуаньській консерваторії.

В результаті дослідницької праці було сформульовано поняття «китайська фортепіанна школа» та обґрунтовано специфіку її особливостей.

Про підтвердження високої продуктивності та ефективності фортепіанної виконавської школи Китаю промовляє гучний резонанс творчих досягнень китайських піаністів у Китаї та на світовій арені. Доказами для цього послугувало вивчення концертних афіш найпоказовіших концертів китайських піаністів та високих здобутків китайських піаністів у китайських та міжнародних конкурсів піаністів другої половини XX – початку XXI століть.

Для цього було здійснено аналіз матеріалів про наслідки Культурної революції в Китаї (після закінчення якої розпочався стрімкий злет, зокрема концертної і конкурсної діяльності китайських піаністів), матеріалів праць Ван Анью [23], Сяо Лі [177], А. Потапової [151] та ін. щодо відомостей про їх освіту, матеріалів про конкурсну діяльність та визначні перемоги китайських піаністів[66],[69], [120], [129], [136], [137], [142], [180], [189], [203], [219], [220], [247], [249], [257]. В роботі наведено вислів давнього китайського філософа Сюньцзи, використаний для характеристики наполегливої праці китайських піаністів та їх непідпорядкування догмам революційного часу [175].

1.2 Проблематика взаємодії музичних культур у національному художньому просторі

Для розуміння значення актуальності наукових розробок в галузі взаємодії музичних культур різних народів світу важливим стає вивчення проблематики їх міжкультурної комунікації. Достатньо згадати лише про глобалізаційні процеси, що відбуваються у сьогоднішньому світі. В основі цих процесів знаходиться міжнародна економічна і культурна взаємодія різних країн, незалежно від рівня їхнього розвитку та соціокультурної специфіки. Вдосконалення технологій інтенсифікує «зустрічі» географічно далеких музичних культур і сприяє посиленню процесів у їх взаємовпливах. В

результаті тенденція культурного самоствердження і самовизначення набуває особливого значення.

В галузі музичної творчості процеси взаємодії культур стають особливо важливими, оскільки взаємопроникнення або відторгнення здобутків інших національних культур знаходять своє глибоке відображення на всіх етапах її розвитку. В умовах впливів західних фортепіанних шкіл на формування професіоналізму китайських піаністів та створення своєї національної піаністичної школи як цілісного явища китайського музичного мистецтва XX століття особливої актуальності набуває дослідження аспектів взаємодії музичних культур у національному художньому просторі.

Діалогічний взаємовплив – це складний і тривалий процес. Будь-яка національна культура не може існувати повноцінно без взаємодії з іншими культурами. Сприяючи здійсненню творчих пошуків музиканта (композитора, виконавця-інтерпретатора, педагога, а на етапі зародження китайського фортепіанного мистецтва – й знайомства з самим інструментом фортепіано чи клавесином), аспекти взаємодії культур в сенсі іманентної спрямованості до «іншого» стають одними з найважливіших рушійних сил процесу розвитку, і навпаки – ізоляція, як правило, може виявитись негативним фактором для розвитку власної національної культури.

В процесі міжкультурної музичної взаємодії, який є значно складнішим, ніж проста передача досягнень, ці стосунки не виявляють закономірного характеру, проте, в її ході примножується творчий досвід, а сам процес пізнання чужого, іноземного, може бути нескінченним.

У глобалізаційних процесах важливими стають дотримання принципів плюралізму, розуміння правомірності і багатоманітності мистецького життя суспільства, виключення позиції культуроцентризму і претензій на духовне лідерство окремих регіонів.

Починаючи з середини XX століття ставлення до культурних контактів у світі стає все більш свідомим, організованим та форсованим. Важливим у процесі взаємодії стає не конкретна визначеність, а спонтанна довільність

характеру впливу однієї національної культури на іншу, зберігаючи при цьому принципи толерантності і здатності уникнення несприятливих впливів.

Виходячи з цього, на сучасному етапі в системі міжкультурної взаємодії загострюється проблема необхідності діалогічного спілкування, яка передбачає взаємозв'язок культур, їх осмислену взаємодію з чітким розмежуванням об'єктивного і суб'єктивного. Отже, взаємодія та єднання культур не означає повторюваності їх явищ, а пізнання та визнання множинності складових у процесах їх формування.

Процес взаємодії культур більш складний ніж проста передача досягнень високорозвиненої культури менш розвиненій (як часто вважалося раніше), що в свою чергу логічно підводило до висновків про взаємодію культур як джерела в процесі прогресу. Раніше деякі вчені вважали, що культура в різних народів розвивається відокремлено та спочатку є ворожою до інших. Ще наприкінці XIX ст. культуролог М. Данилевський заперечив думку про єдину лінію розвитку світової культури і увів поняття «культурно-історичний тип як самобутня цивілізація» [48, с. 211].

В наш час більше прийнято вважати, що спілкування з культурою, реалізація і відтворення її досягнень це виявлення та розуміння цінностей інших культур, спосіб засвоєння останніх, можливість зняття політичної напруженості між державами та етнічними групами.

Якщо до кінця 80-х років XX ст. основною тенденцією розгляду проблематики діалогічної взаємодії різних, інколи навіть дуже віддалених культур було прагнення до їх синтезування, то від 90-х років перевагу отримує точка зору плюралізму культур, визнання реального різноманіття культурно-історичних систем і діалогічних принципів їх взаємодії.

Фактично, міжкультурна взаємодія не може відбуватися інакше, ніж через взаємодію індивідуальних світоглядів, а найважливішою проблемою при їхньому аналізі стає розкриття самого механізму взаємодії. Взаємовплив і взаємопроникнення культур має подвійну природу та є наслідком непрямої взаємодії, діалогу культури із собою, як діалогу «свого» і «стороннього».

Сутність діалогічності полягає в продуктивній взаємодії суверенних позицій, що складають єдиний і різноманітний смисловий простір та загальну культуру. Головне, що відрізняє діалогічність від монологічності є прагнення до порозуміння у взаєминах різних поглядів, ідей, явищ, соціальних сил.

Ідея діалогічної взаємодії та її загальної важливості змогла остаточно сформуватися лише тоді, коли феномен одночасності існування культур і спілкування між ними отримав у XX столітті свою онтологічну основу. В наш час поняття «діалог» глибоко ввійшло в науковий обіг, стало предметом обговорення в багатьох сферах суспільного та гуманітарного життя людини: в науці, політиці, релігії, освіті, мистецтві. Міжкультурний діалог – це необхідна умова наукового пошуку істини та процесу творчості у мистецтві. Л. Н. Коган називав діалог самим буттям культури, її іманентною сутністю, способом реалізації її функцій. [85, с. 32].

Проблемами діалогу займалися ще давньогрецькі філософи-софісти, Сократ, Платон, Арістотель, філософи епохи еллінізму. Діалоговий простір ними було створено на основі визнання плюралізму думок, рівноправності точок зору, визнання загальнолюдських принципів, свобод, цінності особистостей та суспільства в цілому. В добу Середніх віків поняття діалогу використовувалось переважно в моральних цілях. Внутрішньо діалогічним є, наприклад, філософський трактат П. Абеляра «Так і ні» (1122 р.), в якому філософ передбачив пізнішу появу не тільки діалогу конфесій, а й справжнього діалогу культур.

Хоча діалог, як форма міжлюдського спілкування існує від дуже далеких часів, глибше проблеми діалогічних взаємин близько 200 років тому почали осмислювати німецькі філософи І. Кант, Й. Фіхте, Ф. Шеллінг, які займались вивченням проблеми суб’єктивних та міжсуб’єктивних відносин. Й.-Г. Гердер вважав взаємодію культур власне засобом збереження культурного різноманіття і вважав, шо культурна замкненість призведе до загибелі культури [42, с. 184].

Складність і багатовимірність міжкультурного діалогу створює невичерпні можливості для його дослідження. В XX столітті цією проблематикою займались М. Бубер, Ф. Гогартен, Ф. Розенцвейг, О. Розеншток-Хюссі, Х. Гадамер та інші. Класиком теорії діалогу вважається Мартін Бубер та його праця «Я і ти». Вихідним пунктом концепції М. Бубера є задекларований ним такий діалогічний принцип: людина знаходить власну сутність тільки в процесі співвідношення себе з іншими людьми. Х. Гадамер вказував, що діалог є своєрідною аплікацією свого і чужого.

Мистецтвознавчий дискурс у площині діалогу культур визначається на основі філософських, культурологічних та мистецтвознавчих досліджень вчених Є. Більченко, Н. Герасимової-Персидської, П. Герчанівської, В. Личковаха, В. Малахова, О. Самойленко, Н. Шахназарової. В дисертаційному дослідженні «Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства» О. Самойленко вказує: «Діалогічна природа художнього (культурно-семантичного) явища може бути помічена і визначена тільки за апробації діалогічного методу, хоч останній, безумовно, “покликаний” діалогікою культурних артефактів» [160, с. 12]; « як музика пізнається в контексті культури, так і культура знаходить себе в контексті музики, що припускає наявність суміжних сторін культурних смислів і музичних значень – семантичних складових музики» [160, с. 9].

Саме в музичному мистецтві професор Самойленко визначила існування наступних видів діалогу: «діалог за нечутністю» (період романтизму); «діалог глухих» (період неокласицизму); «діалог за умовчанням» (ностальгічний, алюзивний); «діалог мовчання» (музика тиші, авторські моделі мінімалізму). Відповідно до особливостей діалогічних відносин у музиці авторка також зазначає існування таких типів, як внутрішньожанровий діалог (від тексту до смислу), міжжанровий діалог (від смислу до тексту), внутрішньостильовий діалог (від тексту до тексту) [159, с. 108-110].

Поняття діалогу стає особливо актуальним для сучасної культури. Процес взаємодії культур і цивілізацій передбачає наявність певних загально-

культурних цінностей, а сам діалог передбачає активну взаємодію його рівноправних суб'єктів. Діалогічне спілкування культур може нівелювати емоції міжнаціонального напруження, створювати атмосферу довіри і взаємної поваги між суспільними групами та особистостями.

В ході історії звернення до діалогу як правило було свідченням назрілих змін наукової парадигми. Наприклад, виникнення діалогу в античності було показником того, що міфічна свідомість змінювалась філософсько-дискурсивною, критичною свідомістю. Діалоги епохи Відродження показують, що в цей період почала формуватись нова парадигма, принципово інший, новий тип свідомості. Сучасна культура теж знаходиться в перехідному стані до нового способу існування людини в просторі культури. В XX столітті культурні акценти зміщуються до центру людського буття, що відбувається у всіх сферах життя. Сьогодні діалог культур – це спілкування багатьох унікальних особистостей. Його домінантою є не тільки процес пізнання, але й взаєморозуміння. В самій ідеї діалогу культур формується принципово нова культура спілкування: мислення та культура іншої людини буквально проникає в кожного і стає внутрішньою сутністю його буття.

В сучасному світі внаслідок дії комплексу зовнішніх і внутрішніх обставин поняття «діалог культур» отримало ще більш складну структуру – з процесами взаємодії культур різних народів тепер пов'язуються найрізноманітніші прояви фундаментальних проблем людства. Шляхи вирішення цих проблем знаходяться в рамках систематичного діалогу всіх культур без винятку, а не тільки обраних, процвітаючих. Вирішення цих проблем передбачає глобалізацію взаємодії культур у просторі і часі, при якій реальністю стає самореалізація всіх культур через їх взаємовідносини одна з одною. «В наслідок того, що глобалізація міжкультурних взаємодій має на увазі таку повноту смислового світу залучених до неї індивідів, яка виникає лише в точці перетину всіх культурних образів, індивід виходить за індивідуальні, приватні межі до культурного космосу, в принципово нескінченне спілкування

і, отже, в нескінченне переосмислення того, що таке є він сам. Цей процес утворює ту «пряму» перспективу людської історії» [47, с. 66-67].

До недавнього часу діалогу надавалася переважно літературно-філософська форма. Як філософський термін поняття «діалог» почали виділяти в кінці XX століття. Наприклад, Г. Бірюкова в праці «Діалог. Соціально-філософський вимір» (2000) дає поняттю «діалог» таке визначення: «Діалог є самоналагоджувальна адаптивна система комунікації, де виникає феномен «простору комунікативної співвіднесеності» і, отже, виникає саме розуміння ... Діалог постає способом з'ясування і розуміння індивідами ідей загального блага з метою забезпечення спільних умов для самореалізації [13, с. 9-10]. Учена розуміє діалог як «інформативну і екзистенціальну взаємодію між сторонами комунікації, за допомогою якого відбувається розуміння» [13, с. 9-10].

В умовах становлення та розвитку китайської фортепіанної школи, коли відбувався постійний творчий діалог представників своєї національної фортепіанної школи з багатьма західними, важливим постає розуміння існування безперервного міжкультурного діалогу, а також розуміння його сутності та значення для власного професійного зростання.

Формування загальнолюдських цінностей відбувається в ході складного, багатошарового діалогу культур. Діалог виступає загальністю взаємодій та інтерпретацій, через які формується суспільство творців, коли збираючи по крихтах чуже, створюється справжній власний образ. На цьому наголошував Х. Ортега- і-Гассет, говорячи, що «Діалог у принципі є невичерпним – він може здійснюватися як нескінченний розвиток і формування щоразу нових особливостей кожного, хто входить до феномену діалогу культур [138, с. 18].

Методологія взаємодії культур, зокрема й діалогу культур, була розроблена в працях М. Бахтіна і далі творчо розвинена В. Біблером. «Усі роздуми Михайла Бахтіна про культуру, – зазначає В. Біблер, – мають єдиний сенс (ідею). Цей сенс – діалог. Усі роздуми Бахтіна про діалог мають один сенс (ідею). Цей сенс – культура. Це – діалогізм у контексті культури (буття

культури, ... зустрічі культур, ... взаєморозуміння культур)» [11, с. 87]. «Діалогічні відносини, – пише Бахтін, – це майже універсальне явище, що пронизує всю людську мову і всі відносини та прояви людського життя , взагалі все, що має сенс і значення» [11, с. 91]. М. Бахтін намітив нову методологію гуманітарного знання, затвердив центральне значення діалогу в культурі, відзначав про багатоголосся культур, сприяв появі великого ряду наступних дослідників проблеми діалогу культур (Г. Бірюкова, М. Каган, В. Маклін). В працях В. Біблера тема діалогу тлумачиться як діалогічна налаштованість на взаємодію протилежностей.

Діалог за М. Бахтіним – це взаєморозуміння сторін, що беруть участь в певному процесі, і в той самий час це «збереження своєї думки, свого в іншому (злиття з ним) і збереження дистанції (свого місця)» [9, с. 430]. Діалог у М. Бахтіна – це завжди розвиток і взаємодія, об'єднання, а не роз'єднання, показник зрілості загальної культури суспільства. «Діалог не засіб, а самоціль. Бути – значить спілкуватись діалогічно. Коли діалог закінчується, все закінчується. Тому, діалог, по суті, не може і не повинен закінчуватися» [8, с. 433]. За М. Бахтіним великі явища в культурі народжуються тільки в діалозі різних культур та тільки у точці їх перетину. Здатність однієї культури засвоювати досягнення іншої – одне з джерел її життєдіяльності. «Чужа культура тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше і глибше .... Один сенс розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись з іншим, чужим змістом ..., між ними починається немов діалог, який долає замкнутість і однобічність цих смислів, цих культур ... При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, а взаємно збагачуються» [8, с. 354]. Звичайне наслідування досягнень чужої культури або повне неприйняття її повинні поступитися місцем діалогу – для обох сторін саме діалог двох культур може бути плідним.

Взаємна цікавість культур – це вже початок спілкування, а діалог культур – це потреба у взаємодії, взаємодопомозі, взаємозбагаченні. В діалозі культур передбачається взаєморозуміння, а у взаєморозумінні передбачається наявність

єдності, схожості, тотожності. Тобто діалог культур можливий лише на основі взаєморозуміння, але в той самий час – лише на основі індивідуального в кожній культурі.

Вплив однієї культури на іншу реалізується лише в тому випадку, якщо існують необхідні умови для такого впливу. Діалог двох культур можливий тільки при певному зближенні їх культурних кодів, наявності або виникненні загальних ментальних рис, оскільки відбувається проникнення в систему цінностей тієї чи іншої культури, подолання стереотипів, синтез самобутнього та інонаціонального, що веде до взаємозбагачення і входження у світовий культурний контекст. Як зазначалося, одним з головних об'єктивних протиріч, властивих культурам усіх народів світу, є протиріччя між самобутнім розвитком національних культур та їх зустрічним зближенням. Тому необхідність діалогічного спілкування культур є умовою самозбереження людства, а формування духовної єдності і є результатом діалогу сучасних культур.

«У кожній культурі минулого закладені величезні смислові можливості, що залишились не розкритими, ще не усвідомленими і не використаними впродовж усього історичного життя даної культури» [8, с. 506]. Таким чином, діалог, проростаючи крізь певну культуру, розгортається в своїй повноті тільки при зустрічі двох і більше культур, що входять до єдиного процесу становлення культури людства.

Діалог є найважливішим методологічним принципом розуміння культури, адже через нього пролягає шлях до пізнання. Діалог – це універсальний принцип, який забезпечує саморозвиток культури, а всі культурні та історичні явища – це продукти взаємодії, спілкування. Діалог є істиною формою міжнаціонального спілкування, що передбачає як взаємозбагачення національних культур, так і збереження їх самобутності.

Не можна заперечувати того факту, що є більш розвинені, більш потужні і менш розвинені та менш поширені культури. Але саме неповторність національних, регіональних особливостей тієї чи іншої культури ставить її на

сумірний з іншими рівень. Різноманіття культур є об'єктивною реальністю, а єдність світової культури обумовлюється єдністю історичного процесу і творчої діяльності взагалі.

Взаємодія культур відбувається як на глобальному рівні так і на рівні міжособистісного спілкування. Міжособистісне спілкування, розширюючи джерела соціальної і культурної інформації, тим самим може виступити важливим фактором у подоланні стереотипного мислення, чим сприяє взаємозбагаченню духовного образу людей. Взаємозбагачення національних культур у плані сприйняття інонаціональних цінностей відбувається на неоднаковому рівні. В одному випадку пропонований інонаціональний твір культури сприймається як інонаціональний і не стає фактором національної свідомості, самосвідомості та не входить до ціннісної системи духовного світу особистості. На більш високому рівні взаємозбагачення національних культур не обмежується простим ознайомленням з інонаціональним твором мистецтва, а відбувається творення чогось нового на основі перетину власне національного та пізнання інонаціонального продукту.

Діалогічність культурних відносин передбачає зіставлення національних цінностей і вироблення розуміння того, що власне етнокультурне співіснування неможливе без шанобливого та дбайливого ставлення до цінностей інших народів. Діалог стає можливим тільки там, де є двоє (як діалогічний мінімум), на кордоні існування двох культур, двох свідомостей, двох смислів. Межі проходять всюди, тому М. Бахтін і саму культуру визначає як розташовану на кордонах. Вчений стверджував: «Кожний культурний акт істотно живе на кордонах: в цьому його серйозність і значущість; абстрактний від кордонів, він втрачає ґрунт, стає порожнім, зарозумілим, вироджується і вмирає» [8, с. 266]. З цього випливає, що кордони не лише роз'єднують, але й об'єднують національні культури, проявляючи змістову цілісність.

Характер сприйняття залежить як від змісту цінностей культури так і від комплексу індивідуально-особистісних особливостей реципієнта. Сприйняття цінностей культури здійснюється на основі порівняння колишнього і нового

досвіду, при цьому пізнання відбувається не тільки на раціональній, але й на ірраціональній основі (почуття сприяють або перешкоджають розумінню, встановлюють його кордони). Чужа культура засвоюється лише в процесі діяльності. Людина досягає вищого культурного розвитку саме тоді, коли велика духовна робота відбувається в ній самій, а прийти до цього вона може лише завдяки спілкуванню. Отже, пізнання духовної культури іншої нації передбачає емоційно-інтелектуальну активність суб'єкта сприйняття та систематичність накопичення знань про зміст інших національних культурних цінностей.

На відміну від сприйняття, яке найчастіше має характер «одноразовості», засвоєння є більш тривалим процесом, що може тривати віки. В процесі сприйняття та засвоєння інонаціонального важливе значення має духовний зміст культурного середовища нації, адже сам процес засвоєння цінностей культури неможливий без чуттєвого пізнання.

Процес впливу національних культур полягає не в простому дублюванні досягнутих іншим народом результатів шляхом їх перекладу іншими мовами, або наслідуючи їх, а в вираженні думок та бажань індивіда, що живе інтересами епохи. При діалозі культур виникають ті ж самі проблеми, що й при перекладі з однієї мови на іншу – розуміння, вживання у світ чужої культури. Діалог культур реалізовується в індивідуальному розумовому процесі як діалог індивідуальностей. Його вплив можна розглядати як творчий процес, в ході якого чужа культурна спадщина стає невід'ємною частиною власного духовного досвіду.

Контакти між народами завжди були потужним стимулом історичного процесу, а головні центри розвитку людської культури завжди формувались на етнічних перехрестях – зонах, де стикалися та взаємно збагачувались традиції різних народів. Діалог культур – це, насамперед, міжнаціональні контакти, що стають важливим фактором у врегулюванні міжнаціональних відносин.

Діалогічна взаємодія культур – це давній історичний процес, вектори якого можуть мати різні, в тому числі й протилежні напрямки:

взаємопроникнення, інтеграція, в протилежному – намагання однієї культури домінувати над іншою, насильницька асиміляція. На характер взаємодії культур народів впливає не тільки рівень розвитку кожної з них, а й конкретні соціально-історичні умови, а також поведінкові аспекти.

Діалогічне спілкування культур було і залишається головним фактором у розвитку людства. Протягом століть і тисячоліть відбувалось взаємозбагачення культур, з яких складалась унікальна мозаїка людської цивілізації. Діалог культур призводить до поглиблення культурного саморозвитку, до взаємозбагачення шляхом запозичення іншого культурного досвіду як в рамках певних культур, так і в масштабах світової культури.

Культурна ситуація початку XXI ст. характеризується складністю і багатовекторністю, минуле та сьогодення стають сусідами в сучасному культурному просторі, часом протидіючи, часом утворюючи нові поліморфні поля. Зміна культурної парадигми супроводжується високою комунікативністю, подоланням замкненості традиційних культур та етнічних, гендерних, естетичних стереотипів, наявністю плюралізму культурних кодів та множинністю смислів.

В цьому культурно-просторовому вимірі особливого значення набувають процеси комунікації представників різних культурних спільнот. Чіткість прийнятних ще в середині минулого століття моделей, побудованих на бінарних опозиціях типу «Традиція – Сучасність», «Захід – Схід», «Свій – Чужий», починає втрачатися, а самі моделі втрачають свою категоричність. В сучасній культурі зокрема митці стикаються одночасно з абсолютно різнорідними явищами, які важко класифікувати у звичних бінарних рамках, але в той самий час дуалістичність категоріального апарату прагне звести різноманітність і амбівалентність феноменів культурного та соціального життя до структурної визначеності, що несе в собі аксіологічний зміст.

Мова мистецтва, мова художньої культури стає одним з найбільш універсальних засобів міжкультурного спілкування, що пов’язано із формуванням системи загальнокультурних цінностей. Від діалогу як

спілкування, способу індивідуалізації, діалогу міжособистісного, діалогу в рамках відносин «автор-твір», «мистецтво-глядач-слухач» світ рухається до міжкультурного діалогу, діалогу, як характеристики сучасного стану культури в цілому. Діалогічний взаємовплив розглядається як процес, подія, особливий простір, що володіє певними характеристиками та розгортається в багатьох площинах та напрямках.

У музичному, зокрема й фортепіанному мистецтві Китаю факти діалогічного спілкування і міжкультурної комунікації спостерігались на всіх етапах його більше, ніж трьохсотлітнього періоду розвитку – від першого знайомства китайців на початку XVII ст. з клавішними інструментами і початком поступового входження фортепіано в китайський культурний простір, та на всіх етапах професіоналізації фортепіанного мистецтва Китаю і створення своєї національної фортепіанної школи.

Розвиток фортепіанного китайського мистецтва та утворення власної національної фортепіанної школи був би неможливим без діалогічного спілкування Китаю із Заходом. Тенденція китайського мистецтва до постійних контактів із західним світом існувала завжди. В контексті цих діалогічних контактів важливою постає їх бінарна сутність: зустріч замкненого, зосередженого в собі, консервативного щодо сприйняття чужого та порушення встановлених віками музичних традицій китайського мистецтва з одного боку, і відкритість до діалогу – з іншого – діалогу з динамічною, орієнтованою на новизну і постійний поступ західною культурою. Визначний культуролог Ю. Лотман слушно визначив, що «Схід і Захід – це дві потужні гілки людської цивілізації, що розвиваються одночасно, але по-різному. … Доповнюючи одна одну, вони утворюють загальну світову культуру, в якій мирно існують різні цінності, менталітети і гармонійно пов’язуються два культурні ареали» [103, с. 23 – 25]. Діалогічне спілкування культур вчений розглядав як «обмін порціями інформації, в результаті якого відбувається проникнення однієї культури в сутнісний сенс іншої» [103, с. 200].

Перше знайомство китайців з клавесином і зустріч з репертуаром для нього відбулось за сприяння діяльності західних християнських місіонерів, що приїздили до Китаю впродовж двох століть – від кінця XVI ст. до кінця XVIII ст. В 1582 р. першими з них приїхали італійці Маттео Річчі (1552-1610) і Мікеле Руджері (1542-1607). Результати їхньої духовної місії мали важливе значення у встановленні та підтримці взаємин Китаю із Заходом, вони вперше немов відкрили Китай зовнішньому світові і зробили перші кроки на шляху прилучення давньої китайської цивілізації до західних цінностей.

Річчі і Руджері вперше привезли до Китаю декілька музичних інструментів, серед яких були клавесин і маленький орган. Разом з іншими місіонерами – португальцем Томасом Перейрою та фламандцем Фердинандом Вербістом – вони навчали імператора Кансі (правив Китаєм у 1661-1722 рр.) та його придворне оточення європейської музичної грамоти, гри на клавесині та скрипці і займались організацією влаштування музичних заходів. Для цих заходів вони створювали музичні твори, зокрема й для клавесину, а Кансі став першим китайським імператором, що сприяв ознайомленню свого придворного оточення з творами європейських композиторів. Саме за роки його правління в Пекіні вперше почули гру на клавесині. У XVIII ст. важливою стала діяльність німецьких місіонерів, серед яких особлива роль в поширенні серед китайців клавесину належить Яну Вальтеру (1701-1768). Вальтер навчав євнухів співу та гри на європейському клавесині. Розповсюдження на теренах Китаю християнства стало важливим, зокрема, в сенсі ширшого відкриття держави зовнішньому світові і пришвидшенню просування фортепіанного мистецтва.

Му Цюаньчжи відзначала, що на цьому етапі християнські громади відіграли роль не лише духовних, але й культурних центрів, в них активно пропагувалась європейська музика, почали засновуватись школи, в яких викладали спів, навчали теорії музики та гри на європейських музичних інструментах [127, с. 16].

В сенсі продовження діалогічного спілкування далекосхідної держави із Заходом, наступним важливим етапом в аспекті просування в Китаї

фортепіанного мистецтва стали результати двох Опіумних воєн (тривали в 1839-1842 і 1856-1860 рр.), які поклали кінець ізоляції Китаю від Європи. Із вторгненням британських колонізаторів та в результаті – значним відкриттям китайських кордонів сюди вперше активно почали прибувати європейські торгівці, промисловці, митці, які завозили сюди предмети своєї культури. Китайське суспільство вперше отримало можливість пізнавати великий досвід суспільно-політичного, економічного та культурного життя західного світу. В культурі це позначилось на захопленому вивченні іноземних мов, творів західної художньої та філософської літератури, та головне – відбулось перше знайомство китайців з літературно-філософськими працями кращих представників європейського Просвітництва. В результаті розгортання політико-економічних процесів було покладено початок проникнення в свідомість китайців переосмислення цінностей Заходу та засвоєння мистецьких форм його життя.

Період XIX – початку XX ст. став добою виникнення ряду ідеологічних рухів, найважливішими серед яких стали «Рух із засвоєння заморських справ» (1867) і «Рух за нову культуру» (1915-1916). Разом вони активно посприяли пробудженню прагнення прогресивного населення Китаю осягати надбання Заходу і запроваджувати їх практику в себе на Батьківщині, проведенню реформ в економіці, політичному та суспільному житті, в науці, культурі та мистецтві і, як наслідок – поступовому подальшому поширенню професійних форм музичної творчості, а в результаті – оновленню і модернізації китайської культури та підвищенню рівня духовно-інтелектуального життя держави. Для реалізації цих прагнень у сфері музичного мистецтва почали відбуватись важливі зміни: прагнення до модернізації, що призвела до початку професіоналізації музичного мистецтва в усіх сферах (вивчення основ європейської теорії музики, виконавства на європейських музичних інструментах, становлення національної композиторської та виконавської школи тощо) не могли обійтися без вивчення західного досвіду, поступового запозичення форм його освітньої та концертно-виконавської практики.

В сфері фортепіанного мистецтва зародились і почали розвиватись тенденції розгортання концертно-виконавської праці піаністів, що все частіше почали приїздити із Заходу, а також прямування китайських піаністів навчатись на Заході. Саме на цьому історичному етапі фортепіанне мистецтво в Китаї почало формуватись і вливатись у річище професійної китайської музичної творчості як органічна складова національної культури.

Також на цьому ранньому, представленому в запропонованому підрозділі етапі курсу на професіоналізацію музичного мистецтва, що послугував відправною точкою відліку для наступного утворення китайської фортепіанної школи, зроблено важливе спостереження: в прагненні найширше осягати і застосовувати в себе на практиці здобутки Заходу, *домінантною* тенденцією для китайців було визначено збереження своїх національних традицій. Ця, зароджена на ранньому етапі тенденція професійної музичної творчості буде яскраво прослідковуватись в діяльності, без виключення, усіх наступних піаністів (виконавців, педагогів, композиторів) на всіх етапах становлення та розвитку.

1. 3 Вплив зарубіжних шкіл на формування фортепіанної школи Китаю

1. 3. 1 Впровадження форм професійної фортепіанної освіти в Харбіні в першій половині XX століття.

В зародженні китайської фортепіанної школи впродовж першого етапу її становлення (1910-1940 рр.) важливу роль відіграли професійні музиканти Заходу. В умовах припинення багатовікової закритості Китаю до європейських надбань і плекання розвитку виключно своїх національних музичних традицій, після завершення Сінхайської революції та утворення Китайської Республіки (1912) в музичному мистецтві Китаю розпочалось систематичне осягнення здобутків Заходу. Насамперед, це позначилось у поступовому цілеспрямованому вивченні європейських форм професійної освіти та прагненні запроваджувати досвід Заходу в себе. В Китаї розпочався процес

поступового, щоразу активнішого пізнання здобутків Заходу. Зокрема, в піаністичному мистецтві це позначилось на впровадженні початкових форм професійної фортепіанної освіти. В умовах новоствореної держави постала нагальна потреба відкриття власних професійних музичних навчальних закладів. Першим кроком в цьому стало відкриття приватних музичних шкіл та студій. Оскільки власних кадрів ще існувало, організацією їх відкриття зайнялись приїжджі емігранти. Згодом розпочалось відкриття коледжів та музичних училищ, музичних факультетів при університетах, а в 1927 р. відбулось відкриття першої на території Китаю консерваторії в Шанхаї.

Визначальна роль у започаткуванні процесу становлення фортепіанної школи належить першим гастрольним виступам європейських піаністів і музикантам, що у великій кількості від перших років XX ст. мігрували з різноманітних куточків Заходу до Китаю, залишаючись тут на тривалий час. Багато з них розвивали в різних містах (на початках основними центрами музичного життя були Харбін і Шанхай) власну блискучу виконавську кар'єру. В першому близькому знайомстві китайського населення з високопрофесійним піаністичним мистецтвом Заходу, а також у сприянні європеїзації китайського музичного мистецтва велика і самовіддана підготовча праця гастролюючих приїжджих виконавців мала найважливіше значення. В сукупності, завдяки діяльності багатьох з них інтенсифікувалось привернення уваги китайського населення до європейського інструмента, що сприяло поступовому осмисленому його вкоріненню в китайську культуру. Засвоюючи щоразу ширшу територію Китаю, разом приїжджі педагоги та виконавці сприяли започаткуванню становлення піаністичного мистецтва на теренах Піднебесної, поступовому оволодінню вершинами виконавської майстерності і, як результат – створенню своєї національної фортепіанної школи.

Концертна і педагогічна праця іноземних піаністів стала поштовхом для здійснення початкових кроків у професіоналізації фортепіанної гри, впровадженню в систему навчання європейських форм та їх поступового вкорінення в систему китайської фортепіанної освіти.

Найбільш ранні форми становлення фортепіанного мистецтва на території Китаю пов'язуються з північним містом Харбін. Зважаючи на те, що від 1998 р. Харбін був найважливішим стратегічним центром, у якому здійснювалось керівництво будівництвом Китайської Східної залізниці (КСЗ), сюди, скеровані як кваліфіковані фахівці, або особисто шукаючи роботу, поступово прибували десятки, а незабаром і сотні тисяч емігрантів з різних куточків Заходу, більшість серед яких на початках становили вихідці з багатонаціональної Росії. Харбінська газета «Концерти. Музична освіта» в 1923 р. опублікувала цікаві статистичні дані: «Число росіян, що приїхали до Харбіна, поступово збільшується. В 1922 р. їх загальна кількість вже становить 380 206 осіб. Загальна ж кількість іноземних громадян – 51, 69%. Росіян зібралось тут так багато, що вони називають Харбін не лише столицею емігрантів, але й своєю столицею на Далекому Сході» [87, с. 3]. Серед приїжджих тут зібралось безліч фахівців з різних спеціальностей – інженерів, військових, медиків, банкірів, вчителів, літераторів тощо та, що важливо в контексті досліджуваної проблематики – достатньо багато піаністів-виконавців та педагогів. На початку століття в Харбіні зовсім не було власних професійних музичних кадрів, тому для здійснення педагогічної і виконавської діяльності їх охоче приймали на роботу. Разом російські піаністи зробили великий перший внесок у розповсюдження на півночі Китаю здобутків західного фортепіанного мистецтва.

Щоденна російськомовна газета «Харбінський вісник» повідомляла про організацію гастрольних турів та участь у платних концертах-балах, збори з яких йшли на допомогу російським мистецьким емігрантам. Серед інших артистів гастрольні тури здійснювали в Харбіні російські піаністки Л. Аптекарева та В. Гершгоріна. З різних випусків газети можемо довідатись про репертуар їхніх концертних програм: здебільшого це були твори В.А. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, М. Іпполітова-Іванова та П. Чайковського [191 – 195].

В першій третині XX ст. музична освіта Харбіна ще не була єдиним освітнім проектом, окремі ланки якого були б взаємопов'язаними між собою загальними програмами і передбачали б єдину триступеневу систему освіти від музичної школи до училища і вищих навчальних закладів. У 1920 р. за участі КСЗ в Харбіні було засновано Музичний технікум. Один з його випускників В. Серебряков[1] писав, що «ретроспективно співставляючи досвід технікуму з теперішнім, у ньому поєднувались дитяча музична школа і училище» [163, №2, с. 9].

Впродовж перших двох десятиліть XX ст. завдяки великій кількості концертів, що проводились в Харбіні російськими та іншими приїжджими гастролерами-піаністами з Заходу, основною формою засвоєння музичної культури залишалось практичне музикування.

Утворення і подальший розвиток мережі музичних навчальних закладів розпочало відкриття в 1921 р. Першої харбінської музичної школи. Як повідомлялось у журналі «Рубіж», музична школа, як і інші освітні заклади Харбіна, взяла за основу зразок російських навчальних закладів і діяла за програмою Російського музичного товариства [157, с. 4]. Відкриття музичної школи і фортепіанного відділу в ній було ініційоване російськими музикантами, що й стали першими її педагогами: В. Гершгоріна, Е. Дружиніна, У. Гольдштейн, В. Діллон, С. Шпільман, В. Лазарев та інші [65, с. 2 – 4]. В класі спеціального фортепіано викладали Л. Раменська, Л. Тутова, Л. Чеснокова. Обов'язкове фортепіано викладала О. Качіна [143]. Школа проіснувала до 1945 року. Першим її директором стала випускниця Петербурзької консерваторії піаністка Р. Карпова (1888 – 1948). Потім в різні роки її очолювали знаменитий скрипаль з України, випускник тієї ж консерваторії, В. Трахтенберг (1924 – 1938), від 1938 р. – піаністка, випускниця Паризької консерваторії В. Гершгоріна [143, с. 28].

[1] Володимир Серебряков (1914 – 1998) разом з родиною 1921 р. приїхав до Харбіна, де закінчив музичну школу по класу скрипки та альта (у В. Трахтенберга). В 1929 р. грав в оркестрі Російської опери, коли головним її диригентом був А. Пазовський. За час «китайських років» працював солістом оркестрів Пекіна та Шанхайського Муніціпального симфонічного оркестру. До Росії (м. Казань) повернувся у 1947 р., де проживав і працював до кінця життя.

На початковому етапі становлення музичної освіти в Китаї роль цих двох блискучих педагогів і музикантів була особливо важливою: Володимир Трахтенберг (1884 – 1963) – видатний скрипаль, педагог, концертмейстер оркестру Китайської Східної залізниці, диригент і суспільно-музичний діяч. Народився в Києві, навчався спочатку в Київській, пізніше – в Петербурзькій консерваторії (клас Л. Ауера). Був організатором і директором Першої музичної школи (1921). В Харбіні одружився з китаянкою, скрипалькою Туо Нуо Фу. Від 1947 р. – ректор Вищої музичної школи імені О. Глазунова в Харбіні. Серед кращих випускників його класу – широко відомі в першій половині XX ст. скрипалі Г. Ястремський, Хельмут Штерн, А. Каменський, П. Раменський, Лю Тіанхуа, Лю Хуей, Сіань Сінхай, Туо Нуо Фу. Валентина Гершгорина (1899, Іркутськ – ?) в 1925 р. закінчила Паризьку консерваторію. До Харбіна приїхала в 1926 р., де працювала викладачем фортепіано в Першій музичній школі. Одночасно багато виступала з сольними концертами як солістка Харбінського симфонічного оркестру. В 1931 р. виїхала для продовження вдосконалення виконавської майстерності на два роки до Японії (Нагоя, де працювала асистенткою професора Хилсберга), звідти – до Італії (Мілан, де закінчила консерваторію). Там навчалась у найвидатніших європейських піаністів і професорів – австрійця Еміля Зауера та французької піаністки Маргеріт Лонг. Разом з Гершгоріною у професора Зауера в той період навчалась видатна львівська піаністка Любка Колесса. В Італії піаністичний талант Гершгоріної був оцінений дуже високо, про що свідчить присвоєння їй високого титулу «Маестро» на конкурсі піаністів Королівської філармонійної академії в Мілані. Після кінцевого переїзду до Харбіна Гершгоріна активно поєднувала педагогічну працю з концертною діяльністю – давала сольні концерти, багато виступала як солістка в концертах камерної та симфонічної музики. В 1934 р. після навчання в Мілані Гершгоріна повернулась до Харбіна і відразу заснувала там Третю музичну школу. Ця школа була вузької спеціалізації і включала тільки фортепіанний клас. До викладацького складу Гершгоріна запросила кращих піаністів – Лео Сироту, який гастролював у цей

час в Харбіні, а для викладання камерного ансамблю – піаністку В. Діллон, Елеонору Дружиніну і скрипаля Миколу Шиферблатта [143]. В 1938 р. стала директоркою Першої харбінської музичної школи.

За 24 роки діяльності Першої харбінської музичної школи в ній здобули музичну освіту понад дві тисячі учнів, окремі з яких продовжили своє навчання в кращих європейських консерваторіях. Про це знову можемо дізнатися з окремих дописів, розміщених в журналі «Рубіж»: піаніст В. Костевич закінчив Болонську консерваторію, піаністка Тихомирова закінчила Ляйпцігську консерваторію. Пишаючись своїми випускниками, в журналі зазначалось, що "… у всіх відомих консерваторіях, у всіх кращих професорів світу є учні Першої музичної школи з далекого Харбіна» [157, с. 22]. В. Серебряков згадував у монографії, що своє навчання продовжила в Токійській Королівській Академії Уено піаністка В. Білоусова (у Лео Сироти), здійснювали свою виконавську кар'єру за кордоном піаністки Ася Шифрін – концертувала в Ізраїлі, Інна Хамабе – в Сан-Франціско [163].

Блискучі успіхи Першої музичної школи дали поштовх для відкриття в Харбіні інших навчальних музичних закладів. У 1923 р. відкрилася фортепіанна музична студія Фокіної-Сидорової. Її значення, де поряд з росіянами навчалися й діти китайських громадян, полягало перш за все в ширшому впровадженні музичної освіти в місті та в підготовці кадрів для місцевого оперного театру і симфонічного оркестру.

На початку 1930-х рр. у школі клас фортепіанної гри викладали випускниця Київської консерваторії Елеонора Дружиніна, випускники Петербурзької консерваторії Любов Аптекарева, Елеонора Коркіна, Д. Карпова та Федір Оксаковський та Паризької – Валентина Гершгоріна.

Отже, серед найважливіших російських представників у Харбіні викладали фортепіано: випускниця Петербурзької консерваторії Д. Карпова, що стала першою директоркою Першої харбінської музичної школи, Б. Лазарев (1888 - ?); випускниця Паризької консерваторії Валентина Гершгоріна; випускниця Лейпцігської консерваторії В. Діллон (1889 – 1948), разом з іншими

російськими музикантами, вона стала однією із засновників у Харбіні Вищого музичного інституту імені О. Глазунова. Важливим за її діяльності виявилось заснування першого в історії фортепіанної педагогіки Китаю класу фортепіанного ансамблю та акомпанементу. Відразу відзначимо, що ця традиція дуже тривалий час (аж до кінця XX ст.) була призабутою по всій території Піднебесної і почала своє відродження лише в кінці 1980-х рр. в Сичуаньській консерваторії і в 2017 р. в Пекіні.

Спільною працею згадані педагоги та виконавці поклали початок формування китайської фортепіанної школи, заклали на півночі Китаю основи європейської педагогіки та виховали багато професійних музикантів, окремі з яких зробили свій значний внесок у підготовку національних кадрів в галузі фортепіанної освіти та виконавства.

Поряд із проникненням зачатків музичного професіоналізму в північному місті Харбін у 1920-х роках, яке серед інших китайських міст займало позицію першості в запровадженні освітянських та мистецьких форм європейського музичного життя, в Шанхаї в першій половині XX ст. утворилось те висококультурне мистецьке середовище, яке відіграло провідну роль у прищепленні, розвитку та розповсюдженні професійного фортепіанного мистецтва за європейськими зразками на теренах усієї Піднебесної.

1. 3. 2 Впровадження форм професійної фортепіанної освіти в Шанхаї в першій половині XX ст.

В процесі становлення професійного фортепіанного мистецтва Китаю та закладанні основ у створення національної фортепіанної школи поряд з діяльністю перших педагогів фортепіано з Росії, що діяли в Харбіні, найбільше значення в першій половині XX ст. мало впровадження концертних та освітянських заходів у музичне життя східного міста Шанхай. В умовах особливого ставлення китайського народу до збереження вікових традицій музичного мистецтва, виховання населення згідно основоположних ідей конфуціанства, ментальної своєрідності, а також в умовах багатонаціональної

специфіки населення держави (на території Китаю проживало на той час 56 народностей, що розмовляли різними мовами та говорами і мали свої унікальні музичні традиції, які ревно зберігають дотепер) і відмінних ознак розвитку мистецького життя кожної з двадцяти трьох провінцій Китаю, тут було розгорнуто ще більш значні заходи.

На початку XX ст. саме завдяки праці західних педагогів, виконавців та композиторів у Харбіні та Шанхаї було покладено початок впровадження досягнень західного фортепіанного мистецтва і закладено фундаментальні основи в розробці системи музичної освіти, фортепіанної педагогіки та виконавства.

Цьому передували численні події, що відбувалися в Шанхаї впродовж декількох попередніх десятиліть. Утворення тут дуже кількісної спільноти іноземців (у період 1900-1930-х років тут проживали приїжджі та емігранти з понад 30-ти країн світу – італійці, французи, англійці, німці, росіяни, американці, індійці і, навіть пуерторіканці та мешканці з південно-східних азійських країн та ін.) сприяло вкоріненню і поширенню серед шанхайського населення різноманітних політичних та соціальних процесів Заходу. Звісно, перш за все це торкалось економічного впливу іноземної діаспори, що проявилося в стрімкому розростанні промисловості, торгівлі та культурної інфраструктури міста. Активний економічний розвиток сприяв інтенсивному припливу людських ресурсів, що відображає зростання чисельності населення: в 1930-х рр. кількість мешканців Шанхая збільшилася вдвічі. В сукупності емігранти зробили найбільший внесок у розвиток культурного і мистецького життя Шанхая і привнесення в уклад міста західних, зокрема й музичних традицій, оскільки докладали багато зусиль, бажаючи, щоби їх життя на еміграції не було позбавлене тих форм, до яких вони звикли в себе на батьківщині.

Позитивну роль у запровадженні в Шанхаї західних форм культурного і мистецького життя належить віддати також одному з негативних щодо політико-економічного життя міста факторові. Адже відомо, що завдяки своєму

виключно вигідному розташуванню на перетині водних шляхів, упродовж другої половини XIX ст. місто Шанхай належало до території, яка припадала в число китайських земель, на яких панували відразу декілька різних іноземних держав: від 1832 р. тут панувала Велика Британія, торгівля з якою викликала значний притік фінансів, підвищення загального рівня населення і відкриття порту Шанхая для іноземної торгівлі. В результаті взаємини з Британією привели до «опіумних воєн» і поразки Китаю. Від 1842 р. на шанхайських землях панували колонізатори Франції і США, потім Німеччини, які використовували місто як базу для своїх інвестицій, а в 1894-1895 рр. – ще й Японії, яка бажала встановити свій контроль над Кореєю.

До кінця XIX ст. Шанхай зазнав впливу п’ятьох західних держав, а збільшення потоку його мешканців призвело до розростання міста до нечуваних розмірів – кількість його різнонаціонального населення складала вже понад 3 мільйони.

Проте, вплив іноземних колоніальних держав позитивно відбився на культурному житті Шанхая, привносячи сюди європейські архітектурні стандарти і форми мистецького та культурно-музичного життя.

В архітектурному плані місто розбудовувалось у британському стилі, а грандіозні пам’ятки британських споруд (Шанхайський клуб *Shanghai Club*, Будівля кооперації шанхайських банкірів *Shanghai Banking Corporation building* та ін.) до сьогоднішніх днів постають свідченнями його «європеїзації». Наприклад, по вулиці Дорога Нанкіну (*Nanking Road*) в 1881 р. англійцями в Шанхаї було споруджено монументальне приміщення для проведення систематичних концертів міського симфонічного оркестру. Цей оркестр був заснований у Шанхаї ще в 1879 р. і сьогодні, відзначаючи свій майже 140-річний ювілей, постає одним з найстаріших симфонічних оркестрів Азії. Шанхайський оркестр першим у Китаї почав на найвищому професійному рівні виконувати твори європейської класики і на початку XX ст. займав позицію лідера в популяризації європейської симфонічної музики на території усього Китаю. До репертуару колективу входили інструментальні концерти

В. Калиннікова, Й. С. Баха, увертюри М. Глінки, О. Глазунова, симфонічні уривки з опер М. Мусоргського, Р. Вагнера, Ж. Обера, О. Бородіна, М. Глієра, Л. Деліба, Е. Направника, симфонії В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, П. Чайковського, Ф. Мендельсона, О. Скрябіна, О. Василенка, А. Авшаломова та ін. [212, с. 98-112; 207, с. 321-329]. Відзначимо, що в середині 1940-х років російський композитор Аарон Авшаломов очолював Шанхайський симфонічний оркестр, працюючи головним його диригентом.

У 2014 р. оркестр, відзначаючи своє 135-річчя, переїхав до нового приміщення – Концертного Холу, який за сучасними вимогами акустичної інженерії визнаний одним з кращих у світі. Головний диригент сьогодення оркестру – Хуанг Ціцюн очолює концерти в кращих концертних залах світу і в історії китайської диригентсько-симфонічної школи постає першим диригентом який став широко відомим поза межами Китаю. Постійним солістом оркестру працює один з кращих виконавців сучасності та тонкий інтерпретатор романтичної і сучасної музики – китайський піаніст Лан Лан [212, с. 183].

Якщо на початку свого існування концерти оркестру не дозволялось відвідувати мешканцям корінного населення, а лише європейцям, то до кінця 1920-х років публіка складала вже понад ¾ китайських громадян [212, с. 99]. У 1922 р. оркестр було перейменовано на «Шанхайський оркестр Міністерства праці».

В першій половині XX ст. до Шанхая приїздили з гастрольними виступами багато видатних музикантів з Заходу: тут побували з концертами піаністи Маріо Пачі, Артур Рубінштейн, Володимир Горовиць, скрипалі Йожеф Сігеті з Угорщини, Фріц Крейслер з Австрії.

У 1921 р. Лю Хайсу заснував у Шанхаї Коледж мистецтв, у якому від другого року його функціонування (1992/1923 навчальний рік) набрав декілька груп для створення музичного факультету. Навчання на цьому факультеті він поділив у трьох відділах: теорія музики, вокальний відділ і відділ інструментальної музики, де серед ряду інструментів запровадив й основи

вивчення гри на фортепіано [211, с. 384]. Для вивчення гри на фортепіано він уперше запросив китайських педагогів Ву Менфея і Лю Цзипіна. Значення діяльності Лю Цзипіна сучасні китайські дослідники оцінюють як першого національного педагога, який зробив найбільший внесок у процес становлення фортепіанної освіти в середній ланці навчальних закладів Китаю.

Нечувано стрімкий розквіт музичного, зокрема, фортепіанного мистецтва Китаю впродовж першого сорокаліття XX ст. був зумовлений й тими факторами, серед яких найважливіше значення мали світоглядні та мистецькі установки і самовіддана праця перших визначних китайських музичних діячів – Сяо Юмея і Цай Юаньпея. Розуміючи відсутність власних національних професійних кадрів і системної музичної освіти, вони прагнули впровадити кращі досягнення європейського досвіду в себе на Батьківщині. З цим досвідом вони познайомилися в процесі здобуття власної освіти поза межами Китаю і спостережень за рівнем розвитку академічного музичного мистецтва та освітянських форм його вдосконалення на Заході.

Цай Юаньпей (*Cai Yuanpei*, 1868 – 1940) вивчав в університетах Берліна і Ляйпціга філософію, педагогіку, естетику, етнографію та експериментальну психологію; у Франції вивчав французьку мову і долучився до створення в Парижі Китайсько-французької освітянської спілки. Повернувшись на Батьківщину (1912), Юаньпей став першим Міністром освіти новоутвореної Китайської Республіки, надаючи вирішального значення проведенню освітянської реформи в Китаї та сприянню розвитку освіти жінок (заснував у Пекіні перший Національний жіночий музичний інститут (1920) і на його базі в 1922 р. відкрив Шанхайський національний педагогічний університет). Для освітянських потреб Юаньпей робив китайські переклади наукових праць з німецької та французької. В 1916 р. став ініціатором заснування Пекінського університету, де до 1926 р. працював на посаді ректора. Від 1928 р. був Президентом Академії наук Китаю [19].

Відразу після повернення до Китаю з Європи, Цай Юаньпей опублікував у Пекіні трактат «Тези про основний курс у галузі освіти» (1912) [201], де,

зокрема, виклав власні думки щодо художнього виховання молоді. Серед них виділяємо такі: «Педагогіка і школа знаходяться поза політикою»; «Релігію слід замінити мистецтвом», «Покласти моральність та художнє виховання в основу освіти, доповнюючи їх практикою», «В основу завдань вищої школи покласти розвиток творчих нахилів учнів шляхом організації їх творчої мистецької діяльності» [201, с. 7 – 10].

Паралельно з Цай Юаньпеєм фундаментальну освіту за рубежем здобував Сяо Юмей: спочатку в Токійській школі музики (1901 – 1902), де вивчав основи гри на фортепіано і традиції європейського стилю бельканто; під час навчання на педагогічному факультеті Японського Імператорського університету в Токіо (1903 – 1905), на філософському факультеті Ляйпцігського університету (1909 – 1916).

Навчаючись в університеті, Сяо Юмей мав можливість вивчати там форми організації музичної освіти зокрема піаністів. Його увагу відразу привернули фактори системності навчання і прагнення в провідній консерваторії Німеччини об’єднати кращі здобутки різних національних фортепіанних шкіл шляхом запрошення туди для праці відомих піаністів. Як і в Ляйпцігу в часи становлення фортепіанної педагогіки в 1840-х рр., у Шанхайській консерваторії він повторив цю практику шляхом концентрації тут кращих з можливих на той час запрошених педагогів і виконавців. Максим Забара, досліджуючи наприкінці ХХ ст. аспекти впливу європейських фортепіанних шкіл на викладачів Лейпцігської консерваторії в добу її утворення писав: «… фортепіанна методика культивувала техніку саму по собі, і не ставила завдання розвитку техніки володіння звуком… , але своєю діяльністю вони сприяли популяризації фортепіано і його ствердженню на концертній арені, стимулювали фабрикантів удосконалювати механіку і звукові можливості інструменту, шукали нові засоби інструментальної виразності і методично вивчали існуючі техніки, розробляли у власних творах нові фактурні прийоми» [68, с. 176-177]. Очевидно, приклад Лейпцігської консерваторії осмислено (чи інтуїтивно?) став надто важливим для Сяо Юмея і його наступників у процесі

становлення та розвитку китайської фортепіанної педагогіки і виконавства. Сяо Юмей розумів специфіку праці педагогів консерваторії у вихованні професійних піаністів як накопичення, збереження і трансляцію творчого досвіду. Слушною видається думка Ж. Дедусенко (стосовно специфіки роботи консерваторії в цілому), що «… консерваторія не «обслуговувала виконавську практику, а відбирала відшліфовані колективними зусиллями компоненти піаністичної майстерності та формувала з них естетично вивірений еталон досконалого виконавського висловлювання і водночас виховувала смак публіки до професіональної гри на інструменті» [51, с. 11].

Скупчення великої кількості першокласних музикантів з усієї Європи сприяло заснуванню в Шанхаї першої у Китаї консерваторії – «Шанхайської консерваторії музики» (1927). Педагогічний склад початкового колективу вражав своїм багатонаціональним представництвом. Тут працювали педагоги з Франції, Англії, Німеччини, Австрії, Чехії, Японії і Росії [207, с. 328]. Традицію притягати кращих фахівців, постійно розширюючи географію представництва педагогів, цей унікальний навчальний заклад зберігає до наших днів.

Розуміючи проблему значної недостатності власних професійних національних кадрів, багато зусиль Юаньпей віддавав залученню кращих спеціалістів Заходу. Так, шляхом переконливих і заохочувальних особистих запрошень, до першого складу педагогів Шанхайської консерваторії ним було залучено:

- російського композитора Олександра Черепніна (1899 – 1977), який після Сяо Юмея працював у Шанхайській консерваторії на посаді ректора впродовж 1934 – 1937 рр.

На посаду першого ректора консерваторії Юаньпей запросив Сяо Юмея – мудрого адміністратора, невтомного, з чітким баченням існуючих проблем і активного ініціатора способів їх вирішення, а також чудового музиканта (піаніста, скрипаля і композитора). Орієнтуючись на здобутий в Німеччині досвід та на європейські зразки організації музичної освіти, Сяо Юмей, взявши курс на безкомпромісне утвердження високого професіоналізму, відразу почав

впроваджувати в консерваторії європейські програми для навчання студентів та розробляв їх за прикладом найбільш доступних на той час програм навчання консерваторій Москви і Петербурга. Важливим у визначенні інтенсивного поширення фортепіанного мистецтва серед китайських громадян стало взяття курсу на його професіоналізацію. Тому серед перших спеціальностей в консерваторії ним було відкрито клас гри на фортепіано і включено дисципліну «Фортепіано» як обов'язкову на інструментальних та вокальному факультетах [33, с. 21].

Дослідники проблем виконавства та утворення національних виконавських шкіл Л. Закопець, А. Карп'як, Максименко, Солтис у своїх працях одностайно вказують на необхідність альянсу трьох компонентів: наявності серед педагогів ключових фігур, продовження і творчого переосмислення принципів поглядів та методик таких педагогів у практиці їх учнів і наявність національної композиторської творчості.

Однією з нагальних проблем, що Сяо Юмей визначив для найближчого розвитку китайського фортепіанного мистецтва, була не тільки відсутність власних педагогічних кадрів, але й майже повна відсутність національного репертуару. Фортепіанних творів, що вийшли з-під пера китайських композиторів, було дуже мало і виконувались вони вкрай рідко. Переважно це були перші приклади фортепіанних п'єс Чжао Юань Женя [97, с. 180]. Як відзначає Янь Чжихао, «прорив у засвоєнні національного фортепіанного репертуару пов'язують з 1935 роком, коли 11 травня силами студентів Шанхайської консерваторії відбувся перший концерт, у якому вперше виконувались фортепіанні твори виключно китайських композиторів. Для цього було видано наказ ректора консерваторії Сяо Юмея про «Виконання в концерті опусів виключно китайських композиторів» [231, с. 85; 98]. Першими та найбільш яскравими стали твори композиторів Чжао Юань Жень (1892 – 1982), Хуан Цзи (1904-1938), Сіань Сінхай (1905 – 1945), Дін Шаньде (1911 – 1995), Чжу Цзянь Ер (1922 – 2017), Лю Чжанг (1932 – 2012, одна з перших композиторок-жінок Китаю), Ван Лісань (1933 – 2013), Ван Цзянь Чжон (1933 –

2016) та ін. В сукупності творчість перших китайських композиторів для фортепіано увійшла до скарбниці не лише китайської, але й світової фортепіанної літератури;

- на посаду декана фортепіанного факультету Юаньпей запросив працювати російського піаніста, випускника Петербурзької консерваторії (клас А. Єсипової) Бориса Захарова (1888-1943), який поступово створив блискучу школу своїх послідовників. Серед його учнів – ряд найяскравіших китайських піаністів: Фу Цун (увійшов до п'ятірки найбільш відомих китайських виконавців у світі), Фань Цзисен, Лао Бінсінь; композиторів, що паралельно вивчали у Захарова мистецтво фортепіанної гри: Дін Шаньде, Хе Лутін і Сяо Шусянь (після закінчення навчання вона очолила в консерваторії факультет композиції);

- на посаду професора фортепіано – Володимира Гартца (роки життя не встановлено, але відомо, що від перших днів засування консерваторії в Шанхаї (1927) до кінця життя він працював тут кілька десятків років). Гартц чудово опанував китайську мову і в документах серед перелічених перших педагогів-піаністів консерваторії, його ім'я зазначається в китайській версії як Цзя Цзи. Приклади надання видатним європейським діячам національних імен в історії китайської музики зустрічаємо віддавна як свідчення великої пошани і вдячності китайського народу. Пригадаймо хоча б фламандського місіонера Томаса Перейру, що в XVII ст. очолював улаштування музичних заходів при дворі імператора Кансі, навчав його основ європейської теорії музики і писав музичні твори. В знак особливої довіри до його праці та щиро вважаючи Перейру китайським діячем, йому було надано китайське ім'я Сю Рішен, *Xu Risheng*. Або білоруського співака Володимира Шушліна, який на початку XX ст. впродовж тридцяти років здійснював у Шанхаї виконавську, методичну та педагогічну діяльність і заклав у Китаї високопрофесійну вокальну школу, що продовжується в творчості відомих по всьому світі співаків вже в четвертому поколінні. В китайських музикознавчих джерелах Шушлін подається як Су Ши Лін;

- на посаду професора композиції Цай Юаньпей запросив Аарона Авшаломова (1894 – 1965), який працював також консультантом з питань освіти при Міністерстві освіти Китаю. Серед іноземних музикантів Авшаломов став єдиним, чиє ім'я за видатні заслуги в галузі музичного мистецтва було вписано до Великої китайської енциклопедії. Композитор російського походження, цей музикант увійшов в історію китайської музики як основоположник симфонічного жанру західноєвропейського зразка (створив 4 симфонії і «Симфонічну поему звуків та криків китайської вулиці «Пекінські хутуни»). Авшаломов також створив ряд опер на сюжети класичної китайської літератури («Богиня милосердя» («Куан Інь», 1925), «Велика стіна» (1941), «Сон Вей Лінь» (1945), став одним з перших зарубіжних композиторів у Китаї, хто в симфонічних та сольних фортепіанних творах почав звертатися до китайських сюжетів, природно використовувати в розгортанні музичних форм мелодії китайських народних пісень, прийоми чуттєвої мелодичної орнаментики, східної імпровізаційності та прийоми наслідування засобами фортепіано китайських традиційних музичних інструментів. У цьому сенсі виділяється його «Фортепіанний концерт на китайські теми і ритми» (1935), в якому композитор поєднав фарби тембрів класичного симфонічного оркестру і наслідування звучання засобами фортепіано одного з найулюбленіших традиційних китайських інструментів гучжена. Гучжен – струнний щипковий музичний інструмент, що виник у Китаї приблизно в III ст. до н. е. [128, с. 10 - 11]. В давнину його корпус виготовлювали з панцира черепахи, а струни – з шовкової нитки. Гучжен належить до родини цитр і залишається одним з найпопулярніших у Китаї національних музичних інструментів. Його також називають настільними китайськими гуслями. Цікавими є застосування традиційного способу звуковидобування і манери гри, які Авшаломов використав у своєму Концерті: за давньою традицією, мелодію на гучжені зазвичай виконували правою рукою, а лівою виконувались існуючі в китайській музиці мелізматичні прикраси, головним чином – глісандо, тремоло і вібрато. Концерт Авшаломова став проривом у китайській композиторській творчості в

цілому, оскільки подібне поєднання тембрів традиційного інструмента і фортепіанного в композиторській практиці до цього часу навіть не розглядалось як можливе. Ідею Авшаломова підхопили і пізніше почали розвивати національні композитори Китаю Чу Ван Хуа, Ван Цзянь Чжон, Чжу Сяоюй, Лі Ін Хай, Інь Чензун та ін.

До початкового складу колективу Шанхайської консерваторії входили також співаки Камілла Хорват (донька знаменитого російського художника Олександра Бенуа і дружина Дмитра Хорвата – онука видатного російського полководця М. Кутузова, яка працювала в консерваторії теж за особистим запрошенням Цай Юаньпея – тодішнього президента Академії наук Китаю), випускниця Київської консерваторії Елеонора Дружиніна і Володимир Шушлін (1896 – 1978 – видатний російський бас, який на початку 1900-х років разом з Федором Шаляпіним у Маріїнському театрі Петербургу співав провідні оперні партії, а в Китаї створив власну унікальну методику співу і вважається засновником китайської вокальної школи. Ефективність методики Шушліна, яку він запровадив у Китаї, підтверджують досягнення у світовій культурі його послідовників наступних поколінь: співачка У Біся розвинула до найвищого рівня поєднання техніки бельканто і китайської національної манери співу і стала лауреатом Міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського (2002); Лян Нін визнана кращою китайською виконавицею європейського вокально-симфонічного репертуару; Дільбер Юнус отримала почесне звання «національного надбання фінської опери»; Чжан Ліпін визнана кращою в світі виконавицею партій опер Дж. Пуччіні і китайського композитора Лей Лея. [168, с. 84 – 91]. В сучасному вокальному світі кожен з них є одним з найбільш затребуваних співаків.

Об’єднавши свої зусилля і орієнтуючись на європейські стандарти, Цай Юаньпей і Сяо Юмей стали першими реформаторами освіти, зокрема – й фортепіанної освіти Китаю.

Таким чином, становлення педагогіки і загального професійного музичного життя Шанхая першої половини ХХ ст. видається неможливим без

участі західних педагогів і виконавців, які створили там потужну базу для закладання професійних основ і розвитку національної фортепіанної школи. Цьому сприяли утворення в Шанхаї дуже кількісної спільноти іноземців, вкорінення серед шанхайського населення різноманітних культурно-освітянських форм життя Заходу і відкритість китайців до пізнання європейського досвіду.

Слід відзначити, що поряд з представниками Заходу в Шанхаї розгорнули свою нечувано інтенсивну діяльність й перші професійні китайські діячі. Серед них виділяємо тих перших, що отримали ґрунтовну професійну музичну на Заході – Лі Шутон, Ву Мей і Фен Джікай. За повагу і підтримку поглядів Цай Юаньпея щодо впровадження всебічної естетичної освіти замість поглиблення знань релігійних основ, їх у Китаї називали «людьми з ідеальною освітою для розвитку нації» [212, с. 234]. На початку XX ст. саме на них покладали великі сподівання у розпочатому в часи утворення Китайської Республіки курсі, спрямованому на виховання вчителів із сучасним баченням. Таку оцінку діяльності їм було надано пізніше. Дослідження початкового періоду розгортання професійного музичного життя і професійної фортепіанної освіти на території Китаю розпочалось лише в працях 1980-х – початку 2000-х років в період новітньої історії Китаю, коли в китайській науковій думці розпочалось ґрунтовне вивчення шляхів розвитку китайського мистецтва і осмислення здобутків ранніх представників національної педагогіки. Вперше це було здійснено в праці Інь Фа Лу «Наші знамениті музичні традиції» (1958) [76] і продовжено в дослідженнях 1980 – початку 2000-х рр. у працях Вей Тінге «Розвиток китайської фортепіанної творчості» (1987) [33], Бянь Мена «Нариси становлення і розвитку китайської фортепіанної культури» (1994) [20], Цянь Женькан «Історія Шанхайської музики» (2001) [207], Цзя Бень Тайцзи «Музичне місто Шанхай» (2003) [206] та ін.

Здобутки в процесах становлення професійної фортепіанної педагогіки в музичному житті Шанхая першої половини XX ст. видаються неможливими без активної участі західних педагогів, які створили там потужну базу для

закладання професійних основ і розвитку національної педагогічної і виконавської школи. Цьому сприяли утворення в Шанхаї дуже кількісної спільноти іноземців, запрошення до співпраці кращих професійних західних педагогів і вкорінення серед шанхайського населення різноманітних концертно-освітянських форм життя Заходу. В сукупності ці передумови сприяли заснуванню в Шанхаї перших китайських середніх та вищих музичних навчальних інституцій, в яких однією з пріоритетних дисциплін стало вивчення фортепіанного мистецтва за європейськими зразками.

Характеризуючи форми професійної фортепіанної освіти в Харбіні і Шанхаї як найкрупніших центрів розвитку фортепіанного мистецтва Китаю в першій половині XX ст. виявлено, що на етапі становлення обох з них найбільший вплив мали гастрольні виступи кращих європейських піаністів і впровадження західних форм навчання, здебільшого за зразками російських – Петербурзької і Московської консерваторій, а також найширшого привернення до навчального процесу зарубіжних фахівців. Окреслені тенденції на етапі становлення китайської фортепіанної школи характеризуємо як доцентрові. Подальший аналіз діяльності китайських піаністів у Шанхаї та наступних найбільших центрах розвитку фортепіанного мистецтва Китаю – в Пекінській і Сичуаньській консерваторіях дає підстави для ствердження пріоритетності відцентрових тенденцій розвитку китайської фортепіанної школи.

Висновки до першого розділу

При розгляді теоретичних засад взаємодії музичних культур у національному художньому просторі і спираючись на філософські, культурологічні, естетичні праці провідних вчених (М. Бахтіна, В. Біблера, Г. Бірюковаої, Й.Г. Гердера, Л. Когана, Ю. Лотмана, І. Ляшенка, І. М’язової, Х. Ортеги-і-Гассета, О. Тарасової та ін.), мистецтвознавчих (Є. Більченко, Н. Герасимової-Персидської, П. Герчанівської, В. Личковаха, І. Ляшенка, О. Самойленко, Н. Шахназарової та ін.), основоположним виділено дослідження діалогічної взаємодії культур як найважливішої рушійної сили,

зокрема в процесі історичного становлення та подальшого розвитку китайської фортепіанної школи. Взаємодія та єднання культур не означає повторюваності явищ, а пізнання та визнання множинності складових у процесах їх формування.

Серед розглянутих праць виділено думки М. Бахтіна, що великі явища в культурі народжуються тільки в діалозі різних культур та тільки у точці їх перетину; В. Біблера, який тлумачить тему діалогу як діалогічну налаштованість на взаємодію протилежностей; Л. Когана, що називав діалог самим буттям культури, її іманентною сутністю, способом реалізації її функцій; Й.Г. Гердера – вважав діалогічну взаємодію культур дієвим засобом збереження культурного різноманіття; О. Самойленко визначила існування різних видів діалогу. Отже, поняття діалогу визначено особливо актуальним для аналізу процесу становлення китайської фортепіанної школи.

Як прояв ранніх форм діалогічного спілкування відзначено роль західних християнських місіонерів в першому ознайомленні китайців з клавесинним мистецтвом. Виявлено впливи на становлення професійного китайського фортепіанного мистецтва наслідків відкриття кордонів під час опіумних воєн, проникнення в Китай філософських поглядів західноєвропейського Просвітництва, впливи ідеологічних установок реформаторських рухів XIX – початку XX ст.

При вивченні впливів зарубіжних шкіл на формування фортепіанної школи Китаю на підставі аналізу історичних, музикознавчих джерел та періодики початку XX ст. досліджено впровадження форм професійної фортепіанної освіти на першому етапі її становлення (в Харбіні і Шанхаї в першій половині XX ст.). Такими стали відкриття і подальший розвиток мережі музичних навчальних закладів (від приватних музичних шкіл та студій до першої в Китаї консерваторії в Шанхаї), впровадження європейських форм навчання та їх поступового вкорінення в систему китайської фортепіанної освіти, найширшого привернення до навчального процесу зарубіжних фахівців.

Систематизовано персоналії кращих західних педагогів та їх учнів, окремі з яких стали широко відомими атристами і здобули світову славу.

Виділено роль праці гастролюючих приїжджих виконавців, що зі свого боку стала дієвим імпульсом для здійснення початкових кроків у професіоналізації фортепіанної гри. Досліджено і систематизовано персоналії перших педагогів, що переважно були з багатонаціональної Росії, виявлено імена їх кращих російських та китайських випускників. Підсумовано результати праці перших визначних китайських музичних діячів Сяо Юмея і Цай Юаньпея. Окреслену тенденцію інтеграції засад фортепіанного мистецтва Західної Європи та США в китайську культуру на етапі становлення національної фортепіанної школи охарактеризовано як доцентрову.

РОЗДІД 2
СТАНОВЛЕННЯ КИТАЙСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ КРІЗЬ ПРИЗМУ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

2. 1 Освітня та концертно-виконавська практика китайських піаністів на Заході першої половини XX ст.

На сучасному етапі фортепіанне мистецтво Китаю є високорозвиненою галуззю музичної культури. Незважаючи на справді значні досягнення сучасних китайських педагогів у сфері створення національних методик та виведення китайського фортепіанного виконавства на світовий рівень, слід повернутися до витоків формування піаністичного мистецтва Китаю.

Аналізуючи проблему діалогу культур Схід – Захід, що останнім часом привертає все більшу увагу дослідників музичного мистецтва спостерігаємо, що освітня та концертно-виконавська практика піаністів Китаю першої половини XX ст. характеризується значним розосереджуванням кращих представників фортепіанного мистецтва Піднебесної в Західній Європі та Америці.

В першій половині XX ст. в період відкриття перших консерваторій в Шанхаї (1927), Пекінської Центральної консерваторії (1949), Тяньцзині (1949), консерваторій в містах Хубеї (1958) і Гуаньчжоу (1958), а слідом за ними – Сичуаньської консерваторії в м. Ченду (1959), основоположні принципи китайської фортепіанної педагогіки та виконавства значною мірою були сформовані під впливом зарубіжних фортепіанних шкіл, що було обумовлено двома тенденціями.

Перша з них полягала в тому, що на початках більшість талановитих китайських піаністів здобували освіту, беручи приватні уроки, або навчаючись у китайських консерваторіях у відомих зарубіжних фахівців. Серед найважливіших з іноземних були російські, італійські та епізодично навіть піаністи з України.

Шляхом аналізу великого масиву матеріалів періодичних видань – давніх журналів «Рубіж», «Концерти. Музична освіта», «Вісник Азії» та газет «Харбінський вісник», «Новини життя», «Харбінські відомості», «Шанхайська зоря», більш сучасних періодичних видань «Народна музика», «Любитель музики», «Північна музика», «Освіта і мистецтво», «Всесвітній обмін знаннями», особистих спогадів, а також музикознавчих праць китайських дослідників другої половини XX – початку XXI ст. було реконструйовано широку панораму розосередження китайських піаністів у світі і географію шляхів отримання ними професійних знань з фортепіанної педагогіки та виконавської практики. Матеріалами для виявлення і систематизації шляхів здобування фортепіанної освіти за рубежами Ктаю послугували праці: Шу Сінчен «Метеріали з історії музичної освіти» (1981) [228], Ке Лейде «Навчання гри на роялі раніше і тепер» (1984) [83], Вей Тінге «Розвиток китайської фортепіанної творчості» (1987) [33], Чжао Сяошен «Шляхи до осягнення мистецтва фортепіанної гри» (1991) [2187], Цзюй Ціхун «Китайська музика XX ст.» (1992) [206], Бянь Мена «Нариси становлення і розвитку китайської фортепіанної культури» (1994) [20], Се Цзясин «Естетичний аспект музичного мистецтва» (1999) [161], Цзя Бень Тайцзи «Музичне місто Шанхай» (2003) [206], Чень Лінцюнь «Дослідження музичної історії Китаю XX століття» (2004) [212], Ван Анью «Спогади про минуле століття» (2005) [23], Хуан Пін «Китайське фортепіанне мистецтво першої половини XX ст. в його взаємозв'язках з російською фортепіанною школою» (2009) [198], Ху Іцзюань «Становлення та розвиток музичної освіти в Китаї» (2010) [196], Дань Чжаої «Записки про фортепіанну освіту» (2013) [50] та ін.

Серед європейських піаністів першим прикладом педагогічної праці в Китаї стала діяльність італійця Маріо Пачі (відомого також у Китаї як Мей Байці) . Цей видатний піаніст (учень Джованні Сгамбаті, що був учнем самого Ф. Ліста) і диригент зіграв важливу роль не лише як один з перших педагогів фортепіано в Шанхаї, але й в цілому у становленні класичної західноєвропейської музики в Китаї. 23 листопада 1919 р. він дав перший на

всьому азійському материку концерт симфонічної музики з творів Л. ван Бетховена, Г. Бантока і Е. Гріга, а також давав багато уроків гри на фортепіано найталановитішим молодим шанхайським піаністам. Встановлено, що його учнями в Шанхаї були Фу Цун, Ву Леї, У Лі, Чжу Гуньї, Дун Гуангун і Чжоу Гуанжень.

Серед російських найбільш важливими педагогами були завідувач фортепіанного факультету Шанхайської консерваторії Борис Захаров (навчався в Петербурзькій консерваторії у піаністки А. Єсипової та як композитор у М. Римського-Корсакова, у Відні в класі польського піаніста Л. Годовського). Серед випускників Захарова – найвидатніші в майбутньому піаністи Китаю Лі Цуйчжень, Ву Леї, Ся Гочжан, Лі Сіанмінь, Фу Цун, Фань Цзисен, Лао Бінсінь, Лі Шанмін, та піаністи-композитори Дін Шаньде, Хе Лутін і Сяо Шусянь; Олександр Черепнін (отримав освіту в Петербурзькій консерваторії в класі Л. Кашперової – учениці А. Рубінштейна та в Паризькій Вищій національній консерваторії музики і танцю; працював у Вищій музичній школі Харбіна та в консерваторії Шанхая). Важливу роль зіграли також випускники Петербурзької консерваторії, піаністи і композитори Володимир Гартц і Аарон Авшаломов.

В цьому контексті слід згадати й деяких піаністів з України: випускницю Київської консерваторії Елеонору Дружиніну та Тетяну Кравченко (закінчила Московську консерваторію у Л. Оборіна, 10 років життя працювала завідувачкою фортепіанної кафедри Київської консерваторії, потім 3 роки викладала на відділі фортепіано в Пекінській консерваторії. Пригадаємо також і піаніста Лео Сироту зі Львова (навчався в Києві у Г. Ходоровського та в класі Ф. Бузоні у Відні), який під час гастрольного туру в Китаї давав багато приватних уроків у Харбіні та Шанхаї.

Друга тенденція полягала в тому, що в 1920-х – 1940-х роках багато талановитих піаністів Китаю виїжджали навчатись на Захід – до Європи або Америки. Серед них – дуже багато видатних в майбутньому піаністів-виконавців та педагогів.

Історія становлення китайської фортепіанної школи знає безліч прикладів прагнення китайських піаністів здобувати вищу професійну освіту далеко за межами Китаю, обираючи для навчання кращих педагогів світу. Серед перших найбільш відомих піаністів Китаю, які ще на початку XX ст. розпочали роботу у створенні власних педагогічних шкіл стали Ші Феньчжу, Лі Цзялу, Хуан Цзи, Ван Руїсіань, Лі Сіаньмінь та ін. Усі вони, повернувшись після отримання професійної освіти на Заході, увійшли до першого складу педагогів фортепіанної кафедри першої, відкритої в Китаї консерваторії в Шанхаї;

Більшість з них отримали фортепіанну освіту в Сполучених Штатах Америки: Ші Феньчжу навчалась в Джульярдській школі (*The Juilliard School*, Нью-Йорк, 1907). Після її закінчення повернулась до Китаю і викладала в Шанхайській консерваторії. Серед кращих її учнів – Хуан Цзи;

Лі Цзяолу брав приватні уроки у Л. Форо (*L.Fourot*) та пізніше майстер-класи у Френка Маннгеймера (*Frank Mannheimer*) в Німеччині, після чого багато виступав з сольними концертними програмами містами Америки, а потім – у Шанхаї та Пекіні. Став першим китайським педагогом фортепіано в Шанхайській консерваторії. Лі Цзяолу виховав плеяду першокласних китайських піаністів, серед яких – Інь Ченьзун (*Yin Chengzong)* та Гу Шенїн (*Gu Shengying*);

Хуан Цзи навчався у Йєльській школі музики (*Yale school of music*, штат Коннектикут, 1928). Серед його учнів багато відомих піаністів – Хе Лютін, Дін Шаньде, Чень Тянхе, Цзен Дінсіань;

Чжао Юаньжень здобувала вищу освіту в Корнелльському університеті в м. Ітака (1910, США), став автором першої в Китаї п’єси для фортепіано «Марш світу» (1915). Повернувшись, викладав у Шанхайській консерваторії гру на фортепіано і композицію;

Ся Годжоан, що спочатку навчалась у щойно відкритій Шанхайській консерваторії в класі Б. Захарова, закінчила фортепіанний факультет Музичного інституту в Чікаго у Ісидора Філіппа та Родольфа Ганца.

Ряд перших професійних піаністів Китаю отримали фундаментальну фортепіанну освіту в Європі:

у Франції навчались Дін Шаньде – закінчив Паризьку вищу національну школу музики і танцю (у А. Онеггера та Г. Буланже) Лі Шухуа – закінчив Національну консерваторію музики в Ліоні (1920) та Ву Леї – закінчила Паризьку Вищу національну консерваторію музики і танцю спочатку у класі Іва Ната (*Yves Nat*), потім – у Маргарет Лонг; після закінчення Гуаньчжоуської вищої школи мистецтв у Маргарет Лонг в Парижі продовжив фортепіанну освіту Гон Шиджи;

в Англії у коледжі Веллслі (*Wellesley college*) в 1914-1919 рр. навчалась Ван Руїсіань. Вона стала в числі першого складу педагогів фортепіанної кафедри Шанхайської консерваторії. Серед її найвідоміших учнів – Ву Леї та Лі Сіанмінь;

в Бельгії в Брюсселі в Королівській академії музики в класі видатного бельгійського педагога і піаніста, лауреата І премії конкурсу ім. А. Рубінштейна (учня Феруччо Бузоні Еміля Боске (*E. Bosquet*) навчалась Ван Руїсіань (1935);

Лі Сіаньмінь закінчила Королівську консерваторію у Брюсселі (1935) в класі видатного бельгійського педагога і піаніста, лауреата І премії конкурсу ім. А. Рубінштейна, учня Феруччо Бузоні Еміля Боске (*E.Bosquet*). Після цього вона тривалий час продовжувала брати приватні уроки у Франції у відомого швейцарського піаніста Альфреда Корто (*Alfred Cortot*). Корто вважався одним з неперевершених інтерпретаторів та виконавців творів Ф. Шопена і Р. Шумана. Від нього Лі Сіаньмінь успадкувала палку прихильність до романтичної європейської музики, яку впродовж всього життя пропагувала в Китаї. Серед творів її концертних програм – цикли «Abbeg», «Карнавал», «Метелики» та «Фантастичні п’єси» Р. Шумана, «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, сонати Ф. Шуберта, «Карнавал тварин» К. Сен-Санса, етюди, фортепіанні транскрипції та Соната h-moll Ф. Ліста. Після повернення з Парижу до Шанхайській консерваторії вона палко пропагувала виконання в Китаї творів романтичної музики і успадкований Від Корто особливий стиль виконання, який полягав у

«сміливості в осмисленому нехтуванні точністю техніки заради відтворення за допомогою яскравої власної інтерпретації справжнього духу музичного твору» [51, с. 18].

Обидва вчителі Лі Сіанмінь – Боске і Корто – крім сольної виконавської практики активно розвивали діяльність піаністів-ансамблістів. Корто був ініціатором створення фортепіанного тріо, з яким постійно виступав у складі разом з неперевершеними виконавцями свого часу Жаком Тібо (скрипка) і Пабло Казальсом (віолончель). Цей камерний ансамбль отримав репутацію провідного фортепіанного тріо епохи і зразка для усіх часів. Боске впродовж багатьох років здійснював, крім сольної, велику концертну діяльність у складі спочатку «Брюссельського квартету Франца Шерга», а потім – «Бельгійського придворного тріо» разом з Альфредом Дюбуа (скрипка) та Морисом Дамбуа (віолончель). В перших роках роботи Шанхайської консерваторії Лі Сіаньмінь виступила ініціаторкою створення на фортепіанній кафедрі класу камерного ансамблю, де також викладала і багато виступала в концертах разом зі студентами;

в Швейцарії на фортепіанному і композиторському факультетах Женевської консерваторії навчався Ян Чжунцзи. Повернувшись, викладав фортепіано Пекінській жіночій школі і Національній театральній академії в Нанкіні;

в Польщі після курсу приватних уроків в Китаї у Маріо Пачі в Варшавській консерваторії в класі Ади Бронштейн навчались Фу Цун і Дун Гуангун. Дун Гуангун – донька видатної китайської піаністки Ван Руїсіань після Варшави продовжила своє навчання в Англійській королівській академії музики у Артура Шнабеля, після закінчення якої активно концертувала усією Європою та Америкою;

в Росії в Московській консерваторії навчались Лю Шикунь і Гу Шеньїн.

Повернувшись на батьківщину, кожний з них розвивав свою педагогічну та виконавську практику в Китаї і зумів виховати плеяду своїх прекрасних

педагогів та виконавців, мистецтво яких увійшло до скарбниці світової музичної культури.

Географія навчальної практики китайських піаністів на Заході вражає соєю широтою і різноманітністю вбирання в себе виконавських та педагогічних принципів багатьох національних фортепіанних шкіл. Втілюючи ці знання на практиці в китайських навчальних закладах, усі разом китайські піаністи створили унікальну і винятково різноманітну систему власної педагогічної школи, цінності якої полягають в цілісності естетичних та дидактичних принципів та відкритості до мистецьких надбань інших народів. Широка географічна практика засвідчує про накопичення великого багатонаціонального досвіду, що сприяв привнесенню і вкоріненню в Китаї кращих традицій кожної з європейських шкіл. Застосування такого широкого комплексу різноманітних методико-педагогічних настанов і спадкоємність подальшого практичного їх застосування сприяло прогресивному розвиткові піанізму в Китаї, являло собою надзвичайно велику цінність у вихованні власних високопрофесійних піаністів-виконавців та педагогів і швидкому утворенню своєї китайської національної фортепіанної школи. Це сприяло відкриттю щоразу нових перспектив для розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї. На сучасному етапі до Китаю приїздить все більше великих майстрів. Їхня праця слугує розповсюдженню найбільш сучасних тенденцій у фортепіанному мистецтві Китаю, стимулює розвиток подальших якісних міжнародних контактів і в результаті сприяє найширшій популяризації китайської музики та здобутків китайських піаністів у світі.

2. 2 Китайсько-польські взаємини в контексті становлення та розвитку фортепіанної школи Китаю

На шляху становлення китайської фортепіанної школи особливе й дуже важливе місце в запропонованому дисертаційному дослідженні приділяємо історії розвитку китайсько-польських взаємин. Аспекти дослідження зв’язків Китаю з окремими фортепіанними культурами Заходу, зокрема фортепіанного

мистецтва в першу чергу Росії, а також Німеччини, Франції, Англії, Швейцарії, Бельгії, Італії та США в сучасному музикознавстві вже знаходили багато місця. Вивченню цих контактів присвячено праці китайських та світових дослідників М. Брее [239], Бянь Мен [21], Ван Анью [22; 23], Ван Сяовей [27], Дань Чжаої [50], Дж. Хорватт [243], Лі Сінген [94], Лі Шіюань [98], Лю Кетін [105], Ляо Фушу [115], Ніколаса Джеремі [56], Сюй Бо [173], Фен Веньці [184], Шу Сіньчен [228] та ін. Хоча в практиці китайських піаністів музичні твори польських композиторів, головним чином – романтика Ф. Шопена і сучасних композиторів, що звертались до польського музичного фольклору і техніки додекафонії К. Пендерецького і В. Лютославського займають одне з найважливіших місць, історія розвитку польсько-китайських музичних зв'язків, як і китайсько-польських зв'язків у фортепіанному мистецтві до цього часу ще не отримала об'ємного панорамного дослідження.

Витоки непідробного захоплення піаністів Китаю польською фортепіанною музикою знаходяться у їх знайомстві, осягненні та глибинному прийнятті творчості Фридерика Шопена. Загальновідомим є факт, що з усієї неосяжної фортепіанної спадщини композиторів Заходу найбільш популярною та улюбленою в Китаї є саме творчість Шопена, яка в сенсі найбільшої любові як китайських слухачів, так і уваги професійних піаністів, вивчення, найчастішого виконання і постійного звучання його творів на концертних естрадах упродовж усього періоду існування китайської фортепіанної музики може конкурувати хіба лише із творчістю російського композитора Петра Чайковського.

Велика і щира прихильність китайців до творчості Шопена (як і Чайковського) зумовлена, насамперед, романтичним складом його музики, найважливішими характеристиками якої виявляються мрійлива споглядальність, глибокий психологізм, національна основа музики, витонченість у передачі настроїв і відтворення засобами звукової мальовничості неосяжного світу колористичних можливостей, властивих лише фортепіанним тембрам. До цього додамо неперевершену майстерність Шопена

в створенні тієї мелодичної краси і гармонічних барв, що здатні відтворити за допомогою звуків фортепіано безмежний поетичний світ.

В сукупності всі ці риси романтичності музики польського композитора і піаніста, одного з провідних представників західноєвропейського музичного романтизму складають ту близькість, яка приховується у спорідненості з психологією та світосприйняттям китайського народу і найбільш повно відповідає його національній ментальній сутності. Подібна духовна спорідненість підтверджує спостереження сучасних філософів про пов'язаність між собою культурно-смислових систем Сходу і Заходу, що відкриває найширші можливості для їх близького спілкування. За визначенням культуролога Ю. Лотмана, ці «… дві потужні гілки людської цивілізації [Сходу і Заходу]… взаємодіють та впливають одна на іншу. Доповнюючи одна одну, вони утворюють загальну світову культуру, в якій мирно існують різні цінності, менталітети і гармонійно пов'язуються два культурних ареали – Схід і Захід» [103, с. 297]. Проте, як продовжує думку Ю. Лотмана китайська дослідниця Янь Чжихао, «… як би не зближувалися між собою Схід і Захід, завжди знайдуться цінності і норми, які гранично будуть поляризувати їх семантичні поля» [231, с. 64].

Розглядаючи питання впливу творчості польського композитора на розвиток китайського фортепіанного мистецтва відзначимо, *по-перше*, що цей розвиток «… був би неможливим без активного приєднання Китаю до культурного діалогу Схід – Захід … та відкритості китайського соціуму до нових знань і прагнення до співпраці» [231, с. 51]. *По-друге*, неможливо оминути й той факт, що найближче знайомство китайської аудиторії з фортепіанною творчістю Шопена співпадає з першим, раннім періодом становлення професіоналізму у сфері піаністичного мистецтва Китаю, що спостерігається лише від початку XX ст. Розвитку професіоналізації в сфері фортепіанної музики сприяв ряд факторів: по-перше – від початку XX ст. до Китаю з метою розширення концертної діяльності щоразу частіше почали прибувати високопрофесійні європейські піаністи; по-друге – інтенсифікувався

процес завезення фортепіано кращих світових виробників (адже власні виробники розпочали працю в цій галузі лише після утворення Китайської Народної Республіки (1949) від 1956 р. та активно розгорнули свою діяльність лише після завершення Культурної революції[2]); по-третє – розпочалось поступове масштабне засвоєння багатства виразових (тембрових, динамічних, гармонічних, теситурних) та технічно-виконавських можливостей фортепіано – інструмента-«чужинця», що подібно лавині немов вторгнувся із Заходу в монодичну народно-інструментальну культуру Піднебесної. Осягнення і прийняття багатства можливостей західного інструмента вже від 1930-х рр. посприяло поступовому розвитку національної композиторської фортепіанної творчості та виконавства.

Показовим є факт, що знайомство китайських піаністів з польською музичною культурою розпочалось відразу, ще на найбільш ранньому етапі становлення професійного піаністичного мистецтва Китаю, коли було утворено фортепіанний відділ у першій на теренах Піднебесної консерваторії в Шанхаї (1927). Саме тут було закладено фундамент фортепіанної культури Китаю, що полягав у засвоєнні кращих зразків європейської музики (на початках – майже виключному вивченні творчості західноєвропейських композиторів, оскільки творів своїх професійних композиторів для фортепіано було поки ще дуже мало). Вже від першого курсу навчання до навчальної програми студентів серед обов'язкових творів західноєвропейських композиторів було включено вивчення, «крім етюдів К. Черні та окремих творів Ф. Ліста, П. Чайковського і на старших курсах – С. Рахманінова, прелюдій, ноктюрнів, етюдів та вальсів Ф. Шопена» [74, с. 16]. Цю ж тенденцію обов'язкового вивчення творів польського композитора було продовжено й у наступній, відкритій в Китаї консерваторії –Тяньцзиньській (1949), яку пізніше було перебазовано до Пекіна і на її основі утворено Центральну пекінську консерваторію (1958).

[2] Перша китайська фірма з виготовлення фортепіано *Zhujiang* («Річкова перлина») була заснована в 1956 р.; кращі наступні – *Xinghai*, 1994 (назва походить від імені видатного композитора і музичного діяча Китаю Сіань Сінхая); *Hailun*, 2003 та *Goodway*, 2010.

Важливе значення для осягнення польського фортепіанного мистецтва мали й перші гастрольні виступи піаністів Польщі. Серед найбільш значних з них відзначимо Леопольда Годовського, Лео Сироту і П. Палєчного. Першим серед них до Китаю 1923 року з великою концертною програмою приїхав славетний польський піаніст і композитор, автор транскрипцій рондо, вальсів та етюдів Шопена [7] Л. Годовський (1870 – 1938). Слава про його виконавську майстерність, виняткову техніку гри на фортепіано та бездоганність власних композицій лунала по всьому Китаї. На Заході Годовського називали неперевершеним віртуозом та одним з найбільш високо оцінених виконавців свого часу. Наприклад, видатний італійський композитор, піаніст і педагог, професор Болонської консерваторії і педагог, зокрема високо шанованого в Китаї Лео Сироти, Феруччо Бузоні (1866 – 1924), заслуги якого, зокрема в фортепіанній виконавській та композиторській сферах є настільки значними, що шануючи пам’ять про цього видатного музиканта, в Італії щорічно проводяться державні та міжнародні конкурси піаністів, а на прикладах його транскрипцій творів Й. С. Баха, Ж. Бізе, Ф. Ліста та ін. та на редакціях творів багатьох композиторів навчаються піаністи всього світу. Ф. Бузоні вважав Шопена «єдиним композитором, що після Ліста зробив істотний внесок у написання та виконання клавіатури» [56].

Постать Годовського є надзвичайно важливою в контексті аналізу процесів розвитку китайського фортепіанного виконавства. Адже відомо, що одним з перших високопрофесійних педагогів-піаністів, що в 1920-х роках розпочав свою велику працю педагога фортепіано в Шанхаї, був Борис Захаров. Саме з його ім’ям пов’язана підготовка перших у Китаї публічних виступів перших концертуючих китайських піаністів. Першим в історії китайського фортепіанного виконавства вважається сольний концерт Дін Шаньде 1935 р. в Шанхаї, в якому, крім іншого, звучали й декілька етюдів та полонезів Шопена (серед інших його китайських учнів, що продовжили після Дін Шаньде сольну виконавську практику, стали Лі Цуйчжень, Ву Леї, Ся Гочжан, Лі Сіанмінь, Фу Цун, Фань Цзисен, Лао Бінсінь, Лі Шанмін і Сяо Шусянь).

Б. Захаров був випускником Петербурзької консерваторії (у А. Єсипової, 1908-1912), а після її закінчення поїхав до Берліна вдосконалювати своє мистецтво гри на фортепіано і впродовж усього 1914 р. брав уроки у Л. Годовського. Працюючи в Китаї, Захаров завжди наголошував на спирання в своїй методиці гри на школу Годовського. Таким чином, виховання перших професійних китайських піаністів безпосередньо було пов'язано із засвоєнням піаністичних традицій видатного польського піаніста та продовженням їх розвитку на китайському ґрунті, тобто – пов'язуванням гри на європейському інструменті зі своєрідністю китайського мистецтва, китайської ментальності і мислення.

Успіх виступів Годовського в Китаї був настільки великим і жаданим у повторі зустрічей з його мистецтвом виконавця, що невдовзі, на зламі 1928/1929 рр. піаніст знову здійснив гастрольний візит до Піднебесної з новою концертною програмою, в якій, крім власних композицій та творів Ф. Ліста, знову виконував твори Ф. Шопена [90]. Цього разу до концертної програми піаніст включив виконання багатьох етюдів Шопена – тих творів свого улюбленого композитора, які Годовський, гастролюючи різними країнами світу, завжди виконував у своїх концертних виступах. Годовський представив китайській публіці власні інтерпретації етюдів Шопена і, крім того, виконав окремі з них у власній обробці (всього Годовському належить 53 опрацювання етюдів Шопена). Пекінська «Народна газета» так коментувала його виступи: «Кращий піаніст світу пан Годовський у виконанні зошита етюдів Фридерика Шопена ор. 10, а також власних транскрипції його етюдів для однієї лівої руки, представив нам зразок продуманої філософії музики та еталон розуміння музики нашого улюбленого польського композитора в передачі його стилю» [90, с. 4].

Наступний важливий етап знайомства китайської аудиторії з виконавський мистецтвом фортепіанних творів Ф. Шопена пов'язується з гастрольним туром у Китаї (містами Харбін і Шанхай, 1928 р.) піаніста-віртуоза польсько-єврейського походження, народженого в Україні (м. Кам'янець-

Подільський), учня Григорія Ходоровського в Києві і Ф. Бузоні в Відні, Лео Сироти (1885-1965). Піаніст прибув до Китаю на запрошення уряду Маньчжурії. До його великої концертної програми було включено виконання, крім Фантазії Ф. Ліста «Дон Жуан» на теми В. А. Моцарта, «Місячної сонати» Л. ван Бетховена та «Карнавалу» Р. Шумана, окремі мазурки та вальси Ф. Шопена [94, с. 18].

Відомо, що впродовж 1921 – 1924 рр. Л. Сирота провадив майстер-класи у Львівській консерваторії імені К. Шимановського [93]. Виконавське мистецтво Лео Сироти високо цінував Василь Барвінський, який в журналі «*Muzyka*» в відгуку на концертний виступ піаніста висловився так: «Мені видається, що Сирота – це не тільки технічний феномен, але й поет, навіть у творах віртуозного характеру він вносить багато таких нюансів і виразовості, яких не відчує просто віртуоз… Це поет, який бачить перед собою цілість і сутність твору» [14].

Зі сторінок тогочасної преси стало відомо, що крім виконаних в Харбіні та Шанхаї творів Лео Сирота під час свого нетривалого перебування в Китаї встиг познайомитися з педагогами харбінської Вищої музичної школи імені О. Глазунова та її кращими учнями. З ними Сирота провів ряд незабутніх відкритих уроків. Серед учнів школи для проведення своїх майстер-класів він виділив, як найбільш талановитих і перспективних піаністів Валентину Білоусову[3] та Олексія Абазу[4] [192, с. 21].

---

[3] **Валентина Білоусова** (1913 – 1998) після закінчення харбінської школи продовжила навчання у Лео Сироти в Японії у Токійській музичній академії. У 1956 р. переїхала до Росії, де працювала у Новосибірській консерваторії викладачем фортепіано. Була ініціаторкою відкриття у консерваторії курсу лекцій з музичної терапії.

[4] **Олексій Абаза** (1916 – 1994) – син російських інженерів-емігрантів, що в 1910-х рр. приїхали до Китаю брати участь у будівництві Великої китайської залізниці. Закінчив у Харбіні Першу музичну школу, згодом Вищу музичну школу імені О. Глазунова у засновника і директора цієї школи, професора Уріеля Гольдштейна. В Харбіні систематично виступав з сольними концертами, з Харбінським симфонічним оркестром під проводом Гольдштейна, а також у складі квартету Харбінського симфонічного товариства. Згодом, продовжуючи навчання в Європі, О. Абаза брав уроки фортепіанної гри у Лео Сироти (у Відні) та Л. Крейцера (в Берліні). З найбільш яскравих фактів виконавської діяльності О. Абази відомо, що в 1938 р. він гастролював у Японії, де акомпанував всесвітньо відомому скрипалеві Олександрові Могилевському. В 1944 р. став переможцем на конкурсі композиторів Маньчжурії, де представив симфонічну поему «Світанок». У 1966 р. переїхав до Голландії, потім – до Америки. В Сан-Франциско заснував власну музичну школу, де працював до кінця життя.

Педагогічна діяльність Сироти в Китаї за декілька років продовжилась, коли він знову отримав запрошення з Харбіна від директорки Третьої музичної школи Валентини Гершгоріної[5] викладати гру на фортепіано впродовж навчального 1934 р. року.

Послідовне й систематичне вивчення фортепіанної спадщини Ф. Шопена продовжувалось на всіх (за виключенням періоду Культурної революції в Китаї 1966–1976 рр.) етапах розвитку китайського фортепіанного мистецтва. Включення творів Шопена до концертних програм стало обов'язковою частиною виконавської практики китайських піаністів. Проте, слід згадати, що в історії розвитку фортепіанного мистецтва Китаю перші національні концертуючи піаністи з'явились не відразу. На музичному небосхилі Китаю їх появі передував достатньо тривалий період підготовки своїх кадрів, що охопив, щонайменше, два десятиліття. Власних концертуючих піаністів виховували й у вже відкритих консерваторіях Китаю, й особливо багато за рубежем. Хоча випускники першої, і поки ще єдиної на теренах Піднебесної, Шанхайської консерваторії вже брали достатньо активну участь у різноманітних збірних концертах. Пригадаймо, що вперше сольний концерт китайського піаніста (а в майбутньому – й видатного композитора) Дін Шаньде відбувся лише в 1935 р. Ця подія відразу отримала найширшого розголосу в пресі.

Дін Шаньде (1911 – 1995) – один з найбільш талановитих піаністів, що з'явився на зорі сходження фортепіанного виконавства Китаю і отримав ґрунтовну професійну освіту в російського педагога Бориса Захарова[6], який належить до плеяди тих піаністів-емігрантів, що зробили найбільший внесок у розвиток фортепіанної освіти та виконавства Китаю. На цьому першому в історії китайської музики сольному концерті фортепіанної музики він представив справді дуже серйозну і велику програму, до якої увійшли такі

---

[5] **Валентина Гершгоріна** (1899 – ?) – російська піаністка і педагог, випускниця Паризької, пізніше – Міланської консерваторій. В різні роки навчалась у Еміля Зауера, Замбоні та Маргерит Лонг. До Харбіна приїхала в 1925 р., де багато концертувала, заснувала і була директоркою Третьої музичної школи, пізніше очолювала харбінську Музичну школу №1.

[6] **Борис Захаров** (1888 – 1943) – російський піаніст, композитор і педагог, вихованець Петербурзької консерваторії (у О. Лядова з композиції та Анни Єсипової з фортепіано). Продовжував навчання в Відні у Л. Годовського. Від кінця 1920-х рр. працював керівником фортепіанного відділу Шанхайського музичного інституту [3].

твори: на початку концерту було виконано «Місячну сонату» Л. ван Бетховена. Після цього, логічно, звучали твори композиторів-романтиків («Запрошення до танцю» А. Вебера, «Арабески» К. Дебюссі, Фортепіанний концерт Е. Гріга), у числі яких, безумовно, були й твори Ф. Шопена – Етюд №10 ор. 10 і Полонез ор. 53. На завершення прозвучали п'єса «Маленька пісня пастуха» китайського композитора і теж випускника класу Захарова Хе Лутіна і дві п'єси російського композитора, що на той час працював у Шанхайській консерваторії, О. Черепніна [59, с. 8].

Початок сольного виконавського мистецтва було покладено. Коментуючи виступ Дін Шаньде, преса особливо виділила виконання творів улюбленого Шопена, відзначаючи окрім бездоганної технічної вправності піаніста, щирість і правдивість емоцій, ще раз наголосивши про виняткову духовну близькість музики польського композитора і про її споріднення із світосприйняттям китайського народу [32, с. 48].

В праці Вей Тінге віднайдено також інформацію про проведення в Шанхаї в 1938 р. сольного концерту з творів Шопена видатного польського піаніста, одного з кращих інтерпретаторів його музики, Генрика Штомпки [33, с. 22].

Музика Шопена дуже органічно увійшла в простір китайського соціуму і стала невід'ємною частиною музичного життя китайського народу, логічно знайшовши продовження в знайомстві із творчістю інших польських композиторів та в безперервному розгортанні контактів з польською композиторською спадщиною і виконавцями. Про глибинну духовну близькість і розуміння автентичності виконавських інтерпретацій творів Шопена китайськими піаністами красномовно промовляють їх численні блискучі перемоги на різноманітних конкурсах світу. Першим прикладом цього стала перемога на П'ятому міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена в Варшаві (1955) молодого китайського виконавця Фу Цуна (учня Маріо Пачі в Шанхаї і Ади Бронштейн у Варшаві [190]). Цього року в складі журі вперше брав участь талановитий китайський скрипаль і композитор Ма Сіцун, якого вважають

«першою ключовою фігурою в історії розвитку китайського скрипкового мистецтва і «королем китайських скрипалів», що зумів довести його до найвищих міжнародних стандартів [244, с. 476].

Фу Цун (*Fu Zong*, нар. 1934 р.) став першим в історії китайського піанізму переможцем конкурсу імені Ф. Шопена. В 1955 р. серед 74-х піаністів з різних куточків світу він був єдиним представником з Китаю. За всю історію існування цього конкурсу Фу Цун став першим представником, що отримав призове місце не лише серед учасників з Китаю, але й серед учасників з усіх азійських країн. Крім отримання третьої премії йому було вручено й спеціальний приз за краще виконання мазурок Шопена. Після перемоги двадцятиоднолітній юнак вирішив залишитись у Польщі і продовжити навчання в Варшавській консерваторії. Таке рішення було зумовлене не лише бажанням вдосконалення власної майстерності. Піаніст прагнув, насамперед, отримати можливість хоча б таким способом впритул наблизитись до того середовища, атмосфери і духу «польськості», що сприяли виникненню музичних образів його улюбленого композитора.

Проживаючи в різних роках у Польщі, Англії, Франції, Америці та періодично наїжджаючи до Китаю, Фу Цун постійно гастролював усіма континентами і брав активну участь в складі журі десятків міжнародних музичних конкурсів світу. Виконання і палке пропагування творів видатного польського романтика в світі і в себе на Батьківщині стало найважливішим сенсом його професійного життя. В Китаї, крім активної концертно-виконавської та педагогічної практики, він систематично читав лекції про творчість Шопена в усіх відкритих консерваторіях Піднебесної. Сьогодні Фу Цун, якого британська газета «Таймс» назвала «найбільш величним китайським музикантом сучасності», «музикантом, відомим своєю тонкою інтерпретацією творів Шопена і «східним» підходом до виконання західної музики» [146, с. 16], належить до числа найбільш авторитетних виконавців і педагогів світу.

Зацікавлення польською музикою і, особливо, глибинне вивчення творчості Шопена спостерігаємо впродовж усього періоду розвитку

китайського фортепіанного виконавства. На початку XXI ст. дуже значні успіхи в виконанні його творів почали презентувати навіть зовсім молоді виконавці Китаю, які систематично здобувають тріумфальні перемоги на міжнародних конкурсах імені Ф. Шопена в світі. Наприклад, у 1996 р. на міжнародному конкурсі юних піаністів ім. Шопена в Москві третю премію здобула Ді І Тан; у 2004 р. високі нагороди на цьому ж конкурсі отримали відразу три молодих китайських виконавці: першу премію присудили Цзя І Суну, дипломантами конкурсу стали Чанг Хаочен і Цзя Янь Сун.

Лауреатом Першої премії Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена в Варшаві у 2000 р. став. молодий китайський піаніст Лі Юньді (*Li Yundi*, нар. 1982 р.) Це була блискуча перемога, оскільки на попередніх двох конкурсах (1990 і 1995 рр.) першу премію не було присуджено жодному з конкурсантів. У 2015 р. Лі Юньді став наймолодшим членом журі цього конкурсу. За заслуги перед польською культурою, а також за підтримку польської культури за рубежем та зміцнення культурних зв’язків між Польщею та Китаєм у 2010 р. урядом Польщі Лі Юньді було нагороджено золотою медаллю «За заслуги в культурі Gloria Artis» (*Złoty Medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis*) [66] – нагороди Міністерства культури і національної спадщини Польщі за внесок у розвиток культури. Таким чином, Лі Юньді увійшов в історію як перший представник китайської нації, удостоєний цієї високої відзнаки.

Лі Юньді здійснює дуже активну виконавську діяльність, виступаючи в усіх куточках світу. В своїх концертних програмах він завжди виконує твори Шопена. Після незабутніх виступів у знаменитому концертному залі Нью-Йорку (23 березня 2016 р., Карнегі-Холл, США) з програмою, що включала виконання всіх 24-х прелюдій і чотирьох балад Шопена, одна з провідних телерадіокомпаній світу, Сі-Ен-Ен (Кабельна Мережа Новин), а також американський Інститут Аспена з гуманітарних досліджень писали, що «Лі Юньді – це зірка класичної музики, що прийшла до Аспена [місто в штаті

Колорадо, США] представити свої блискучі навички у виконанні творів романтичної музики, зокрема – Фридерика Шопена» [186, с. 68].

Виконання десятилітньої піаністки Ван Юйцзя (*Wan Yuizha*, нар. 1987 р.) в концертних програмах з творів Шопена (Експромт ор. 66, Полонез-фантазія ор. 61, Вальс ор. 64 cis-moll) дозволило переконливо продемонструвати її тонке і глибоке виконання. В 2001 р. на конкурсі за краще виконання цих творів Шопена в Японії Ван Юйцзя отримала Третю премію.

Дванадцятилітній Чжан Хаочен (*Zhang Haocheng*, нар. 1990 р.), учень знаменитого в Китаї пекінського професора фортепіано Дань Чжаої, брав участь у дорослій віковій групі на П'ятому Азійському конкурсі ім. Ф. Шопена в Японії (2004), де отримав Першу премію. Після цього його було запрошено виступити з концертною програмою повної збірки етюдів Шопена ор. 10 і ор. 25 під час проведення Міжнародного фестивалю ім. Шопена в Варшаві (2009). «Приголомшена публіка десять разів викликала його на сцену, а польські газети відзначали бездоганну техніку і надзвичайну музикальність піаніста» [173, с. 15]. Серед найважливіших перемог Чжан Хаочена на інших змаганнях світового рівня – завоювання перших премій на Міжнародному конкурсі юних піаністів ім. П. Чайковського (Москва, 2002) та Міжнародному конкурсі ім. Вана Кліберна (Форт Уорт, США, 2009), в історії якого він став першим переможцем з Китаю.

Кількість відомостей про завоювання музики Шопена наймолодшими виконавцями Китаю продовжує з'являтись. У 2010 р. однією з найбільших звукозаписних компаній світу EMI (Великобританія) було записано перші в світі диски професійного китайського музиканта, якому виповнилось усього десять років. Це – записи всіх етюдів Шопена у виконанні маленького вундеркінда з Шанхая, Чжана Шеньляна. Чжан Шеньлян вважається наймолодшим упродовж 80-літньої історії Шанхайського музичного училища учнем і першою дитиною, що виступила із сольним концертом у Пекінському державному театрі [172, с. 17].

Зв'язки Китаю з Польщею в сфері фортепіанного мистецтва завжди були дуже інтенсивними. Це проявлялось, в основному, у великій увазі до вивчення спадщини Шопена, безперервному виконанні його творів, а згодом й в участі та перемогах китайських піаністів в існуючих конкурсах імені Шопена в світі. Проте, стверджувати про пожвавлення китайсько-польських контактів в сфері фортепіанного виконавства та про справжню інтенсивність їх активізації можемо лише в період кінця XX – початку XXI ст. – доби новітньої історії Китаю, що розпочалась незабаром після завершення Культурної революції. Аналіз культурно-мистецького життя цього часового відрізку показав, що розпочався якісно новий виток розвитку культурної співпраці в рамках діалогу Китай – Польща, який охопив значно ширші сфери міжнаціональних контактів та позначив поглиблення співпраці в сфері фортепіанного мистецтва між обома державами. Цей діалог характеризується однаково потужною двосторонньою співпрацею Китай – Польща; Польща – Китай.

Пригадаймо, що підвалини цього діалогу було закладено ще в 1953 р., коли цього року навесні польський посол з питань культури в Китаї Яцек Ключковський в рамках розширення польсько-китайських культурних взаємин вперше запросив на гастролі до Піднебесної фольклорний колектив з Народної Республіки Польща[7]. На той час завдяки своїм експресивним стилізованим виставам це був один з найвідоміших у світі народний ансамбль пісні й танцю НРП «*Mazowsze*»[8]. Період початку 1950-х рр. позначений у Китаї сплеском культурних обмінів: виступами польських артистів, знайомством з польським фольклором та літературою. Саме цей період позначений в Китаї одиничними першими (щоправда – неповними) перекладами на китайську мову декількох класичних літературних творів польських авторів, серед яких – один з «Кримських сонетів» А. Міцкевича «Морська тиша» та уривки з роману «Фараон» Б. Пруса в перекладах Кім Чу Вона.

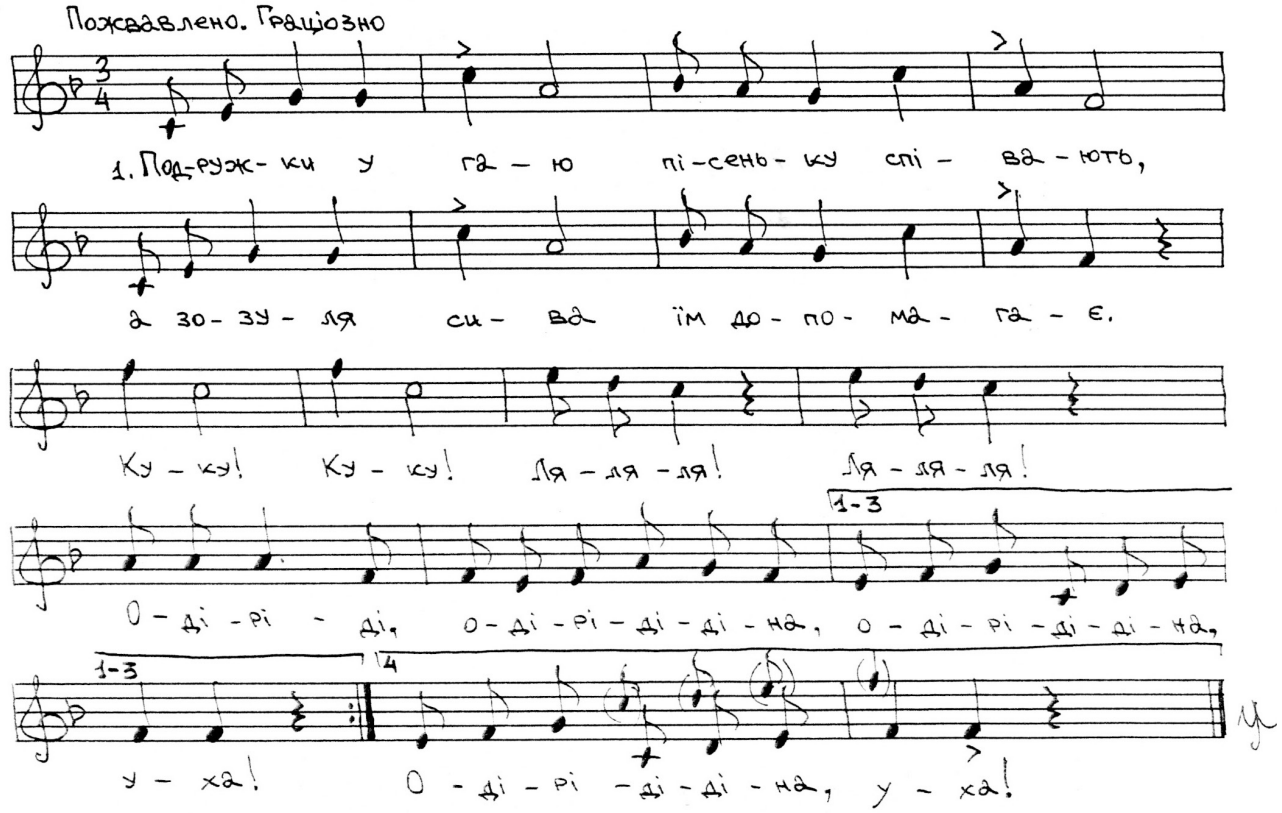
---

[7] Назва держави періоду 1944 – 1989 рр.

[8] *Mazowsze* – Мазови – мешканці частини території Польщі Мазовії з центром у Варшаві. Мазовія – територія походження польського народного танцю мазурка.

Колектив «Mazowsze» дуже радо прийняли в Китаї. Про це засвідчує й той факт, що 1 травня з його учасниками навіть зустрівся тодішній голова держави Мао Цзедун, прийнявши гостей у самому Тяньаньмені – святині Китаю, найбільш значному в Піднебесній і найбільш відомому в світі китайському архітектурному спорудженні, яке вважається символом держави. У своїй промові Мао проголосив слова захоплення вокально-танцювальним народним мистецтвом Польщі й побажання зміцнення творчої співпраці. З концертами ансамбль об'їздив половину Китаю, відвідавши ряд найкрупніших міст, серед яких – Пекін, Шанхай, Гуаньчжоу. «З великого та різноманітного репертуару «Мазовше» китайцям найбільше полюбилася пісня «*Kukułka*» (зозуля), приспів якої разом з польськими артистами під час концертів співали усім залом, багато запрошуючи виконати «на біс» [99, с. 38]. Слова пісні відразу переклали китайською і дотепер серед польських народних пісень вона залишається однією з найбільш знаних, улюблених і виконуваних у Китаї.

Подамо приклад народної польської пісні «Зозуля» з польською та китайською підтекстовкою:



Після незабутніх виступів «Мазовше» з Польщі до Китаю з певною періодичністю почали запрошувати співаків, піаністів та навіть великі симфонічні оркестри. Виступи перших піаністів стали особливо цікавими для місцевої аудиторії, оскільки вперше з'явилась можливість «наживо» послухати виконання улюблених у Китаї мазурок, вальсів та етюдів Шопена в виконанні його співвітчизників.

Серед найбільш резонансних виступів, відзначимо концерт випускника Варшавської консерваторії, піаніста Буковського (ім'я не встановлено, син відомого польського публіциста і директора Вищої музичної школи у Вроцлаві Ришарда Буковського), який приїхав до Китаю на початку 1980-х рр. разом зі своїм педагогом Яном Ек'єром [99, с. 39]. Разом зі своїм вихованцем Ек'єр провів перед студентами Пекінської центральної консерваторії майстер-клас на тему «Виконання мазурок Ф. Шопена». «Народна газета» писала: «Китайське фортепіанне мистецтво ще доволі слабке і тільки починає відживати після тяжкої перерви (Культурної революції – Ф. Ї.). Китай ще небагатий, тому в цих роках для взаємного спілкування змогли запросити з Польщі тільки цих двох… У 1999 р. ситуація змінилась, наша економіка почала зростати. Це дало можливість знову запросити до Китаю колектив «Мазовше». Глядачам дуже сподобались танці польських мазурок, виконуваних польськими хлопцями» [99, с. 39].

Виступи польських танцівників несподівано набули особливо важливого значення в сенсі усвідомлення китайськими піаністами неправильного до цього часу виконання ними Мазурок Шопена, оскільки раніше вони не розуміли природи то швидкого, то повільного темпу цього танцю, не розуміли специфіки своєрідної ритміки мазурок з акцентами, зміщеними на другу, а іноді й на третю долю такту. Побачивши, як мазурки в повільному темпі розпочинають танцювати дівчата, як пізніше відбувається вихід хлопців з імпровізацією в швидкому темпі та обов'язковим виконання антраша (високого стрибка, під час якого вони встигають тричі хлопнути ногою об ногу), піаністи отримали змогу

зрозуміти особливості специфіки виконання фортепіанної мазурки і природу мінливості акцентів.

Виступи польських музикантів не були частими. Наступна яскрава зустріч китайців з польською музичною культурою позначена 2000 роком, коли в пекінському «Віковому театрі» відбулись концерти знаменитого і представницького Військового духового оркестру «Сілезія» і симфонічного оркестру Варшавської філармонії. Китайці захоплювались ритмами польських маршів («Марш Домбровського», «Марш польських партизан», «Перша бригада» та ін.) та іншими творами (здебільшого танцювальними – польками, мазурками та вальсами) в виконанні знаменитого духового оркестру. Найбільше з усього почутого сподобалось і запам'яталось виконання Полонезу М. Огіньського (знову твір романтичної музики!).

Враження від виступів наступного колективу, що відвідав Китай – симфонічного оркестру Варшавської філармонії, можемо осягнути з дописів журналу «Враження сучасності», який докладно описував цю подію: «Останнім часом до Китаю приїздило багато оркестрів з Західної Європи або Америки. Симфонічні оркестри зі Східної Європи у нас ми поки ще не зустрічали, тому приїзд Варшавського філармонійного оркестру є дуже важливим для нас, а його виступи притягнули велику увагу. Відчувається, що оркестранти чудово володіють технікою, їх гра є дуже ніжною і ласкавою» [39, с. 80]. В Пекіні цей оркестр під орудою його першого диригента, випускника Ленінградської консерваторії (1956) Казімєжа Корда, виступав упродовж двох днів: 2-го і 3-го червня.

Програма першого вечора була наступною: «Увертюра» К. Пендерецького, Перший концерт для фортепіано з оркестром Ф. Шопена і декілька окремих номерів з балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва. «Увертюра Пендерецького, – йшлось у журналі – це, за сутністю, творчість для струнних. Це – не авангардизм, хоча зміст твору дуже об'ємний. … Концерт Шопена виконував відомий піаніст Пйотр Андершевський» [39, с. 80]. Особливо цікавим видається факт, що цей польський піаніст вивчав мистецтво

фортепіанної гри в Варшаві, Ліоні, Страсбургу, Лос-Анджелесі, а вдосконалював свої навички на майстер-класах в період перебування з концертами в Варшаві китайського піаніста Фу Цуна, на той час вже дуже іменитого китайського піаніста.

Докладно коментуючи всі виступи польського оркестру, журнал «Враження сучасності» розміщав на своїх сторінках рецензії, сповнені емоцій та критики від почутих творів. «Концерт Шопена Андершевський, вихованець нашого славного піаніста Фу Цуна, грав дуже природно, чисто і свобідно. Увесь твір звучав у нього немов поетичний вірш. Диригент дуже досвідчений, зумів органічно об'єднати оркестр і соліста в одне ціле» [39, с. 80]. Чимало було й критичних зауважень, наприклад: номери з «Ромео і Джульєтти» звучали не достатньо піднесено, що вплинуло на створення ефектного сильного враження, хоча змальована історія кохання є дуже драматичною. В середині твору особливо сподобалось соло першого альта і першої віолончелі – вони грали зі справжнім драматизмом» [39, с. 81].

Наступного дня програму концерту склали «Симфонія скорботних співів» (*Symfonia pieśni żałosnych*) ор. 36 Генрика Гурецького для соло сопрано та оркестру і Третя симфонія Л. ван Бетховена. Твір Гурецького в Китаї виконувався вперше. «Китайські слухачі дещо не зрозуміли твору Гурецького, адже це – не симфонія, а дуже довга пісня для сопрано. Струнні постійно повторювали звуки в одному й тому ж ритмі, без настрою і динамічних градацій, зрідка змінюючи гармонії. Надзвичайно тужлива музика справила на слухачів враження безнадійності» [39, с. 81]. Далі захоплено висловлювались про яскравий тембр і бездоганну техніку солістки – Ізабели Кронінської (сопрано). В виконанні симфонії Бетховена особливо захоплено коментували звучання фуги у фіналі, відзначаючи «раціональність диригента» [39, с. 81]. «Відзначимо, що оркестр дуже професійний, стиль його звучання – ніжний і ласкавий. Коли б до цього додати ще й драматичності, звучав би бездоганно» [39, с. 81].

В жовтні 2001 р. в Пекіні відбувся IV-й фестиваль польської музики в Китаї. Акцію святкували з великим розмахом, запросивши з варшавського театру Польська національна опера майже повний склад тодішньої тупи – 236 співаків, хористів, артистів балету, диригентів та різноманітних працівників сцени, серед яких – костюмерів, декораторів, освітлювачів тощо.

На сцені столичного оперного театру Китаю силами польських артистів відбулось відразу дві прем'єри: опера «Набукко» Дж. Верді та монументальна, одна з найбільш відомих творів Г. Малера, симфонія №2 до-мінор «Воскресіння» для розширеного симфонічного оркестру, двох солістів (сопрано, альта) і мішаного хору.

2004 р. в Пекіні та Шанхаї відбулись два концерти з творів польських композиторів молодої сучасної польської піаністки, лауреата конкурсів ім. П. І. Чайковського та Ф. Шопена, Юлії Кочубан. У концертах було виконано сонату і мазурки Ф. Шопена та твори сучасної польської композиторки Г. Бацевич – цикл «Чотири прелюдії» і Сонату №2.

В 2004 р. посольством Польщі в Китаї було організовано два концерти лауреата міжнародного конкурсу ім. Королеви Єлизавети, молодого польського піаніста Матеуша Боров'яка (*Mateusz Borowiak*). Концерти відбулись у Центральній Пекінській консерваторії (26 жовтня) та в концертному залі Інституту мистецтв Гуансі (10 грудня). В першому відділі концертної програми звучали твори: Бах-Бузоні. Чакона ре-мінор; Ф. Шуберт. Експромт №3 ор. 142; Ф. Ліст. Мефісто-вальс і дві Угорські рапсодії. Другий відділ було присвячено творчості Шопена: Анданте і Великий Блискучий полонез; Балада №4 ор. 52; Експромт ор. 36. На завершення концерту прозвучав твір китайського композитора Чжона Іньчена «Пісня Донг» (у перекладі – «Пісня Зими») (*Zhong Juncheng. The Song of Dong*).

У 2005 р. в Центрі культури та мистецтв м. Куньмін (провінція Юньнань, що на півдні Китаю) відбулись два концерти іншого молодого польського піаніста Гаюша Кески (*Gajusz Keska*). Китайські критики писали, що «Піаніст грав багато творів Шопена, в виконанні яких представив різноманіття

несподіваних інтерпретацій. Його сміливість і мистецтво нового прочитання творів Шопена викликає порівняння хіба лише з мистецтвом чарівника» [149].

Польсько-китайські музичні зв'язки в сфері фортепіанного мистецтва презентує не лише організація концертних акцій. Важливе значення в зміцненні цих зв'язків та більш глибокому розумінні виконавських аспектів творів польських композиторів, зокрема – Шопена, мав вихід у світ книги Г. Засімової «Як виконувати Шопена» (2005). Книгу перекладено багатьма мовами світу, в т. ч. – й китайською, і , як стверджують китайські піаністи, на сучасному етапі вона є їх настільною книгою, одним з найбільш важливих і ґрунтовних досліджень щодо здійснення виконавської роботи.

Віддавна однією з найбільш ефективних форм міжкультурного діалогу Китаю із Заходом в галузі фортепіанного мистецтва стало запровадження практики проведення майстер-класів провідних західних піаністів у музичних навчальних закладах. Планування таких заходів стало невід'ємною нормою навчальної програми студентів, тому кожний приїзд європейських виконавців з гастрольними концертними програмами намагались поєднати з практикою проведення майстер-класів.

Серед безлічі подібних незабутніх зустрічей студентів консерваторій з майстрами світового рівня наведемо декілька найбільш яскравих прикладів останніх років:

У листопаді 2004 року для проведення майстер-класів у Сичуаньській консерваторії було запрошено відомого російського піаніста Володимира Віардо. Впродовж трьох днів він проводив так звані «експертні лекції» з теорії і практики фортепіанного виконавства, які закінчував практичним показом творів під час концерту, у т. ч. й творів Шопена. Резонанс подібної практики був настільки гучним, що через рік, у червні 2005 р., піаніста запросили до Китаю знову. Після цього й з'явилося принципове рішення розгорнути практику проведення подібних майстер-класів на найширшому рівні, регулярно залучаючи до цього фахівців найширшої географічної території – зі Сполучених Штатів Америки, зі Сходу, Західної та Східної Європи.

Вже в травні цього ж року було запрошено професора фортепіано з Університету Флорида Кевіна Роберта Орра (*Kevin Robert Orr*), який у Сичуаньській консерваторії теж провів майстер-клас і концерт, а в період від жовтня по грудень наступного 2006 р. для проведення майстер-класів у Сичуаньській консерваторії почергово було запрошено провідних американських піаністів і педагогів, «докторів фортепіано» Метью Хілла (*Matthew Hill*), Жерома Роуза (*Jerome Rose*) та Артура Гріна (*Arthur Greene*) з Мічіганського університету і Джека Вайнрокка (*Jack Winerock*) з Університету Канзасу. Всі вони, проводячи майстер класи на найрізноманітніші теми, використовували твори Шопена.

Для проведення майстер-класів до Китаю запрошують й піаністів з Польщі. Найбільш важливими серед таких стали майстер-класи професора Варшавської академії музики П. Палєчного[9], який у період 2001 – 2008 рр. п'ять разів відвідав Китай і кожного разу проводив майстер-класи у Центральній пекінській консерваторії. Пекінська «Народна газета» писала, що в музичному світі Палєчного вважають «сильним і своєрідним артистом, кращим інтерпретатором концертів Шопена, у виконанні яких піаніст відкинув розм'яклу сентиментальність і з рідкісною енергією та динамічною силою показав приклад нового підходу до їх виконання. Професор Палєчний своїм незвичайним підходом відкрив для нас іншого Шопена і безодню нових емоцій» [135, с. 9].

Слід додати, що в цих роках поширилась зворотна практика проведення «експертних лекцій» та майстер-класів китайських піаністів у навчальних закладах Заходу: як приклади, серед таких наведемо зустрічі піаністів Яна Ченгана (*Yang Qenghang*) і Лі Кумсіна (*Lee Kumsing*) зі студентами вищих навчальних закладів Польщі, а також США і Канади.

Розгортання практики подібних міжнародних творчих зустрічей у сфері піаністичного мистецтва засвідчує про прагнення розширення міжнародних

[9] Палєчний Пйтр (*Piotr Paleczny*, нар. 1946 р.) – учень Марії Ковальської у Кракові і Яна Ек'єра в варшавській Вищій музичній школі; лауреат, а пізніше й член журі найкрупніших міжнародних музичних конкурсів, у т. ч. й в Китаї, організатор і артистичний директор конкурсу ім. Шопена в Варшаві.

контактів, про планомірну їх організацію на систематичній основі, про осмислення доцільності і результативності міжнародних взаємовпливів, а також про велику взаємну цікавість до творчих здобутків інших національних виконавських шкіл.

Щодо акцій останніх років, які засвідчують про входження творчості та постаті Ф. Шопена в повсякденне життя сучасного Китаю, згадаємо й про відкриття в Пекіні Центру творчості Шопена, де відбуваються концерти з творів композитора, працює Кафе «Шопен», проводяться публічні майстер-класи та конференції, відбуваються виставки видань творів композитора та фотографій різноманітних мистецьких акцій, присвячених його постаті. Зауважимо, що діяльність Центру творчості Шопена охоплює найширші сфери заходів. Помітний резонанс серед них викликала організація регулярних концертних вечорів «Від класики до джазу». Організація таких акцій привертає і загострює увагу академічних музикантів до становища сучасної класичної музики, яке з глобальним зростанням споживчої культури та комерціалізацією всіх сфер сьогоденного музичного життя засвідчує про постійно зростаючу конкуренцію класичного музичного мистецтва з продукцією мас-медіа та культурою шоу-бізнесу.

2. 3 Значення засад виконавського та педагогічного стилю професора Чжоу Гуанжень у розвитку китайської фортепіанної школи

При дослідженні становлення і розвитку китайської фортепіанної школи важливим видається представити в роботі окремі, найбільш показові педагогічні досягнення і методики викладання фортепіано китайських педагогів, що визнані в Китаї серед кращих майстрів своєї справи. Досягнути високого професійного рівня в вихованні своїх учнів, які могли б згідно світових стандартів бездоганно, з привнесенням власних цікавих і переконливих знахідок виконувати класичний європейський репертуар, було доволі непростою справою в умовах, коли в Китаї ще не було сформовано своєї виконавської і педагогічної школи. Кращі китайські педагоги відразу зайнялись

вивченням найрізноманітніших аспектів світової фортепіанної педагогіки та виконавства і за доволі короткий час своєю відданою невпинною працею представили західному світові ті видатні успіхи, що створили можливість висунути китайське фортепіанне мистецтво на лідируючі позиції в світовому виконавстві.

До таких піаністів, що були визнані унікальними майстрами фортепіанної педагогіки належить Чжоу Гуанжень (*Zhou Guang Ren*, нар. 1928 р.). Аналізуючи специфічні особливості її методики, опосередковано було досліджено й педагогічні принципи метра китайської фортепіанної школи Дін Шаньде, видатних педагогів китайця Ян Цзяженя, італійця Маріо Пачі, німецького піаніста єврейського походження Альфреда Маркуса, угорського піаніста і педагога Бели Белаї, вірменського педагога Арама Татуляна, чеського піаніста Йожефа Гата.

Вивчення багатомірності щаблів становлення педагогічного і виконавського досвіду Чжоу Гуанжень стало результатом виявлення і узагальнення засад ї власної методики в викладанні фортепіано. В процесі аналізу музикознавчих праць, авторських спогадів та особистих висловлювань піаністки виявлено, що процес становлення Чжоу Гуанжень як педагога охопив дуже тривалий період її життя.

Для цього в результаті дослідницького процесу вдалось дослідити специфіку і систематизувати результати довголітніх систематичних, або й спорадичних короткочасних занять Чжоу Гуанжень з кожним з її численних педагогів.

Серед вельми великого представництва китайських піаністів творча постать Чжоу Гуанжень привертає особливу увагу різнобічністю граней її творчого обдарування і вагомістю досягнень щодо кожної з них. Початок її творчості співпав з першим періодом виняткового привернення уваги китайських піаністів до фортепіанного мистецтва, творів західної класичної фортепіанної музики, до фундаментального осягнення практики західних виконавців і вивчення здобутків західних фортепіанних шкіл.

Професорка Шанхайської і Пекінської консерваторій Чжоу Гуанжень є однією з найвидатніших постатей у багатьох галузях фортепіанного мистецтва Китаю всього XX ст.: як викладач фортепіано – вона створила потужну власну педагогічну і виконавську школу своїх послідовників; як виконавиця – постає однією з неперевершених майстринь довершеного виконання фортепіанних творів китайських і західноєвропейських композиторів-класиків та романтиків та кращою інтерпретаторкою фортепіанних творів Діна Шаньде, Ван Лісаня, Ван Цзянь Чжона, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна; як композиторка – звертаючись до жанру аранжування засобами фортепіано китайських народних мелодій, вона є однією з перших серед національних композиторів Китаю, що працювали над проблемою розширення національного фортепіанного репертуару; як музикознавець – відома як авторка ряду праць з проблем методики викладання фортепіано; як суспільний музичний діяч – організаторка Першого міжнародного конкурсу піаністів у Китаї та створення в Пекіні Центру мистецтв фортепіано, де читала курси лекцій для педагогів, була членкинею ряду китайських і міжнародних конкурсів піаністів (імені Вана Кліберна (Форт-Уорт, США), Маргеріт Лонг (Париж, Франція), Джини Бахауер (Солт-Лейк-Сіті, США) та у м. Лідс (США), головним редактором журналу «Фортепіанний артистизм», керівником кафедри фортепіано Центральної пекінської консерваторії.

При осмисленні універсальності постаті Чжоу Гуанжень було звернено увагу на унікальність шляху отримання нею найширшої фортепіанної освіти і потім створення на отриманих знаннях власної методики викладання фортепіано. Ці методичні засади вона втілювала в практику впродовж всього життя в своїй педагогічній діяльності, яка, серед усіх інших аспектів її творчої діяльності, виявилась магістральною. Один із висновків дослідження української музикознавиці О. І. Коменди про домінування лише одного провідного виду діяльності в загальному профілі митця, що утворюється рівновагою всіх інших видів діяльності [86, с. 93], сприяв виникненню ідеї

виділити в універсалізмі творчого стилю Чжоу Гуанжень домінуючу сферу її діяльності. Спостережено, що виконавський аспект у творчому житті піаністки превалював лише в певний, хоча й тривалий період її життя – в 1940-1970-х роках. Про це засвідчують активна концертна діяльність цих років піаністки та її участь і перемоги в найпрестижніших міжнародних конкурсах піаністів. В результаті було визначено, що провідною сферою її діяльності все ж завжди залишалась педагогічна праця. Це спонукало до зосередження в дослідженні на засадах фортепіанної педагогіки Чжоу Гуанжень і на розкритті ролі її власної школи в розвитку професійної фортепіанної освіти Китаю.

В історії китайської музичної культури Чжоу Гуанжень постає однією з найвизначніших постатей, що присвятили своє життя фортепіанному мистецтву. Від перших років діяльності впродовж усього життя вона слугує популяризації фортепіанної музики в Китаї і розвитку китайської фортепіанної освіти. Чжоу Гуанжень – одна з тих перших професійних національних китайських музикантів – піаністів, педагогів, композиторів та авторів музикознавчих досліджень, хто в середині XX ст. в процесі сходження фортепіанного мистецтва Китаю на високопрофесійний рівень докладали багато праці в справі ширшої популяризації серед китайського населення самого інструмента фортепіано і слухання фортепіанної музики.

Від самого початку своєї діяльності вона активно працювала в сферах розвитку національного фортепіанного виконавства, педагогіки і створення репертуару. На час виходу на арену діяльності багатьох визначних китайських музичних діячів (Чжао Юань Жень, Хе Лутін, Дін Шаньде, Ду Мінсінь, Лі Шутон та ін.) Чжоу Гуанжень поряд з ними стала однією з тих перших найактивніших, хто прагнув інтенсивніше, запозичуючи прогресивний досвід китайських і зарубіжних фахівців, професійно розвивати в Китаї національне фортепіанне мистецтво. Впродовж багатолітньої педагогічної діяльності Чжоу Гуанжень підготувала сотні китайських піаністів, багато з яких стали лауреатами та дипломантами китайських і міжнародних музичних конкурсів, першокласними педагогами, що продовжують розвивати традиції своєї

наставниці, яскравими виконавцями, що гідно представляють китайське фортепіанне мистецтво в світі.

Чжоу Гуанжень народилася 1928 р. в Німеччині (м. Ганновер), де її батьки, що були родом з провінції Чжезцян, здобували освіту зі спеціальності машинобудування. При народженні їй було надано німецьке ім'я Урсула, але після повернення в чотирилітньому віці на Батьківщину, до Шанхаю, їй дали ім'я Гуанжень (згідно даоського вірування її прабатьків це ім'я означає «доброта») [219, с. 4].

Для того, щоб збагнути результат тривалого шляху здобуття Чжоу Гуанжень власної фундаментальної фортепіанної освіти, унікальність процесу осягнення нею методик гри на фортепіано різних національних шкіл, етапів становлення її як педагога і, як підсумок, вироблення власної методики викладання, необхідно усвідомити, який вплив мали на становлення її як піаністки кожний із тих численних педагогів, у яких їй пощастило навчатися.

Першим вчителем гри на фортепіано в Шанхаї став педагог місцевої музичної школи Цянь Ци (*Jiang Ji*), а в десятилітньому віці вона вступила до приватного Музичного інституту в клас випускника Шанхайської консерваторії, видатного в майбутньому китайського піаніста, педагога і композитора Дін Шаньде (*Ding Shan De*, 1911-1995. Сам Дін Шаньде навчався в Шанхайській консерваторії в класах китайського піаніста Лі Іньке і російського педагога Бориса Захарова. Крім композиторської діяльності впродовж усього життя він багато праці присвятив виконавській і особливо педагогічній роботі.

Як пізніше згадувала піаністка, «саме Дін Шаньде увів її в світ музики і відкрив очі на можливості фортепіано» [220, с. 138; 221, с. 5]. В заняттях з Чжоу Гуанжень Дін Шаньде зосередив увагу на вивченні етюдів К. Черні (ор. 299 і 849), двоголосних і триголосних інвенцій, Прелюдій та фуг з «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Дін Шаньде наполягав, що серйозна робота саме над цими творами допомагає розвинути музичну пам'ять, бездоганне відчуття ритму, вміння працювати над аплікатурою, досягати чіткої артикуляції

пальців і є особливо важливою щодо фундаментального тренування пальців. У своїй навчально-методичній практиці він також надавав важливого значення вивченню сонат Д. Скарлатті, сонатин М. Клементі, Л. ван Бетховена, М. Равеля – уважав ці твори кращими для осягнення учнем побудови музичної форми, розуміння процесу витікання однієї теми з іншої, оволодіння майстерністю чіткого індивідуалізованого виконання тем [256, с. 384; 213, с. 68].

У своїх спогадах Чжоу Гуанжень розповідала, що її вражали ретельне обдумування і планування тем уроків, організація роботи над досягненням поставленої мети, при тому, що самі заняття з Дін Шаньде найчастіше набували імпровізаційного характеру [23]. При виборі теми уроків педагог багато уваги приділяв й питанню виконання творів Ф. Шопена. Серед величезної спадщини західноєвропейської музики Шопен був для нього одним з найулюбленіших композиторів. Дін Шаньде розкрив Чжоу Гуанжень неперевершений світ творення Шопеном мелодій, секрети його нетрадиційної для XIX ст. композиторської техніки, про широке використання в своїх творах власних національних ладів та інтонаційних елементів, про збагачення західноєвропейської музики новими ритмічними малюнками і розробленням власних індивідуальних лаконічних музичних форм. При цьому педагог завжди звертав її увагу на нечуване розкриття Шопеном виразових і технічних можливостей фортепіано, та, що видається особливо важливим для китайської музики – про втілення в своїх творах безмежного світу романтичних емоцій і настроїв. Свої роздуми про всі ці якості музики Шопена Дін Шаньде 1960 р. підсумує в своїй праці «Чому китайський народ може сприймати і розуміти музику Шопена» [60, с. 7 – 8]. Сам Дін Шаньде у власних концертних виступах виконував особливо багато творів улюбленого композитора і неодноразово організовував спільні зі своїми учнями концерти, програми яких найчастіше складали виключно твори Ф. Шопена, а сам педагог виконував у них окремі прелюдії та більшість етюдів і балад.

Окремим особливим сегментом методики Дін Шаньде було вивчення творів китайських композиторів для фортепіано, в роботі над виконанням яких він прищеплював своїм учням почуття захопленості своєю рідною національною музикою, музичними традиціями, навчав тонко відчувати і передавати засобами фортепіано звуки природи, наслідувати тембри китайських традиційних інструментів, відтворювати своєрідність китайської ритміки, поліфонію розмаїття звуків традиційних ударних, своєрідність образно-емоційного строю музичних творів.

Дін Шаньде писав: «У ній [китайській музиці – Ф. Ї.] є свої неповторні особливості, наприклад витонченість і природність мелодії, музична форма є не менш цікавою, ніж у музиці європейській» [59, с. 35 – 36]. Дін Шаньде активно долучався до полеміки, що розгорнулась у середовищі китайських музикантів щодо вивчення західної музики. Він писав: «У різних галузях сучасної західної музичної культури є справді багато прогресивного, але чи означає це, що кожна нація на землі повинна створювати і розвивати свою національну культуру за зразком європейської?» – і вперше зауважив: «Ми повинні не просто вивчати західну музику, не забуваючи при цьому, що одночасно слід вивчати і китайську. Не слід перетворювати вивчення європейської музики у самоціль і забувати про те, що це робиться для розвитку своєї національної музичної культури» [58, с. 38 – 46].

Пізніше, коли Чжоу Гуанжень відчула потребу створення власних композицій і створила першу збірку п’єс «Фортепіанні переклади народних пісень провінції Шаньсі» (1953), натхненням для роботи над нею стали пригадані вислови наставника про характеристики китайської народної музики, а практичним керівництвом – теоретична праця Діна Шаньде «Про гармонізацію мелодій в китайському народному стилі» і його аранжування для фортепіано мелодій декількох сінцьзянських танців («Танці Сіньцзян» № 1 і № 2, 1950). У цих аранжуваннях Дін Шаньде спирався на елементи національної стилістики і поєднував їх з політональними нашаруваннями. Збірка Чжоу Гуанжень, як довершений зразок опрацювання китайських

традиційних мелодій, увійшла до переліку найбільш виконуваних фортепіанних творів китайських композиторів. Поряд з такими визначними композиторами як Дін Шаньде, Чу Ван Хуа, Лі Інхай, Ван Цзянь Чжон, Інь Ченьзун, Ван Лісань її включення в роботу над перекладами китайських народних мелодій для фортепіано було важливим не лише в сенсі розширення національного виконавського фортепіанного репертуару, але, насамперед, у посиленні уваги до популяризації фортепіано серед китайських слухачів, адже технічні властивості цього інструмента дозволяли дуже легко, природно і, водночас по-новому чути і сприймати свою національну музику в новому тембральному звучанні.

Крім роботи над технікою і художнім виконанням музичних творів Дін Шаньде багато уваги приділяв розвитку в своїх учнів досвіду музичної публіцистики. Пізніше це стало великою допомогою при створенні Чжоу Гуанжень власних теоретичних праць «Мистецтво викладання гри на фортепіано» (1990) [221] і «Основи підготовки до фортепіанного виконання» (1990) [222], а також в укладанні її власних спогадів, які вона узагальнила у праці «Фортепіано – моє життя» (1997) [255] та в інтерв'ю Чжао Шиміну (2007) [255].

Після від'їзду Діна Шаньде з Шанхая наступним щаблем здобуття майстерності стали її заняття у Ян Цзяженя (*Jang Qiangren*) – молодого паіаніста-педагога, який нещодавно повернувся до Шанхая після навчання в США. Цей досвід мав своє окреме і важливе значення на шляху становлення Чжоу Гуанжень власної виконавської майстерності і формування принципів її власної педагогіки. Ян Цзяжень зосередив свою увагу на розвитку технічної майстерності своєї учениці на прикладі здобутків французької фортепіанної школи, в якій особливо захоплювався вказівками про художнє виконання технічних вправ. У його класі Чжоу Гуанжень вивчила чи не всі етюди французького педагога, піаніста і композитора Антуана Лемуана – творця своєї школи гри на фортепіано і автора багатьох інструктивних праць, зокрема – «Таблиці піаніста – пам'ятка фортепіанного педагога» (1844). Лемуан один з

перших почав використовувати метод групового навчання піаністів і вказувати в текстах своїх етюдів примітки щодо темпового, ритмічного виконання і артикуляції [44, с. 8].

Вивчаючи з Ян Цзяженем етюди французького піаніста-віртуоза Анрі Бертіні, вона вперше познайомилася з методами розвитку техніки гри для різних видів техніки в *чотири руки* (етюди ор. 97, 135, 149, 150, 160) та методом *художнього* виконання етюдів для розвитку вправності пальців (програмні «Характеристичні етюди» (*Etudes caractéristiques*, ор. 66): «Мелодія», «Драматичний марш», «Скромниця», «Тірольєна» та ін.). Бертіні є автором ряду методичних праць і теоретичних досліджень про техніку гри і, крім інших музичних творів – автором понад 500 етюдів, а про його гру Р. Шуман писав: «Він веде нас до божевілля своїми запашними паризькими фразами, уся його музика є гладенькою немов шовк і атлас» [44, с. 8].

На прикладах етюдів цих французьких композиторів Ян Цзяжень, окрім роботи над вправністю пальців, навчав Чжоу Гуанжень досягати художніх якостей – яскравої динаміки, емоційності гри, краси звуку. Окремою ділянкою його методики було навчити ретельно підбирати виконавський репертуар індивідуально для кожного з учнів, що, на його думку, мало важливе значення в процесі їх художнього виховання. При цьому він вважав особливо важливим продовжувати вивчення «Добре темперованого клавіру» Баха, оскільки роботу над поліфонічними творами Ян Цзяжень уважав пріоритетною – під час роботи над такими, окрім іншого, шліфується майстерність виконавця, оскільки можна чути кожен голос фактури.

Важливим аспектом навчання у Ян Цзяженя стала його порада набрати Чжоу Гуанжень власний клас з кількох дітей і навчати їх читання нот, розвитку музичної пам’яті, як працювати окремо з кожною рукою, виробляти індивідуальну для кожного з учнів методику роботи над складними місцями. Так згідно методичного підходу Ян Цзяженя, що «досвід приходить, коли сам навчаєш учнів» [255], для здобування подальшої освіти (адже батьки не допомагали їй у цьому фінансово) шістнадцятилітня Чжоу Гуанжень створила

свою першу фортепіанну студію. В інтерв'ю Чжао Шиміну вона розповість, що їй доводилось їздити на велосипеді в негоду і спеку маленькими містечками поблизу Шанхая, оскільки власного інструмента і приміщення для занять з учнями вона не мала.

В роки другої світової війни через відмову коритися пронімецьким настроям керівництва Чжоу Гуанжень їй довелось полишити загальноосвітню школу, але прагнення навчатися далі і вдосконалювати своє фортепіанне мистецтво зростало з неймовірною силою, хоча батьки категорично не підтримували її погляди щодо перспективи стати піаністкою. В цей час їй пощастило познайомитися з видатним італійським піаністом і диригентом Маріо Пачі (1871-1946), який вже неодноразово приїздив з концертами до Китаю і давав піаністам приватні уроки. Зокрема, 1904 р. в Шанхаї уперше відбулись його великі гастролі – диригував уривки з опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, а партію Пінкертона виконував один з найвидатніших італійських тенорів Енріке Карузо. Приїхавши в черговий раз 1941 р. з концертами до Шанхая М. Пачі, якого китайські музиканти добре пам'ятали, залишився тут до кінця життя.

Диригуючи виступами Шанхайського симфонічного оркестру він, як і раніше, набирав приватних учнів для занять з фортепіано. В цих роках у нього навчалися багато видатних у майбутньому піаністів – Ву Леї, Дун Гуангун, Чжу Гоні, Фу Цун та ін. Оплачувати недешеві уроки ($5 за годину [255]) їй знову довелось самотужки і вона організувала для приватної практики 20 учнів, одночасно багато займаючись особисто. Сам італійський піаніст був дуже суворий до неї, але дав їй ґрунтовні знання з розуміння та виконання класичної і романтичної музики [255], вимагав щоденної гри гам і пасажів в усіх 24-ох тональностях, вивчення всіх «Французьких сюїт» Баха, етюдів Й. Крамера і М. Клементі, на яких, за його методикою, можна було навчитися грати будь-які музичні твори у найшвидших темпах. З М. Пачі вона вивчила також багато творів романтичної музики – «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, «Ліричні п'єси» Е. Гріга, «Карнавал» Р. Шумана. В цей же час Чжоу Гуанжень вперше отримала

власний чудовий інструмент – рояль *Blüthner* (у подарунок від своєї сусідки, що виїжджала з Китаю), який став її супутником впродовж усього життя.

Після смерті М. Пачі Чоу Гуанжень протягом наступних двох років брала уроки у німецького піаніста єврейського походження Альфреда Маркуса. Маркус приїхав до Шанхая з гастрольними концертами як соліст і камерний ансамбліст. Як його вважали у Шанхаї – він був добрим фахівцем саме в цій галузі. Маркус захоплювався німецькою романтичною і сучасною музикою, пропагував твори М. Регера та І. Мошелеса і наполягав на вивченні різних музичних стилів. У заняттях з ним вона поглибила розуміння класичного і романтичного стилів музики, а також уперше познайомилася з фортепіанними творами сучасних європейських композиторів – П. Хіндеміта, Б. Бартока і Е. Саті. Відкриттям для неї стало знайомство з хоровими творами А. Пярта. Через значну зайнятість Маркуса в концертах, заняття з ним не набули систематичності, але значення цього музиканта у зростанні Чжоу Гуанжень-піаністки і педагога мали своє важливе значення в сенсі отримання його індивідуальних методичних порад.

Серед цінних вказівок Маркуса було навчитися раціоналізації роботи над технікою. В роботі з Чжоу Гуанжень він надавав (а вона потім – своїм учням) великого значення вправам на розвиток гамоподібної та арпеджованої техніки, пропонуючи грати їх різними штрихами (*piano, forte, marcato, leggiero*) у різних тональностях – це сприяє легкому пристосуванню до чорно-білого рельєфу клавіатури; в грі довгих арпеджіо звертати увагу на підведення першого пальця. Він вважав ці вправи найважливішими для щоденного розвитку м’язової гнучкості та уміння під час виконання музичного твору відключати свою увагу від нотного тексту. Новим для Чжоу Гуанжень стало заперечення А. Маркусом методики «високого підйому пальців».

Важливим на цьому етапі мали, навіть не стільки справді важливі методичні поради німецького піаніста, а його порада розгорнути Чжоу Гуанжень власну виконавську діяльність. Поштовхом у починанні цієї важливої ділянки творчості вона завдячує саме Маркусові. Маркус допоміг їй

організувати систематичні, щотижневі сольні (або у складі інших учасників концертів) виступи перед публікою. Так від кінця 1940-х рр. розпочався новий етап творчого життя піаністки – становлення її виконавської кар'єри, а в 1949 р. її було зараховано до складу педагогів Шанхайської консерваторії.

Наступним педагогом став сліпий піаніст, угорець, колишній учень самого Ф. Ліста Бела Белаї [204, с. 198], який особливо захоплювався романтичною музикою і уважався одним з кращих її інтерпретаторів. З ним Чжоу Гуанжень особливо заглибилася у світ романтичної фортепіанної творчості, студіюючи велику кількість творів Ф. Ліста і Ф. Шопена, переймала вишколене мистецтво Белая у техніці виконання «лістієвських» подвійних нот, блискучих октавних пасажів, бравурного володіння найширшою фактурою фортепіано тощо.

Безцінною практикою стали приватні уроки у німецького піаніста єврейського походження, колишнього професора Берлінської консерваторії Віденбаума, який запропонував їй зосередитися на систематичному вивченні творів якогось одного з композиторів. З цим педагогом Чжоу Гуанжень вивчила усі сонати Л. ван Бетховена. Це стало безцінною практикою у її творчому становленні, оскільки, осягнувши стилістику цього видатного німецького класика, нею оволоділо бажання створювати свою власну музику.

У цей час (у 1941-1947 рр.) в Шанхаї перебував німецький композитор і педагог Вольфганг Френкель. У своїй педагогічній практиці він зосереджував увагу на вивченні німецької класики. Френкель захоплювався творчістю Баха, викладав у Шанхайській консерваторії гармонію, контрапункт, композицію [183, с. 42 – 48], навчав писати фуги – як з однієї теми можна створити завершену композицію. Праця, хоча й нетривала у цього майстра дала свій унікальний результат – Чжоу Гуанжень вперше почала створювати власні авторські музичні твори. Так з'явилась перша, згадувана вище збірка п'єс «Фортепіанні переклади народних пісень провінції Шаньсі» та інші переклади для фортепіано мелодій китайської народної музики. Найбільш значним серед них є цикл «Варіації на теми народних мелодій північного району Шаньсі». У

практиці китайських композиторів цей твір постає однією з найяскравіших спроб наслідування засобами фортепіано звучання традиційних китайських струнних інструментів піпи та сони.

У 1951 р. Чжоу Гуанжень мала декілька коротких зустрічей з професором музичної академії ім. Ф. Ліста в Будапешті, угорським піаністом і педагогом Йожефом Гатом (1913-1967). Він познайомив її зі своєю методикою викладання фортепіано і показав декілька нових форм роботи над локальними аспектами розвитку техніки гри: вправи на виконання терцієвих гам, ламаних октав, розкладених акордів, роботу над відпрацюванням тремоло і вібрато тощо, показав розроблені ним гімнастичні вправи для пальців, які, як він вважав, повинні стати обов'язковою частиною кожного, без винятків, уроку. Пізніше, після більше двадцяти років практики, наприкінці життя Й. Гат узагальнив цей свій досвід у праці «Техніка сучасної фортепіанної гри» (1967) [41].

Навчаючись в аспірантурі Пекінської консерваторії, Чжоу Гуанжень потрапила до класу педагога з Росії, вірменина Арама Татуляна (1915-1974) – випускника московського Музичного технікуму (у Олени Гнесіної) і Московської консерваторії (у Олександра Гольденвейзера), призера Першого Всесоюзного конкурсу скрипалів, віолончелістів і піаністів (1938, СРСР, III премія), який у 1955-1956 рр. працював у Пекіні в складі радянської делегації по обміну музичними кадрами. Як згадувала Чжоу Гуанжень, Татулян проводив у консерваторії лекції гри на фортепіано і майстер-класи, на які з різних міст приїжджали сотні слухачів. Викладацьку роботу в консерваторії він поєднував із концертною діяльністю і за два роки перебування в Китаї дав багато сольних концертів у Пекіні, Тяньцзині, Шанхаї та інших містах.

Професор Московської консерваторії, засновник однієї з вищих за досягненнями піанізму фортепіанних шкіл світу всього XX століття Г. Нейгауз[10], який неодноразово слухав гру А. Татуляна (в т. ч. – й на Всесоюзному конкурсі), характеризував її так: «Соковитий, повний звук, велика

[10] З класу Г. Нейгауза вийшло чимало першокласних, визнаних у всьому світі піаністів: С. Ріхтер, Е. Гілельс, Я. Зак, В. Крайнєв, О. Ейдельман, С. Могилевська та ін.

свобода у поводженні з роялем, широка фраза, теплота душі, природна техніка – ось основні властивості Татуляна».

Китайці високо відзначили результати його педагогічної праці в Пекінській центральній консерваторії. Зокрема, дослідник музичного життя Пекіна Хуан Даган відзначав, що «За два роки Татулян виховав багато китайських піаністів [серед них, наприклад, метри китайського фортепіанного мистецтва Чжоу Гуанжень, Лю Шикунь, Інь Ченьзун – Ф. Ї.], які зуміли вивести фортепіанне мистецтво Нового Китаю за його межі і змусили світ дивитися на нас по-новому. Ці піаністи справді завоювали для нашої держави славу» [197, с. 134].

Татулян познайомив Чжоу Гуанжень із здобутками московської піаністичної школи (О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза) і вперше для неї – з фортепіанними творами сучасних совєтських композиторів – Д. Балакірева, О. Скрябіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, О. Ляпунова, А. Хачатуряна. Пізніше Чжоу Гуанжень називали кращою інтерпретаторкою фортепіанних творів О. Скрябіна і С. Рахманінова. Роки навчання у А. Татуляна можемо вважати завершальним щаблем сходження Чжоу Гуанжень до вершин піаністичного професіоналізму і початком становлення її зрілості як самостійного педагога і концертуючої виконавиці.

Набувши високого ступеню професіоналізму і накопичивши справді масштабний виконавський репертуар, а також під впливом порад її німецьких педагогів-піаністів Маркуса та Френкеля, Чжоу Гуанжень розпочала виконавську діяльність, яка тривала до 1982 р. – часу, коли вона серйозно пошкодила руку. Під час підготовки сольного концерту в Пекіні 1982 р. відламалась одна з ніжок роялю, а інструмент впав на її праву руку. В результаті було зламано декілька пальців. Травма була настільки серйозною, що йшлося навіть про ампутацію окремих пальців. Неймовірною силою волі, терпінням, цілеспрямованістю і працею Чжоу Гуанжень все ж вдалося відновити роботу руки і після довгих років перерви навіть дати концерти в

Берліні (1989) та Лондоні (1995), де вона з великим успіхом виконувала Концерт Ля мажор № 23 В. А. Моцарта.

Від кінця 1940-х років цей період позначений великою кількістю концертів у Шанхаї, Пекіні, ряді інших великих міст Китаю та за кордоном – у Будапешті, Берліні, Лондоні, США (Сан-Франциско, Канзас-Сіті). Основу програм концертів складали твори Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Ліста, Рахманінова, Скрябіна і в першу чергу – найвизначніших китайських композиторів, авторів визнаних шедеврів фортепіанної музики: Діна Шаньде, Ду Мінсіня, Хе Лутіна, Чень Пейсюня, Лі Інхая, Лю Венг Ченга, Ван Лісаня, Ван Цзянь Чжона. В історії китайського фортепіанного виконавства Чжоу Гуанжень належить до найактивніших високопрофесійних інтерпретаторів і популяризаторів їх творчості на Батьківщині та в світі.

Накопичення і шліфування масштабного за обсягом і різноманітного за стилістикою виконавського репертуару стало наслідком перших концертних виступів Чжоу Гуанжень перед великою аудиторією. 1948 р. у Шанхаї відбувся її перший публічний виступ, у якому разом із знаменитим Шанхайським оркестром вона виконала Концерт *d-moll* В. А. Моцарта, а наступного, 1949 р. піаністка дала свій перший сольний концерт, програму якого склали чотири експромти Ф. Шуберта і чотири балади Ф. Шопена. Виступ Чжоу Гуанжень мав широкий резонанс, її помітили, про неї заговорили китайські та іноземні фахівці, а преса відзначала появу на китайському небосхилі нової молодої зірки фортепіанного мистецтва.

1950-і роки виконавської діяльності Чжоу Гуанжень відзначені насамперед тим, що вона стала однією з перших китайських піаністів, визнаних за рубежем. У цей період виїжджати китайським виконавцям за кордон урядом держави дозволялося лише у виняткових випадках. У складі делегації разом з іншими першокласними китайськими виконавцями – скрипалем Ма Сіцуном, співачкою Чжоу Сяоянь, піаністом Лі Сянміном 1951 р. вона представляла Китай на міжнародному музичному фестивалі в Чехословаччині «Празька весна» (*Mezinárodní hudební festival Pražské jaro*). Гру Чжоу Гуанжень було

відзначено. Цього ж року її було відряджено в складі китайської молодіжної мистецької групи для участі у Всесвітньому фестивалі молоді і студентів «За мир і дружбу», що проходив у Берліні. В цьому фестивалі взяли участь 30 000 учасників з понад 100 країн світу. Серед піаністів Чжоу Гуанжень, демонструючи високу професійну майстерність завоювала третє місце, ставши серед піаністів Китаю першою переможницею міжнародних змагань. Наступним її виконавським тріумфом став 1956 р., коли вона взяла участь на Першому міжнародному конкурсі піаністів імені Р. Шумана в Берліні. Результатом конкурсу стало відзначення Чжоу Гуанжень дипломом за краще виконання «Фантазії» Шумана C-dur op. 17. Критики відзначали «чудову техніку, красивий звук і відчуття стилю» [205, с. 51].

Так у 28-літньому віці до піаністки прийшла слава. Своєю працею вона досягнула високого професіоналізму, здобула міжнародного визнання, нечуваної популярності і була призначена на посаду помічника керівника фортепіанного факультету Пекінської консерваторії (керівником тоді був відомий китайський піаніст, учень Діна Шаньде, Йї Кайдзі (*Yi Kaidzhi*). Проте, її тріумф тривав недовго. В кінці 1956 р. з характеристикою «правий елемент» її було відкликано він підготовки до членства комуністичної партії, а працю і досягнення надано нищівній критиці. «Правими елементами» називали багатьох професорів науки, діячів культури і мистецтва – так званих «прихильників іноземних шаблонів». З боку партійного керівництва Китаю це було страшне звинувачення, яке могло призвести не лише до надсильного ідеологічного та морального тиску, але й до звільнення з роботи і навіть заслання в інші регіони Китаю на фізично тяжкі роботи.

В історії Китаю друга половина 1950-х років була позначена підготовкою до Культурної революції. Чжоу Гуанжень позбавили права виступати перед публікою, їй довелось полишити сцену, а учнів, які не боялися мати контакти з нею, ставало все менше. В цей час вона могла сховатися лише в єдиній ніші і знову поринула у світ власного професійного вдосконалювання, зрідка даючи уроки фортепіано. У 1960-х рр. її було звільнено з роботи в Пекінській

консерваторії і вислано у віддалені холодні сільські місцевості, де вона була змушена будувати сараї, розчищати підвали і виконувати сільськогосподарські роботи. Руки піаністки було остаточно знищено. Після закінчення Культурної революції, у 1978 р. з відновленням роботи консерваторії її відразу ж запропонували очолити кафедру фортепіано. На ниві педагогічної праці вона працює до цього часу, виховавши понад 600 учнів.

Чжоу Гуанжень завжди з великою теплотою і вдячністю згадує кожного з тих великих майстрів, хто допоміг їй пройти свій тривалий, складний, насичений великою працею, але щоразу сповнений нових вражень і відкриттів шлях становлення піаністки, виконавський стиль якої вражав бездоганною майстерністю та інтелектуальністю, репертуар – своїми масштабами, багатоманітністю стилів і глибиною інтерпретацій, а композиції – винятковою оригінальністю і довершеністю. Усім своїм педагогам вона вдячна не за їхню віру в її яскраве обдарування, а за настанови безперервно вдосконалюватись, не задовольнятись досягнутим і завжди навчатися чогось нового, щоби перетворитися у великого вимогливого художника фортепіано. Усі разом її численні учителі сприяли осягненню безмежного світу фортепіано і поступовому створенню різнобічної високопрофесійної особистості Чжоу Гуанжень – виконавиці, композиторки і педагога. В результаті наполегливої праці вона створила свою власну фортепіанну школу, тяглість традицій якої спостерігаємо в методико-педагогічних та виконавських засадах шкіл її найвидатніших учнів, створених у різних найкрупніших музичних центрах Китаю, Німеччини та США.

В історії розвитку фортепіанного мистецтва Китаю Чжоу Гуанжень постає однією з найвизначніших постатей. Здобуваючи бездоганність власної виконавської майстерності, вона отримала найширшу освіту, навчаючись у провідних піаністів різних національних шкіл: *китайської* – у Цянь Циня, Дін Шаньде (вивчення етюдів К. Черні, поліфонічних творів Й. С. Баха як найважливіших на його думку «творів для фундаментального тренування пальців» [59, с. 30]; сонат Скарлатті і сонатин Клементі, Бетховена, Равеля – як

кращих для осягнення побудови музичної форми та оволодіння майстерністю індивідуалізованого виконання тем; творів Ф. Шопена як зразків музичних форм романтизму; творів китайських композиторів для розуміння багатства традицій національної музики. Також Дін Шаньде навчав її основ музичної публіцистики і наштовхнув на створення власних композицій); Ян Цзяженя, що познайомив Чжао Гуанжень з *французькою* фортепіанною школою, художнім виконанням технічних вправ і методом групового навчання; *італійської* – у М. Пачі, який дав Чжоу Гуанжень ґрунтовні знання з розуміння та виконання творів класичної і романтичної музики; *угорської* – у Бели Белаї, що відкрив для неї багатство способів інтерпретації творів романтичної музики, зокрема – Ф. Ліста і Ф. Шопена; *німецької* – у В. Френкеля, під керівництвом якого вона вперше почала створювати власні авторські музичні твори; А. Маркуса – який вивчав з нею різні музичні стилі музичного мистецтва, познайомив зі своїми спеціальними вправами на розвиток техніки та творами німецької романтичної і сучасної музики. Слідуючи його порадам вона розпочала власну виконавську кар'єру; Віденбаума – який зосередив її увагу на вивченні усіх сонат Л. ван Бетховена; *чеської* – у Й. Гата, в якого вивчала особливості його власної методики викладання фортепіано; *совєтської (московської)* – у А. Татуляна, який опосередковано познайомив зі школами гри О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, відкрив для неї фортепіанні твори Д. Балакірева, О. Скрябіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, О. Ляпунова, А. Хачатуряна і також спрямував на розгортання власної виконавської кар'єри. Обдарована художніми і комунікативними навичками, осмисливши і підсумувавши напрямки та найважливіші аспекти роботи кожного із своїх педагогів, вона стала однією з кращих китайських виконавців та інтерпретаторів XX ст., вивела власну методику викладання фортепіано, створивши в Китаї неперевершену школу своїх послідовників. За специфікою ознак багатонаціонального представництва педагогів піаністки, що в сукупності сформували унікальність її творчого виконавського і педагогічного стилів, ретельного відпрацювання методичних порад кожного з них і тих результатів,

які вона презентувала в своїй виконавській праці та, акумулювавши кращі досягнення великого ряду різних виконавських шкіл продовжувала їх розвивати в своїх учнях, школа Чжоу Гуанжень підтверджує про створення нею унікального явища в історії розвитку фортепіанних шкіл – полінаціональної виконавської школи.

Мультинаціональне представництво педагогів Чжоу Гуанжень: *китайської* школи – Цянь Цинь, Дін Шаньде, Ян Цзяжень (+ здобутки *французької* фортепіанної школи); *італійської* – Маріо Пачі, *німецької* – В. Френкель, Віденбаум, А. Маркус; *угорської* – Бела Белаї; *совєтської* – вірменин А. Татулян (+ здобутки московської школи О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза), *чеської* – Й. Гат.
Школа Чжоу Гуанжень
Найяскравіні учні й послідовники школи Чжоу Гуанжень, що продовжували розвивати особливості її виконавського і педагогічного стилю: Лян Леї, Дан Чжаої, Янг Юн, Юйя Ванг, Ші Лін, Цзе Чень, Джі Лю, Хан Лі, Лі Юнді, Ван Руїсіань, Ву Леї, Лі Юнді, Лан Лан та ін.

Засади фортепіанної педагогіки Чжоу Гуанжень сформувались під впливом усвідомлення досягнень кожного з її педагогів і під впливом традицій розвитку професійного фортепіанного мистецтва Китаю. Кожний з етапів виконавського і педагогічного вдосконалення піаністки мав значення для отримання нею неоціненного досвіду, для унікального шляху її сходження щаблями до вищих форм професіоналізму, створення засад власної педагогіки та впровадження їх у систему навчання китайських піаністів. В сукупності, отриманий досвід сприяв привнесенню Чоу Гуанжень важливого внесоку в історичний розвиток фортепіанних шкіл і вихованню в своєму класі плеяди високопрофесійних виконавців та педагогів, що продовжують розвивати її традиції. Їх успіхи і здобутки стали широко відомими і належно оціненими не лише в Китаї, але й у світовому піаністичному мистецтві.

Висновки до 2 розділу

На етапі формування китайської фортепіанної педагогіки та виконавства основним фактором визначено вплив зарубіжних фортепіанних шкіл, що виявились у прояві двох тенденцій: перша – здобуття освіти китайськими піаністами у відомих зарубіжних фахівців, що працювали в китайських навчальних закладах. Серед таких визначено італійських педагогів (Маріо Пачі), російських (Борис Захаров, Олександр Черепнін, Володимир Гартц, Аарон Авшаломов), піаністів з української території (Елеонора Дружиніна, Тетяна Кравченко, поляк Лео Сирота) та встановлено імена їх кращих китайських учнів. Друга тенденція проявилася в здобутті китайськими піаністами професійної освіти на Заході.

Шляхом аналізу великого масиву матеріалів періодичних видань («Рубіж», «Концерти. Музична освіта», «Вісник Азії», «Харбінський вісник», «Новини життя», «Харбінські відомості», «Шанхайська зоря», «Народна музика», «Любитель музики», «Північна музика», «Освіта і мистецтво»), особистих спогадів та музикознавчих праць реконструйовано панораму розосередження китайських піаністів у світі з метою отримання професійних знань, виявлено їх імена та імена їхніх педагогів. Провідними визначено навчальні заклади США (Джульярдська школа в Нью-Йорку, Йєльська школа музики, Корнелльський університет в м. Ітака, Музичний інститут в Чікаго) та Європи (Франція, Англія, Бельгія, Швейцарія, Польща, Росія).

При вивченні китайсько-польських взаємин в контексті становлення і розвитку китайської фортепіанної школи вперше здійснено аналіз основних мистецьких акцій, що відбувались у XX – на початку XXI ст. З огляду особливої прихильності китайських слухачів і виконавців до музики Ф. Шопена відзначено, що серед усіх інших зарубіжних композиторів увага до його творчості в Китаї залишається пріоритетною. Це пояснюємо романтичним складом музики композитора, глибоким психологізмом, витонченістю в передачі настроїв, мальовничості колористичних можливостей фортепіано та

спорідненістю з психологією і ментальною сутністю китайського народу в змалюванні образів Батьківщини.

Досліджено педагогічні принципи фортепіанної педагогіки Чжоу Гуанжень, що сформувались в унікальних умовах під впливом провідних піаністів різних національних шкіл – китайської, італійської, німецької, угорської, совєтської,чеської.

В процесі аналізу музикознавчих праць китайських та зарубіжних авторів, власної праці Чжоу Гуанжень «Фортепіано – моє життя», інтерв'ю, особистих спогадів та висловлювань піаністки, досліджено основні віхи її життя і здобутки в педагогічній, виконавській, композиторській творчості та суспільно-музичній діяльності. Узагальнено засади її власної методики викладання гри на фортепіано, досліджено здобутки найбільш яскравих учнів Чжоу Гуанжень та створення власної педагогічно-виконавської школи.

РОЗДІЛ 3
ТВОРЧИЙ РЕЗОНАНС ДОСЯГНЕНЬ ФОРТЕПІАННОЇ ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ КИТАЮ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

3. 1 Специфіка поняття «фортепіанна виконавсько-педагогічна школа» в музичній культурі Китаю

Фортепіанна виконавсько-педагогічна школа – це явище, що належить до вищих досягнень у галузях музичного мистецтва і професійної музичної освіти. Історичний початок становлення фортепіанних шкіл у Європі пов'язується з періодом першої половини XIX ст., коли в добу Просвітництва відбувся перехід від клавесинного виконавства до фортепіанного. В цей час в ході інтенсивного вивчення багатства технічних та виразових можливостей інструмента фортепіано розпочався рух у сферах усвідомлення значення першості естетичного змісту музичного твору над віртуозністю, праці піаністів над формуванням традицій концертного виконання і розуміння пріоритетності художньо-естетичної основи музичного мистецтва. Потреби формування виконавця-віртуоза нового типу сприяли осмисленню попередніх досягнень в галузі піаністичного мистецтва, усвідомленню необхідності їх систематизації і введенню в повсякденну практику для виховання ширших кіл віртуозних та інтелектуальних виконавців.

Бянь Мен вказує, що «перші кроки клавірного мистецтва виявились результатом культурного обміну між Сходом і Заходом, коли розпочалась взаємодія різних галузей культури Китаю і європейських країн» [21, с. 34]. Про методи навчання гри на фортепіано першого професійного педагога, що приїхав до Китаю з Італії, Маріо Пачі, розповідається в статті Чен Чженвея «Як Фу Цун навчався музики» [211, с. 3].

Першість у заснуванні фортепіанної школи в Європі належить композитору, педагогу і визнаному віртуозу свого час, італійцю, що тривало працював в Англії, Муціо Клементі (1752-1832), який створив і очолив

«лондонську школу піанізму». В його доробку – велика кількість етюдів, екзерсисів, сонат, сонатин та інших творів для вдосконалення техніки гри на фортепіано, узагальнених в працях: «Ступінь до Парнасу або Мистецтво гри на фортепіано» (*Gradus ad Parnasum*, 1817-1826), що стала фундаментальною школою для виховання фортепіанної майстерності, теоретична праця «Метод фортепіано» (*Methode pour le Piano-Forte*, 1801). Клементі виховав плеяду яскравих послідовників: Ф. Калькбреннер, Й. Крамер, Й. Мошелес, Дж. Філд, які визначили розвиток фортепіанного виконавства всього XIX ст.

Виникнення наступних фортепіанних шкіл в історії розвитку європейського фортепіанного мистецтва відбувалось завдяки подальшої еволюції музичних стилів, розвитку мистецтва інтерпретації в музичному виконавстві і методів професіоналізації фортепіанного виконавства з властивими своєму часу і території особливостями та художніми і технічними завданнями. Одну з найкрупніших фортепіанних шкіл – віденську – під впливом своїх педагогів (М. Клементі і Й. Гуммеля) створив чех Карл Черні (1791-1857). Свою працю він узагальнив в інструктивно-педагогічних працях «Школа вправності пальців», «Школа віртуозності», «Школа для лівої руки», «Велика фортепіанна школа» та ін. Черні виховав плеяду найвизначніших виконавців Європи, серед його учнів були Ф. Ліст, С. Тальберг, Т. Лешетицький та ін. Зі свого боку, велику реформу в фортепіанному виконавстві зробив Ф. Ліст, який, вважаючи найважливішим досягненням піаніста принцип образності, працював над розвитком піаністичної техніки (зокрема – над техніками ударів пальців, перехрещування пальців і рук, подвійних нот, репетицій, різноманітних туше). Втіленню художніх задумів він підкоряв навіть аплікатуру, працював над колористичним збагаченням звучання фортепіано та універсальним відтворенням за допомогою його засобів звучання цілого симфонічного оркестру.

Впродовж століть проблеми виконавства завжди притягали до себе увагу і практиків, і теоретиків музичного мистецтва, постійно здійснювався аналіз існуючих явищ, на перший план висувались нові яскраві постаті піаністів, які,

продовжуючи розвивати існуючі традиції, створювали власні школи виконавства і педагогіки. До початку XXI ст. в світі сформувалось багато фортепіанних виконавських шкіл, кожна з яких має свою історію становлення та розвитку, розробку власних методик, яскравих очільників і продовжувачів традицій.

В історії фортепіанного мистецтва Китаю період першої половини XX ст. позначений дуже значними досягненнями. В той час, коли в Європі до цього часу вже було створено безліч різних за жанрами, формами, стильовими тенденціями і ступенем складності виконання фортепіанних творів та вже було сформовано великий ряд національних виконавських і методико-педагогічних шкіл, Китай після багатовікового розвитку виключно своїх національних інструментальних традицій лише починав прокидатися після «тривалого сну». На шляху довгого періоду формування, становлення і подальшого дуже стрімкого розвитку китайської фортепіанної школи найважливіше значення мали фактори грандіозних змін в суспільному, економічному, культурному, геополітичному та ідеологічному житті держави, прагнення участі китайців до міжкультурного діалогу з західними державами, інтенсифікація міжнародних контактів у всіх сферах життя і відкритість китайського соціуму до нових знань.

Лише від початку XX ст. фортепіанне мистецтво Китаю вступило в фазу свого становлення, розпочавши вихід з домашнього музикування і приватних форм музичної освіти, зосереджених переважно в колах приїжджих із Заходу піаністів та середовищ емігрантів, до впорядкованої системної освіти. Китайські піаністи, що поступово почали з’являтись в мистецьких колах новоутвореної держави, прагнули отримати професійних знань і визнання своєї творчості. Особливо важливу роль в цьому мало поступове створення мережі освітніх музичних закладів – музичних студій, шкіл, технікумів та училищ, фортепіанних відділів в мистецьких інститутах та університетах і, в результаті, консерваторій. Відкриття Шанхайської, а слідом за нею й консерваторій в інших китайських мегаполісах було позначене впровадженням

високопрофесійної фортепіанної освіти за зразками кращих інституцій Заходу. Саме Шанхайська консерваторія представила світові перших китайських національних професорів гри на фортепіано: Дін Шаньде, Лі Цуйчжен, У Леї, Фань Цзичен, І Кайцзи. Бянь Мен відзначав, що «всі вони брали активну участь в різноманітних концертах міста, деякі навіть здійснювали грамзаписи. Їхні успіхи промовляли про музичний талант китайського народу і здатність китайської нації чуйно сприймати культурні досягнення інших народів [20, с. 7].

Найважливішу роль в цьому процесі зіграв Сяо Юмей, який, розуміючи проблему відсутності своїх національних професійних кадрів, методик навчання і репертуару, розпочав величезну планомірну працю з впровадження в навчання західних освітянських форм і для цього – притягнення до Китаю великого ряду кращих відомих фахівців. Він запросив на роботу в консерваторію видатних західних піаністів і педагогів Б. Захарова, О. Черепніна, А. Авшаломова, В. Гартца, Е. Левітіна, А. Маркуса, В. Френкеля, Е. Дружиніну, Т. Кравченко та ін., а швидко й китайських піаністів, що повернулись після навчання з Заходу – Лі Сіаньмінь, Ван Руїсіань, Чжао Юаньжень, Ян Цзяжень, Ву Леї, Дун Гуангун, Чжу Гоні, Фу Цун, Дін Шаньде та ін. Також Сяо Юмей активно сприяв організації великої кількості концертів фортепіанної музики в виконанні кращих європейських піаністів – М. Пачі, А. Рубінштейна, Л. Годовського, Л. Сироти, В. Горовиця.

В сукупності концентрація в місті таких потужних сил сприяла створенню важливого осередка для формування китайського фортепіанного мистецтва, зростанню популярності фортепіано і його ствердження в музичному мистецтві Китаю.

Важливим на першому етапі (впродовж кінця 1920-х – 1930-х рр.) стало накопичення для навчального процесу великого масиву методичних праць (І. Лож’є, Ф. Бузоні, С. Ляховицької, О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза), нотної фортепіанної літератури західноєвропейських композиторів, серед якої в першу чергу виявились твори музично-дидактичного

спрямування – збірки вправ та етюдів К. Черні, А. Лемуана, А. Бертіні, Й. Крамера, М. Клементі, А. Ш. Ганона, твори Й. С. Баха в редакціях Ф. Бузоні («Французькі сюїти», двоголосні і триголосні інвенції, прелюдії та фуги з «Добре темперованого клавіру»), особлива увага приділялась вивченню сонатин М. Клементі, а також сонат Д. Скарлатті, Л. ван Бетховена, творів М. Равеля, М. Регера, І. Мошелеса та особливо – Ф. Шопена і Ф. Ліста. Ці твори й сформували початкову базу для педагогічної праці і осягнення виконавської майстерності.

Важливу допомогу в становленні китайської фортепіанної школи зіграло становлення китайської композиторської школи і поступове накопичення національного репертуару для фортепіано. Це проявилося в створенні перших фортепіанних п’єс і перекладів для фортепіано китайських народних мелодій для голосу або якогось із традиційних інструментів композиторів Ван Лісаня, Чжао Юань Женя, Дін Шаньде, Чу Ван Хуа, Лі Інхая, Ван Цзянь Чжона, Інь Ченьзуна, Чжу Сяоюй, Лі Ін Хая, Інь Чензуна та ін. В сукупності їхня творчість зі свого боку інтенсифікувала посилення уваги до фортепіано та значно піднесла його популярність, сприяла розширенню національного і європейського фортепіанного репертуару та вдосконаленню методів фортепіанної техніки. Хоча першими китайськими композиторами ще не було створено своєї національної літератури суто дидактичного призначення, свої композиції вони створювали, вивчаючи і систематизуючи види фортепіанної техніки, шукаючи нових засобів інструментальної виразності і розробляючи нові фактурні та технічні прийоми.

Найважливішою для китайських піаністів стала можливість осягати тонкощі виконавської майстерності, навчаючись на зразках своєї національної музики, відтворювати засобами фортепіано специфічні тонкощі китайської ритміки, ладовості, особливі закономірності творення музичної форми, тонкощі інтерпретаторської праці – останнє найсильніше відобразилося в методі навчатись наслідувати засобами фортепіано специфіку тембрів і технічних виконавських нюансів гри на улюблених національних інструментах. Це

вплинуло на розвиток нових піаністичних досягнень і, коригуючи фортепіанну педагогіку та виконавство, призвело до формування в педагогічній праці китайських педагогів-піаністів *нового напрямку*, що полягав у розробленні методичних вказівок для роботи з учнями над виконанням конкретно творів свої національної спадщини. Доречним тут є згадати вислів Н. Гуральник, що «домінантність традиції сприяє продовженню перспективних ідей через діяльність учнів, причому застарілі методи і принципи не завжди відмирають, а продовжують розвиватися, трансформуючись і оновлюючись» [46, с. 43].

В Китаї, спираючись на численні зразки європейського піаністичного мистецтва, термін «фортепіанна виконавська школа» вже є доволі поширеним. Він використовується в змістах програм вищої музичної освіти і є важливою складовою навчальних дисциплін «Фортепіано» та «Історія фортепіанного мистецтва». Щоправда, в Китаї поки ще не передбачено засвоєння понять «фортепіанна школа», «виконавська школа» ні на теоретичному, ні на емпіричному рівнях. Сутність самого поняття «фортепіанна виконавська школа Китаю» в сенсі систематизації та характеристики її складових, здобутків у педагогіці та методиці виховання професійних виконавців у китайському музикознавстві поки ще не досліджувалось.

Відразу відзначимо, що китайська фортепіанна школа як системний феномен формувалась під впливом досягнень західноєвропейських зразків і під впливом піаністичного виховання приїжджих піаністів із Заходу. Тому, наділена яскравими рисами національних особливостей та соціокультурного простору своєї країни, її сутність вміщає багато рис типологічної єдності і взаємодії з іншими національними школами.

Керуючись працями С. Айзенштадта «Зародження фортепіанного мистецтва в країнах далекосхідного регіону» (2012) [1], О. Бородіна «Про структуру поняття «фортепіанна школа» (2007) [16], Ван Сяовей «Дослідження китайської фортепіанної освіти від 1949 р.» (2010) [27], О. Виноградової «Системний підхід як метод дослідження фортепіанної школи в музикальному виконавському мистецтві (2016) [36], Н. Гуральник «Розвиток української

фортепіанної школи в ХХ ст. Музично-просвітницькі традиції і методичні орієнтири» (2013) [46], Дань Чжаої «Записки про фортепіанну освіту» (2013) [50; 51], М. Дрожжиної «Молоді національні композиторські школи Сходу як явище музичного мистецтва ХХ століття» (2005) [64], М. Ярошевського «Логіка розвитку науки і наукова школа» (1977) [232] та спираючись на запропоновані ними систематизаційні ознаки формулювання поняття «фортепіанна виконавська школа» доводимо, що в фортепіанній китайській музиці першої половини ХХ ст. зусиллями багатьох педагогів сформувались традиції методичного виховання китайських піаністів, традиції концертного виконання і культури піаніста-виконавця, які можемо узагальнити під гаслом «створення китайської виконавської фортепіанної школи».

Також, здійснюючи аналіз цього поняття, згідно формулювання означених вище авторів доводимо, що всі фортепіанні виконавські школи можемо систематизувати за декількома рівнями, які визначаємо як «індивідуальна», «регіональна» і «національна».

Індивідуальну виконавську школу створює яскравий педагог, який зумів власними виконавськими здобутками і здобутками своїх учнів досягнути визначних результатів у сфері виконавства. Про функціонування індивідуальної виконавської школи можемо констатувати, коли творчі досягнення такого педагога і напрямки його методики продовжують застосовувати, розвивати і пропагувати в педагогічній та виконавській діяльності його учні-послідовники, наприклад, школи Олександра Черепніна, Дін Шаньде, Ван Руїсіань, Ву Леї, Чжоу Гуанжень та багатьох інших.

Про існування *регіональної* фортепіанної школи можемо говорити, коли відбулось об’єднання декількох індивідуальних шкіл в одну загальну. Регіональну школу характеризують спільне місцезнаходження (або спільні витоки її утворення) і спільність поглядів на шляхи досягнення художньої та технічної майстерності: шанхайська фортепіанна школа, харбінська, пекінська, сичуаньська.

Національна фортепіанна виконавська школа об’єднує в собі характеристики ряду регіональних шкіл. Зокрема, китайська фортепіанна школа об’єднує ознаки советської московської та петербурзької, німецької, французької, італійської, польської, чеської, української шкіл.

За О. Бородіним, здобутки всіх національних виконавських шкіл складають сутність *світової* виконавської школи.

Всі окреслені рівні виконавських шкіл знаходяться в постійній взаємодії. Наприклад, школа Чжоу Гуанжень може виступати як в характеристиці рівня регіональної (шанхайської, потім пекінської) фортепіанної школи, в характеристиці національної (китайської) школи, так і в характеристиці світової школи.

При характеристиці світової школи ми враховуємо досягнення в концертній та міжнародній конкурсній діяльності учнів та послідовників когось із визначних піаністів. Наприклад:

Феруччо Бузоні → Лео Сирота → Чжу Гонї;

А. Єсипова → Борис Захаров → Фу Цун;

Леопольд Годовський → Фу Цун → Ся Годжоан;

Маріо Пачі і Ада Бронштейн → Фу Цун → Пйотр Андершевський;

Маріо Пачі → Чжоу Гуанжень → Лан Лан;

Борис Захаров → Леопольд Годовський → Фу Цун;

Борис Захаров → Чжоу Гуанжень → Лі Юнді;

Леопольд Годовський → Дін Шаньде → Ву Леї та Лі Цифан;

Артур Шнабель → Ван Руїсіань;

Френк Маннгеймер → Лі Цзяолу → Гу Шенїн та Інь Ченьзун;

Боске і Корто → Лі Сіанмінь → Дун Гуангун, Лі Ціфан і Цінь Інмінь;

Альфред Маркус → Чжоу Гуанжень → Лі Юнді;

Маргарет Лонг → Ву Леї → Лі Ціфан;

Маріо Пачі → Дун Ґуанґуан → Лан Лан,

а також послідовність традицій, запозичених китайськими піаністами з фортепіанних шкіл США: Ші Феньчжу → Хуан Цзи; Хуан Цзи → Хе Лютін і Дін Шаньде; Ся Годжан → Лі Сіанмінь і Ву Леї.

Цю низку стосовно питання про створення світової школи, в якій були задіяні китайські піаністи, можна продовжувати ще більш довгим рядом.

О. Бородін відзначав, що характеризуючи специфіку систематизації фортепіанних виконавських шкіл, необхідно також усвідомити, що поняття «фортепіанна виконавська школа» – це складне і багаторівневе явище, яке має свою структуру. Структурні сегменти поняття ідентифікуємо за такими характеристиками:

Фортепіанна школа як освітня структура це та, яку очолює видатний музикант, що передає свій досвід та навички учням. Фактор місця знаходження такої школи не є важливим (у консерваторії, коледжі, в музичній школі чи студії). До цього типу належать класи піаністів-педагогів, наприклад, А. Єсипової, Г. Нейгауза, Л. Годовського, школи яких на етапі становлення китайської виконавської фортепіанної школи мали найбільший вплив. Серед національних піаністів до таких залучаємо Дін Шаньде, Ван Руїсіань, Чжоу Гуанжень, що здійснювали цикл навчання за певною програмою. Крім виконання навчальної програми в діяльності цього типу школи найчастіше виконуються й деякі спеціальні форми роботи. Серед таких можуть бути, наприклад,

- публічна демонстрація різних форм практичних занять, що можуть охоплювати найрізноманітніші форми роботи: над вправністю пальців, артикуляцією, виконанням пасажів, нюансами агогіки, педалізацією, гра в дуеті, робота над розумінням специфіки стилю (конкретного композитора, художнього напрямку, клавесинного виконання тощо). В Китаї від самого початку формування фортепіанної педагогіки і до сьогодення особливо популярною є форма проведення групових занять з фортепіано, коли педагог займається з одним зі своїх вихованців, а на уроці присутні всі учні його класу і, крім цього запрошуються учні інших

педагогів і самих педагогів. Крім цього, від кінця XX ст. з'явилась практика відеозаписів таких уроків, якими в будь-який час можуть користуватись усі бажаючі, незалежно навіть, в якому календарному році це заняття проводилось;

- проведення майстер-класів, що можуть відбуватись як у своєму навчальному закладі як показова форма роботи окремого педагога, так і далеко за межами країни, набуваючи в діяльності педагога значення міжнародного рівня. Як приклади, майстер-класи з китайськими піаністами в різні часи проводили Маріо Пачі, Леопольд Годовський, Френк Маннгеймер, Пйотр Палєчний тощо. Відомо, наприклад, що з сучасних українських піаністів такі майстер-класи з китайськими піаністами проводив професор Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, завідувач кафедри спеціального фортепіано академії і один з кращих сучасних виконавців та інтерпретаторів творів фортепіанної модерної музики Йожеф Єрмінь.

В умовах розширення міжнаціональних контактів освітніх закладів Китаю практика проведення майстер-класів у сфері виконавського мистецтва стала особливо поширеною, питомою і має позитивні наслідки для розвитку китайського виконавського мистецтва. Згадаємо в ретроспективі хоча б майстер-класи Л. Годовського, що відбулися в 1923 р. в Шанхаї на зорі становлення китайського фортепіанного виконавства. Їх проведення мало виняткове значення для піаністів Китаю в сенсі осягнення еталону розуміння стилю музики Ф. Шопена і можливості різних інтерпретацій його етюдів.

В Китаї зазвичай такі заходи записуються на різноманітні відео- та звукові носії, утворюючи спеціальний фонд матеріалів кафедральних бібліотек. Крім неоціненної практичної користі матеріали, записані на цих носіях мають важливе значення в процесі і допомоги педагогам, і в організації самостійної роботи студентів. Адже студенти можуть користуватись ними індивідуально в позаурочний час у будь-якому місці їх знаходження. Крім того, користуючись записами цих матеріалів, студенти можуть безпосередньо спостерігати за

роботою видатних майстрів і працювати над вдосконаленням власної майстерності.

З власної практики авторки цього дослідження пригадаємо, що в Китаї зберігається звуковий запис майстер-класу професора Московської консерваторії, видатної піаністки Віри Горностаєвої, який в процесі навчання нам було рекомендовано прослухати багато разів. Тема записаного майстер-класу Горностаєвої була присвячена проблемі обрання правильного *темпу* виконання конкретного твору для збереження його художньої цілісності на прикладі роботи педагога над темпами виконання етюду C-dur №1 ор. 10 та першої частини сонати b-moll ор. 35 Ф. Шопена. Хоча професор В. Горностаєва, що впродовж життя здійснювала велику концертну практику, ніколи не була в Китаї, у середовищі китайських піаністів її виконавське мистецтво є достатньо відомим і високо шанованими. Це стало можливим лише завдяки можливості слухання оцифрованих записів грамплатівок з виконанням Горностаєвої творів Ф. Шопена, Й. Брамса, Р. Шумана. Також у Китаї добре відомим є вислів музикознавця Г. Ципіна, що так висловлювався про її гру: «У Горностаєвої-піаністки нескладно почути її розум ... Вона чудово відчуває закони музично-виконавської діяльності – досконально вивчивши рояль, вона знає, чого можна досягнути і як це зробити» [45].

Крім згаданих, пригадаймо кілька інших найбільш резонансних майстер класів останніх років, що відбулися в Центральній Пекінській консерваторії – грузинської піаністки Хатії Буніатішвілі (2004) і піаніста Олександра Кобрина (2017).

На сучасному етапі в умовах розширення міжнаціональних контактів освітніх закладів Китаю, творчих колективів та окремих виконавців ця практика проведення майстер-класів у сфері виконавського мистецтва стала особливо поширеною та питомою. Запрошення провідних педагогів та виконавців світу для проведення майстер-класів, як правило, має гучний резонанс і позитивні наслідки для розвитку китайського виконавського мистецтва.

Практику запрошення провідних виконавців Заходу для проведення майстер-класів здійснювали й педагоги інших спеціальностей в різних консерваторіях та університетах Китаю. Серед найбільш резонансних з таких:

У 1936 р. в Шанхайській консерваторії та в Харбінській Вищій музичній школі ім. О. Глазунова відбулись лекції з вокальної майстерності славетного Ф. Шаляпіна. Крім іншого (емоційної складової співу, філігранності фразування тощо), магістральною темою свого виступу співак обрав проблему сценічного перевтілення. Серед великої кількості присутніх були Шень Сян, Лан Юйсю та Ху Янь, які разом з іншими видатними співаками Китаю закладали міцні підвалини для створення національної академічної вокальної школи і пізніше були визнані її основоположниками. Упоминаючи в майбутніх інтерв'ю про набуті на цих майстер-класах безцінні знання, усі вони бажали вказати про свою належність, у т. ч. й до школи Шаляпіна, і називали себе «учнями великого співака на відстані» [105, с. 14].

У 1956-1957 рр. в консерваторіях Пекіна, Тяньцзиня, Шанхая та в університеті Кантона відбулись лекції видатного українського співака (баса) Бориса Гмирі, в яких він розповідав про принципи свого творчого методу. Під час лекцій Гмиря проводив майстер-класи для відомих практикуючих китайських співаків, студентів вокальних факультетів і педагогів консерваторій, під час яких слухав виконання ними окремих творів, висловлював критичні зауваження, рекомендував способи роботи над доланням виконавських труднощів. «Практичні рекомендації Гмирі викликали почуття нечуваного творчого піднесення, натхнення, великої цікавості до творчої особистості великого українського майстра і прагнення до осягнення його методичних принципів» [24, с. 92]. Пекінська газета «Жемінь жибао» писала: «Гмиря – великий володар мистецтва співу. Він абсолютно точно розкриває перед нами різні стилі, епохи <…> . Все, що співає Гмиря – це ідеальні зразки вокального мистецтва, і вони повинні бути предметом вивчення наших вокалістів, що осягають мистецтво співу» [107, с. 11].

На початку XXI ст. в Сичуаньській та Пекінській консерваторіях відбулись майстер-класи найвидатніших майстрів світового саксофонного мистецтва Пола Броді (Канада), Клода Делангля (Франція), Федеріко Мондельчі (Італія) та Юрія Василевича (Україна). Результатом їх роботи стало «збільшення потоку бажаючих отримати фундаментальну музичну освіту[11], розширення виконавського саксофонного репертуару індивідуальними інтерпретаціями, виведення наукової діяльності китайських саксофоністів у міжнародний простір та поширення репертуару китайських композиторів у світі» [101, с. 187].

Фортепіанна школа як напрямок у власному національному мистецтві. В Європі таких шкіл від кінця XVIII ст. було сформовано достатньо багато. Як вже відзначалось, першою серед них стала Лондонська школа, заснована М. Клементі і продовжена І. Мошелесом. Серед інших найбільш визначних – австрійська фортепіанна школа, сформована під керівництвом чеха Карла Черні, німецька (Ф. Мендельсон), французька (Б. Лож'є, А. Ш. Ганон, Маргарет Лонг), польські школи у Варшаві (Ада Бронштейн, Л. Годовський, Т. Лешетицький), російська школа (Антон Рубінштейн, А. Єсипова, Л. Ніколаєв у Петербурзі; К. Ігумнов, Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер у Москві), українська школа (В. Пухальський, В. Барвінський). Найбільш яскраві власні національні виконавські школи в Китаї створили Дін Шаньде, Ван Руїсіань, Чжоу Гуанжень, Лю Шикунь, Інь Ченьзун, Лі Мінцян, Чень Ї, в ансамблевій грі – Чжоу Лун. Серед піаністів молодшого віку – піаністи-віртуози Лан Лан (нар. 1982 р.), який вже встиг створити свою власну школу добре відомих за межами Китаю першокласних піаністів (Чжоу Лі, Чарлі Ю, Дерек Ван, Анна Ларсен та ін.); наймолодший викладач фортепіано Сичуаньської консерваторії та переможець багатьох найпрестижніших міжнародних конкурсів фортепіанної музики Лі Юньді (нар. 1982 р.), піаністи зі світовим ім'ям Чу Фанхуан (нар. 1982 р.), неперевершений віртуоз Ван Юйцзя (нар. 1987 р.), яку називають авторкою мистецтва «літаючих пальців» та ін.

---

[11] Мається на увазі «отримати фундаментальну професійну освіту гри на саксофоні». На початку XXI ст. професійне саксофонне виконавство Китаю лише розпочало етап свого розвитку.

Наведені приклади засвідчують, що за умови досягнення високих здобутків (педагогічних, виконавських) вплив конкретної національної школи, позначеної високим рівнем виконавського мистецтва, може розповсюдитись на територіях інших національних шкіл (як це спостерігаємо на прикладах праці Лі Мінцяна, Чень Ї, Лан Лана, Чу Ванхуана, Ван Юйцзя та ін.) вийти далеко за межі свого локального географічного знаходження (німецька, французька, російська, китайська) і стати явищем інтернаціонального значення.

Фортепіанна школа як творчий колектив. Це спільнота піаністів-педагогів, що працюють над досягненням художніх та виконавських результатів своїх учнів під керівництвом провідного піаніста. Наприклад, у Шанхайській консерваторії під керівництвом Ван Руїсіань працювали Ву Леї та Лі Сіаньмінь, які теж створили класи з власних учнів. Отже, до типу такої школи належить голова школи (Ван Руїсіань), асистенти (Ву Леї та Лі Сіаньмінь) та їх учні (кращими з них стали Лі Ціфан, Цінь Інмінь).

Нерідко в процесі розвитку фортепіанних шкіл такі колективи можуть перетворюватись на розгалужену мережу, в якій послідовниками різних педагогів можуть бути спільні учні, що продовжують розвивати методи, особливості виконавського стилю та способи викладання гри на фортепіано відразу декількох наставників. Переконливим зразком такого творчого колективу стала, наприклад, сформована в Шанхаї потужна фортепіанна школа Бориса Захарова – голови, Дін Шаньде – його учня і послідовника та учнів – Лі Цуйчжень, Ву Леї, Ся Годжан, Лі Сіанмінь. Крім Захарова в Шанхаї Дін Шаньде навчався й у Франції у А. Онеггера та Г. Буланже і продовжував розвивати також і їхні виконавські традиції. За сутністю в рамках освітнього процесу всі разом вони стали членами єдиного педагогічного колективу.

Ще більш цікавим прикладом може бути фортепіанна школа Чжоу Гуанжень, яка навчалась у китайських піаністів (Цянь Ци, Дін Шаньде, Ян Цзяжень), у представників німецької школи (В. Френкель, А. Маркус, Віденбаум), італійської (Маріо Пачі), угорської (Б. Белаї), чеської (Й. Гат),

совєтської (А. Татулян, що познайомив її зі школами гри своїх власних, московських педагогів О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза).

Всі разом вони є представниками єдиної фортепіанної школи як творчого колективу (школи Б. Захарова, школи Ван Руїсіань, школи Ччоу Гуанжень). Зусиллями творчої праці цих творчих колективів стала робота над досягненням виконавських, художніх та технічно-виконавських результатів. За сутністю в рамках освітнього процесу представники кожної з цих фортепіанних шкіл стали членами єдиного педагогічного колективу.

Школа як методична система. Таку школу очолює досвідчений педагог, щоденна праця якого присвячена розвитку в своїх учнів фортепіанної техніки, розширенню знання стильових напрямків і формуванню художнього та естетичного смаків. Завдання такого педагога є дуже багатогранними. В процесі практики, виховуючи висококваліфікованих фахівців і залучаючи своїх учнів до світових і національних духовних цінностей, педагог працює над їх комплексним вихованням, розвиває в учнів художній та естетичний смаки, допомагає розкрити їх творчу індивідуальність, працює над аналізом музичного твору, розширює світогляд та знання стильових напрямків, формує розуміння стилів виконуваних фортепіанних творів.

Розвиваючи власну виконавську школу, педагог, передовсім, працює над методичним вихованням своїх учнів, тренує та вдосконалює їх піаністичну техніку. Цю роботу спрямовано на щоденну працю.

Педагог укладає власну методику викладання гри на фортепіано і в процесі практики постійно вдосконалює її. Його діяльність, згідно розробленої методики, спрямовується у різних напрямах: тренування фортепіанної техніки в усіх аспектах від початкових навичок до досягнення віртуозності (гра гам, пасажів, робота над аплікатурою, виконанням штрихів, мелізмів, класифікацією темпів, осягненням нюансів агогіки, роль педалізації у фортепіанному мистецтві, читка з листа, робота над розвитком музичної пам’яті, над поліфонічним твором тощо. Також, розвиваючи виконавський репертуар, педагог допомагає знаходити індивідуальні прийоми гри для найточнішого

створення художнього образу і поступово виховує оволодіння мистецтвом власної інтерпретації. Відзначені вище форми роботи належать до усної лекційної, тобто комунікативної сфери діяльності педагога.

У методичній системі фортепіанних шкіл дуже поширеним є прагнення педагогів узагальнити здобутий досвід в публікаціях. Така форма роботи завжди, від самого початку становлення фортепіанних шкіл, була надзвичайно затребуваною, оскільки може охопити незрівнянно ширшу аудиторію користувачів. Їхніми виданими працями користуються піаністи не лише класу конкретного педагога, чи навчального закладу хронологічно обмеженого відрізку часу. Кращі з них стають надбанням піаністів усього світу упродовж століть. До такого виду роботи належать опубліковані підручники та методичні посібники.

Це – збірки вправ (М. Лонг, А. Ш. Ганон, А. Корто), етюди та школи гри (М. Клементі, Г. Гермера, Б. Лож'є, Т. Куллака, К. Черні, Ф. Бузоні). В XX – XXI ст. з'явилось чимало «Шкіл гри», апродовжили працю над завданнями, що торкаються проблем не лише розвитку технічної вправності, але й насамперед естетики музичного виконавства. До таких належать «Школи гри» С. Ляховицької, Г. Нейгауза, О. Ніколаєва, «Робота над фортепіанною технікою» Л. Лібермана, збірки українських педагогів-піаністів Б. Міліча, І. Берковича.

До фортепіанної школи як методичної системи належать також видання методичних праць і редакції музичних творів. Індивідуальні редакції залучаємо до школи майстерності та індивідуальності музичного мислення окремих педагогів: наприклад, інтерпретуючі редакції «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха (К. Черні, Ф. Кроль, Г. Бішофф, Ф. Бузоні, Б. Муджелліні), творів Ф. Шопена (К. Мікулі, І. Падеревський, Ф. Шольц).

Великою популярністю в Китаї користуються методичні праці на теми розвитку піанізму і методики викладання фортепіано творів романтичної музики – праці Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, які відійшли від педагогіки суто технічного напряму та розвитку віртуозності і заклали основи виховання в

піаністів інтелекту, духовних якостей та натхненності виконання. Це – передмова до «Альбому для юнацтва» Р. Шумана, де він критикує захоплення роботою над технікою заради техніки; вислови Ф. Шопена щодо необхідності осмислення художньої сутності виконуваного твору, роботи над звуком, фразуванням і використанням індивідуальних можливостей кожного пальця. Про розробку нових аплікатурних прийомів, досягнення повноти звуку в кантилені, розвиток крупної техніки, про роботу над фактурними труднощами висловлювався Ф. Ліст. Видатний композитор-піаніст цінував у виконавстві індивідуальність і сміливість в проявах художньої ініціативи. Період романтиків збігається з появою фундаментальних методичних праць С. Тальберга «Мистецтво співу на фортепіано», І. Мошелеса «Метод методів для фортепіано», «Індивідуальна фортепіанна техніка» К. Мартінсена, «Шульверк» К. Орфа, А. Рубінштейна «Листки про музику, театр і мистецтво», «Розмови про музику», О. Єсипової методичні записки «Фортепіанна школа».

Дослідниця сучасного стану розвитку китайської фортепіанної педагогіки У Голін, оминаючи термін «китайська виконавська фортепіанна школа» наголошує про важливість вивчення праць М. Когана «Біля воріт майстерності» і «Робота піаніста», Г. Артоболевської (окремі праці з музичного виховання дітей і методичні розробки), Н. Голубовської «Про музичне виконавство» і «Мистецтво педалізації», О. Гольденвейзера «Про музичне виконавство» і «Поради майстра». Особливо цікавим в цьому ряді становлять фундаментальні дослідження методичного спрямування українських педагогів Ф. Блуменфельда (лекції про прийоми роботи над музичним твором і розвитком техніки), Г. Беклемішева «Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки», лекції-концерти «Музично-історичні демонстрації», В. Пухальського «Життя як служіння музиці» та навіть В останніх роках з сучасних українських авторів додались розробки методики навчання гри на фортепіано В. Кузенкової. Кожна з цих праць, хоча й з купюрами, вже перекладена китайською і рекомендована для вивчення китайським педагогам та їх студентам. Лише в кінці XX – на початку XXI століть в Китаї за зразками означених праць з’явились власні

друковані «Школи гри» та підручники з викладання гри на фортепіано своїх національних авторів.

До перших з таких належать роботи Дін Шаньде (про них вже йшлося с дослідженнях Ван Анью [23], Ке Лейде [83], У На [182] та ін. Серед найважливіших праць інших авторів виділяємо роботи Чжао Сяошен «Фортепіанне виконавство» [216] (1992) і «Мистецтво викладання фортепіано» Чжоу Гуанжень (1981), в якій вона здійснила аналіз педагогічних досягнень Й. Падеревського, Бели Давидович і китайських педагогів різних етапів становлення фортепіанної школи Китаю Інь Ченьзуна, Дін Шаньде і Ву Леї. Другий розділ роботи під гаслом «Фортепіанна техніка і віртуозність» Чжоу Гуанжень присвятила методичним аспектам педагогічної роботи, які вона сформулювала в такій послідовності: «Темп і ритм», «Динаміка», «Педаль», «Вивчення нотного тексту напам'ять», «Аплікатура», «Засоби музичної вражальності». Багато місця вона приділяє вивченню поліфонічної музики: «Студентам необхідно грати більше поліфонічних творів. Спочатку вивчати текст окремо правої, окремо лівої руки, щоб краще чути обидва голоси… Наші учні ще не навчились слухати тривалі звуки і правильно виконувати *tenuto* (затримувати) – тобто, на відміну від *legato* вміти витримувати повну тривалість ноти без павз між сусідніми звуками найчастіше для затримки сильної долі затакту. Його слід виконувати особливо точно в творах композиторів доби бароко, наприклад в двоголосних і триголосних інвенціях Баха, в яких нерідко два голоси слід виконувати однією рукою» [256, 98].

Наступними підручниками китайських авторів стали праці Хан Ліншена «Основні уроки фортепіанної гри» (1984), Фан Вайлі «Вправи для розвитку пальцьової техніки в навчанні гри на фортепіано» (1993), Ван Цзюдін «Інструкції Ганона для пальцьової техніки» (2000), Рон Шу «Ганон для дітей» (2005), Ін Шичжен «Фортепіанна педагогіка» (2007), Цзян Ченя «Основи курсу гри на фортепіано за методикою Фердинанда Брее» (2008), Чен Фумей «Фердинанд Бейєр для дітей» (2008), збірка вправ та етюдів у чотирьох томах Лі Сяопіна «Організація курсу фортепіано» (2007-2008).

Серед національних авторів особливо відзначаємо працю Ні Хончжін «Чжуансян». Хончжін народилась в Гуансі-Чжуанському автономному окрузі і після закінчення Шанхайської та пізніше Московської консерваторій від 1959 р. присвятила свою працю збиранню народних пісень і танців виключно своєї рідної землі, виконанню власних фортепіанних композицій, створених на матеріалі цих мелодій. В п'єсах «Корабель, що приїхав здалеку», «Лодка в ранковому тумані», «Колискова», «Пісня вина», «Забуті пісні» тощо вона відобразила картини народних звичаїв, яскравих і мальовничих музичних свят людей, емоції їхнього спілкування і праці. Важливими в збірках творів Ні Хончжін стали роз'яснення авторки в передмові щодо особливостей виконання цих композицій на фортепіано (про особливості ритміки, виконання мелізмів, про специфічні ефекти від використання педалі). Вважаємо цю працю важливою і навіть унікальною щодо методичних вказівок про виконання фортепіанних творів, в яких використано мелодії, до яких дуже рідко звертаються композитори Китаю.

Важливою в першості розкриття в теоретичних працях окремих аспектів досягнення майстерності китайських піаністів вважаємо працю Сіту Бінчуна «Новий метод викладання гри на фортепіано» (2012), в якій автор, крім іншого, розглядає проблему просвітницькій діяльності китайських педагогів, виділяє на перший план важливість врахування психологічних аспектів у взаємодії педагога і студента та вперше в китайській літературі окремий невеличкий підрозділ присвячує проблемі навчання фортепіанного акомпанементу.

Ван Чень «Вивчення акомпанування [28], Гао Тянь Кан [40], Ван Женьшу і Лін Цін в вихованні піаніста-віртуоза в Шанхайській консерваторії, Лю Кетін на Тайвані [105], Сюй Бо [174], Ло Біньчжи [100] і Ван Лаянь в Сичуаньській, а також з власної практики авторки цієї роботи виділяємо серед найбільш популярних в Китаї на сучасному етапі праці американських піаністів і педагогів Джона Томпсона «Новітній курс фортепіанної гри» (*Modern course for the piano*, перекладену китайською в Шанхаї 1995 р.) і «Полегшений курс для

фортепіано (Шанхай, 1999 р.) Йозефа Бановеця «Керівництво з педалізації для піаністів» (*The pianist's guige to pedaling*, 2000) [233].

Також зауважимо, що оскільки головною особливістю китайської фортепіанної педагогіки залишається робота над розвитком вправності пальців і свободи в рухах, незважаючи на рекомендації педагогів китайських консерваторій шліфувати свою індивідуальну техніку на базових збірках етюдів К. Черні, ор. 299, 599, 740, 849, Черні–Гермера та вправ А. Ш. Ганона (в 1980 х рр. та наголошенні на вивченні виданих в 1960-х рр. в Китаї праць Ганона «Піаніст-віртуоз» і «Елементарна фортепіанна методика», студенти більше схиляються до роботи над інструктивними п'єсами своїх національних та лише деяких зарубіжних авторів. Сюй Бо відзначає, що «з більшим задоволенням вони грають тільки етюди, подібні на красиві, з приємною мелодією і гармонією п'єси, наприклад – французького педагога Фрідріха Бургмюллера (1804-1874), а саме – його 25 легких етюдів ор. 100 та етюди для більш просунутих учнів ор. 105… Результатом цього стає «достатньо міцна і справді масова технічна оснащеність» [174, с. 31-32]. Справді, робота над досягненням високої пальцьової техніки відзначається як істотна особливість переважаючої більшості китайських піаністів. Сюй Бо продовжує: «Недарма видатні китайські піаністи дивують своєю «комп'ютерною» віртуозністю, саме яка є основним критерієм професійної підготовки, що демонструється і оцінюється на китайських конкурсах» [173, с. 32].

3. 1. 1 Перші спроби відкриття класу концертмейстерства і камерного ансамблю в консерваторіях Китаю в кінці XX ст.

В розвитку китайської фортепіанної школи поряд з великими досягненнями в галузі науково-дослідницької і методично-педагогічної думки важливим досягненням став початок становлення в ряді навчальних закладах Китаю викладання ансамблевої гри. Перша спроба відкриття класу концертмейстерства і камерного ансамблю була здійснена в Сичуаньській консерваторії в 1989 р.

Цьому передували декілька попередніх заходів, але спонтанно з'являючись, вони були недостатньо поміченими і тривалий час не отримували продовження свого розвитку. Маємо на увазі відзначені вище спроби відкриття ще в 1934 р. російською піаністкою В. Гершгоріною класу камерного ансамблю в Третій музичній школі в Харбіні, для викладання якого вона запросила чудових педагогів – піаністку В. Діллон, Елеонору Дружиніну і скрипаля Миколу Шиферблатта [143]; ініціативу китайської піаністки Лі Сіанмінь – учениці Е. Боске, А. Корто і Ван Руїсіань, яка нещодавно повернулась після навчання в Брюсселі і, розвиваючи отриману в них практику піаніста-ансамбліста, намагалася створити на фортепіанній кафедрі в Шанхайській консерваторії клас камерного ансамблю, де викладала особисто і багато виступала в концертах разом зі студентами.

Пригадаймо також проведення великого концерту, присвяченого 85-річчю від дня народження О. Черепніна, що відбувся в Шанхайській консерваторії 22 листопада 1984 р. невдовзі після її другого після закінчення Культурної революції «відкриття». Програму концерту здебільшого складали ансамблеві твори, які виконували педагоги консерваторії: для голосу з фортепіано (сопрано Цзян Чен, тенор Ван Янін і концертмейстер Тан Мін), твори для скрипки і фортепіано (відповідно, Гу Венлі і Хуан Лін), для флейти і фортепіано (Фан Цзю – Ван Чу), фортепіанні тріо китайських (Цзо Леї) і зарубіжних (Ф. Мендельсона, Й. Брамса) композиторів для скрипки, віолончелі і фортепіано виконували Хуан Лан, Чэн Шинці і Цао Лин. При підготовці цього концерту в колах педагогів особливо багато обговорювалось питання необхідності відкриття класу камерного ансамблю. В цьому найактивнішу участь взяла завідувачка кафедри фортепіано Чжоу Гуанжень і педагоги Чжу Гон Ї, Пан Йїмін, Тан Мін і Ву Йїн.

Після чотирилітніх підготовчих робіт відділення камерного ансамблю на фортепіанному факультеті Сичуаньської консерваторії все ж було відкрито. Першими його педагогами були: очільниця – Чжоу Гуанжень і педагоги Ву Йїн

(учень Чжу Гон Ї і П. Бадури-Скоди в Відні) і Бянь Мен (учень Лю Айсян і Лі Мінцяна, потім у Е. Муріної в Санкт- Петербурзі).

Під проводом Чжоу Гуанжень цим невеличким колективом було розроблено навчальну програму для магістрів і розклад занять впродовж їх трирічного навчання в магістратурі. В програмі було запропоновано такий цикл занять:

- для магістрів I курсу 1 семестру навчання – концертмейстерська практика піаніста з вокалістом і вивчення курсів «Філогенез (історичний розвиток) європейської вокальної музики та «Основи мистецтва гри на клавішних інструментах». Також серед обов'язкових дисциплін було включено вивчення курсу «Імпровізація супроводу при виконанні популярних пісень»;
- для магістрів I курсу 2 семестру навчання – продовження вивчення курсу «Концертмейстерська практика піаніста з вокалістом» і вивчення професійних курсів «Акустика в італійській вокальній культурі», «Вивчення італійських пісень з фортепіанним супроводом» та «Співпраця піаніста і співака при вивченні китайських пісень»;
- для магістрів II курсу 3 семестру навчання – продовження вивчення курсу «Концертмейстерська практика піаніста з вокалістом» і вивчення професійних курсів «Акустика в німецькій вокальній культурі», «Вивчення німецьких художніх пісень з фортепіанним супроводом» та вивчення запропонованого курсу, який можна обрати за вибором («Оперний дует», «Інструментальний ансамбль»);
- для магістрів II курсу 4 семестру навчання – продовження вивчення курсу «Концертмейстерська практика піаніста з вокалістом» і вивчення професійних курсів «Імпровізація супроводу при виконанні китайських народних пісень»; «Акустика в французькій вокальній культурі». До цього додавалось факультативне проходження курсів «Репетиція оперних вистав», «Оперний дует» чи «Інструментальний ансамбль»;

- для магістрів III курсу 5 семестру навчання – продовження вивчення курсу «Концертмейстерська практика піаніста з вокалістом» і вивчення професійних курсів «Художня співпраця піаніста і співака при виконанні художніх пісень» і «Французькі художні пісні»;
- для магістрів III курсу 6 семестру навчання – закінчення вивчення курсу «Концертмейстерська практика піаніста з вокалістом».

Після закінчення кожного семестру (крім першого) проводились іспити.

В другому семестрі студенти повинні були виконати твір класичного стилю, що має звучати не менше 15 хвилин і виконати 4 твори композиторів доби Бароко і Класицизму.

Після закінчення третього семестру – виконати програму в рамках означеного курсу, що має звучати не менше 60 хвилин.

Програму іспиту після закінчення 4 і 5 семестрів вирішує викладач (напевно це робилось в залежності від рівня підготовки студентів).

В 6 семестрі – підготувати концерт в двох відділах, в якому в першому відділі виконати обрані твори класичного, романтичного стилів і сецесії (30 хвилин); в другому відділі концерту – пісню композитора-класика, художню пісню будь-якою мовою та будь-яку арію з обраної опери композиторів XVIII – XX ст.

Здавалося б, ретельно продуманий і достатньо незвичний для європейського студента курс навчання зі складанням іспитів і навіть проведенням концерту при закінченні навчання мав би сприяти подальшому вдосконаленню роботи китайського піаніста-концертмейстера, але відділення класу камерного ансамблю в Сичуаньській консерваторії проіснувало всього лише три роки. Припинення його роботи було пов’язане, по-перше, з відсутністю вітчизняної навчальної літератури, в якій би йшлось про розучування ансамблевих творів китайської музики. По-друге – одна з його викладачів переїхала на роботу в іншу консерваторію Китаю (Ву Йїн – до Пекінської консерваторії), інший – здобувати наукові ступені на Захід (Бянь Мен – до Санкт-Петербурзької консерваторії).

1998 р. в Китаї було здійснено другу спробу відкриття відділення камерного ансамблю відразу в трьох консерваторіях – Пекінській центральній, Уханьській та Шеньянській консерваторіях. Цей курс в Пекіні (куди переїхала на роботу Ву Йїн) та в Ухані знову було запропоновано ввести для студентів магістратури, а в Шеньяні – для бакалаврів. Спеціальність концертмейстерського класу в них має різні назви: в Пекіні – «Клас акомпанементу вокальної музики», в Шеньянській консерваторії – «Мистецтво фортепіанного акомпанементу», в Уханьській – «Тренер з вокалу» (Vocal coach). Як показує аналіз функціонування класу концертмейстерства і камерного ансамблю в цих консерваторіях, навчання в них до цього часу здійснюється не періодично, при цьому все ж спостерігаються певні результати.

Цього ж 1998 р. відбувся всекитайський симпозіум «Перший національний симпозіум тренерів з фортепіанного мистецтва і співу» в Шаньдоні, а в 2000 р. на базі Тяньцзинської консерваторії – «Другий національний симпозіум тренерів з фортепіанного мистецтва і співу». Для поглиблення досвіду роботи в цій галузі в 2001 р. в Шеньянській консерваторії було організовано цикл лекцій відомих італійських концертмейстерів Стефена Крамера (*Stefen Kramer*) і Рональдо Ніколозі (*Ronaldo Nicolosi*). В 2013 р. в Пекіні відбувся перший «Форум з тематики розвитку фортепіанного мистецтва національних музичних коледжів» (*The Development Forum of National music colleges piano art subjects*), для виступів на якому було запрошено відомих американських концертмейстерів – завідувача кафедри Спільного фортепіано (*Collaborative piano*) з Нової англійської консерваторії музики в США Камеруна Строува (*Cameron Stowe*) і завідувачку кафедри Спільного фортепіано Мерілендського університету Ріту Слоун (*Rita Sloan*).

Хоча китайські піаністи інтенсивно намагаються покращити свій досвід роботи та успіхи в справі концертмейстерства і камерного ансамблю, до теперішнього часу в Китаї ще не виділено яскравих імен педагогів і ще не сформувалась науково-теоретична і методична база вітчизняних досліджень (серед окремих винятків – праці Чжан Гуйлінь «Мистецтво гри на фортепіано і

навички фортепіанного супроводу» (2004) і Сіту Бінчуна «Новий метод викладання гри на фортепіано» (2012), в якій один з підрозділів присвячено питанню викладання фортепіанного акомпанементу), все ж значні результати вже представлено в створенні дуже яскравої когорти китайських *концертмейстерів*, що вже стали добре відомими в західному світі.

Серед них:

- Ху Шисі (*Hu Shixi*, 1939) – професорка Центральної Пекінської консерваторії;

- Чжао Бісюань (*Zhao Bixuan*, 1937-2018) – професорка Центральної Пекінської консерваторії. Отримала звання «Кращий піаніст-концертмейстер» на XII-ому Міжнародному конкурсі вокалістів у Ріо-де Жанейро в Бразилії;

- Чжан Гуйлінь (*Zhang Guilin*) – доцент і завідувачка однієї з кафедр фортепіано Центральної Пекінської консерваторії, авторка праці «Мистецтво гри на фортепіано і навички фортепіанного супроводу» (2004), переможниця II Міжнародного конкурсу вокалістів у Китаї в номінації «Кращий молодий концертмейстер» (2002);

- Ву Лун (*Wu Long*, 1959-2012) професорка Центральної Пекінської консерваторії, відома піаністка і концертмейстр. Навчалась в університетах Нью-Йорка і Буффало в класі амерканського піаніста, професор Стефана Мейнса (*Stephen Manes*, 1990), вивчала мистецтво фортепіанного акомпанементу в Університеті Моцартеуму в Зальцбурзі і в Бостонському університеті в професора Томаса Стампфа (*Thomas Stumpf*) камерного ансамблю.

Проблема створення кафедри концертмейстерства і камерного ансамблю в китайських консерваторіях та музичних відділеннях університетів на сучасному етапі залишається відкритою. Не зважаючи на намагання організувати роботу такого відділення, накопичення необхідного репертуару, створення перших розробок навчальних планів і привертання на роботу кращих національних фахівців, що вже мали в цьому значну навчальну практику і навіть педагогічний досвід, попередні спроби їх відкриття поки ще не набули

поширення і систематичної роботи. Прагнення до вдосконалення виконання ансамблевих творів в найширших масштабах в Китаї викликає в сучасних піаністів розуміння нагальної необхідності повсюдного їх створення. В цьому велика надія покладається на молоде покоління китайських піаністів, що навчаються в зарубіжних вищих музичних інституціях, зокрема й в українських – у Львові, Києві та Одесі.

3. 2. 1 Концертні афіші як інформаційне джерело дослідження китайського фортепіанного виконавства після закінчення Культурної революції до сьогодення

Після закінчення Культурної революції до початку XXI ст. в фортепіанному мистецтві Китаю відбулись величезні зміни. В умовах стрімкого розвитку вищої фортепіанної педагогіки, науково-методичної думки, міжнародної співпраці та за активного сприяння в розвитку національної культури китайського уряду, в колах китайських піаністів інтенсивно почала розвиватися й їх концертно-виконавська діяльність. Відроджуючи з руїн китайське фортепіанне мистецтво, популяризуючи і зацікавлюючи своєю музичною культурою весь світ, важливого значення набула організація їх гастрольного життя. Привертаючи увагу Заходу до краси і неповторної унікальності своєї національної музики, до досягнень китайської композиторської творчості і показуючи найвищий рівень виконавської майстерності, китайські піаністи розгорнули дуже активну концертну діяльність, заполонивши собою кращі світові концертні майданчики.

Документальним джерелом дослідження цього явища послугували аналіз розміщених у періодичних та інтернет-виданнях відгуків та рецензій, а також аналіз концертних афіш найскладнішого для розвитку фортепіанного мистецтва Китаю періоду першого десятиліття після закінчення Культурної революції.

Концертні афіші в царині фортепіанного виконавства Китаю постають одним з найважливіших джерел дослідження. Виконуючи роль посередництва між слухачами і мистецькими акціями, вони відіграють функцію різновиду

рекламних документів. Поряд з такими писемними пам’ятками як приватне листування, щоденники, автобіографії, спогади, різного роду нотатки, що належать до групи джерел особового походження, концертні афіші виявляються одними з найважливіших матеріалів для наукового пошуку. При дослідженні творчих портретів піаністів та встановленні хронології їх творчої діяльності джерела особового походження стають чи не найціннішими документами, завдячуючи їх докладній і правдивій інформативності, нерідко не висвітленій в жодному з друкованих видань. Проте, такі джерела, як правило, мають суб’єктивний характер, оскільки відображають події під кутом особистого їх сприйняття автором.

Аналіз концертних афіш як друкованих джерел дозволив скласти сукупну інформацію не лише про виконуваний репертуар окремих піаністів, встановити хронологію їх творчої діяльності. Їх цінність, на відміну від джерел особового походження, полягає в історичній достовірності інформації, проте поданої без особистої оцінки. Також їх аналіз дав можливість зібрати інформацію та скласти уяву не лише про динаміку еволюції виконавського репертуару окремих піаністів, хронологію, географію та густоту їх виступів, але й навіть скласти творчий портрет та розкрити певні додаткові відомості, не висвітлені в інших опублікованих джерелах. Такими відомостями виявились додаткові цікаві біографічні факти, інформація про прем’єрне виконання твору, про співвиконавців, місце проведення концерту (престижний концертний зал, чи приміщення другорядного значення з недосконалими акустичними характеристиками). В сукупності ця додаткова інформація вказує на рейтинг піаніста, стає показником оцінки його індивідуальної професійності, авторитетності та популярності.

Дослідження матеріалів афіш дозволило заповнити прогалину в розкритті процесів зближення музичних культур Сходу і Заходу, в розкритті важливого етапу розгортання міжнародної виконавської діяльності китайських піаністів, у доведенні значущості їх ролі в популяризації своєї культури в світі. Також вивчення матеріалів афіш обраного періоду як носіїв документальної

інформації стосовно окремих персоналій стало матеріалом для наукової статті «Концертні афіші як інформаційне джерело дослідження фортепіанного виконавства Китаю», опублікованої в одному з наукових видань України [186].

У фортепіанному мистецтві Китаю за час перших десяти років після закінчення Культурної революції відбулись надзвичайно важливі зміни. Адже відомо, що впродовж менше ніж столітнього існування китайського фортепіанного мистецтва в процесі його розвитку відбулось декілька хвиль піднесення, спадань і знову розвитку. В китайській філософії поширеним є такий вислів давнього мислителя і музичного естетика Сюньцзи: «Не має значення, скільки разів ти впадеш. Має значення лише, скільки разів ти піднімешся» [175, с. 74]. Підтвердженням цього є тріумфальне піднесення фортепіанного виконавського мистецтва Китаю невдовзі після закінчення Культурної революції.

Після тотальної заборони впродовж цілого десятиліття (1966-1976) фортепіано як інструмента, що прийшов до Китаю із Заходу, коли не дозволялось грати на ньому і створювати нові композиції, коли, згідно вказівок партійної верхівки на чолі з Цзян Цин було дозволено виконувати лише невеличку частку творів національних авторів, зміст яких відповідав патріотично-революційній тематиці, коли професорів фортепіано всіх без виключення консерваторій та інститутів було звільнено з роботи, скеровано для «перевиховання» на роботу в поля, на заводи і фабрики або кинуто у в’язниці, в фортепіанному мистецтві розпочався якісно новий період його відродження. Щоправда, деякі з першокласних піаністів не витримали поневірянь і тиску з боку революційно настроєних чиновників. Конфіскація майна, нестатки, тюремні ув’язнення, експропріація власних інструментів, нотних бібліотек і рукописів, напівголодне існування і дуже сильний психологічний тиск привели окремих з них до самогубства. Китайське фортепіанне мистецтво назавжди втратило першокласних педагогів і виконавців, серед яких – Чен Чжоу, Лі Цуйчжень, Лу Сю Тан. Інші не здавались, виживали і при першій можливості

виїжджали з Батьківщини на Захід, де відновлювати свою професійну діяльність.

В умовах тотального панування догм, усвідомлення катастрофічних ідеологічних помилок, виголошених у гаслах «про неприйнятність вивчення європейської музики та гри на європейських інструментах» [23, с. 12], невеличка частка композиторів-піаністів все ж продовжували писати музику для фортепіано. Серед них – Чу Ван Хуа, Тань Міцзи, Чжао Сяошен, Інь Ченьзун, що створювали фортепіанні транскрипції на теми дозволених у революційний час мелодій так званих «зразкових революційних вистав». Завдяки нескоренню цих митців і хоча б у такий спосіб підтримуванню існування фортепіанної творчості, національне фортепіанне мистецтво не зникло з культурного обрію Піднебесної, знову відродилось і почало ще більш стрімко розвиватись, демонструючи світові приклади найвищого рівня виконавської, педагогічної і композиторської праці.

Після закінчення Культурної революції китайські піаністи швидко вийшли на рівень найактивнішої за всю попередню історію концертної діяльності. На початку 1980-х рр. китайським урядом було проголошено Указ про дозвіл виїжджати китайським громадянам за кордон. Це викликало хвилю міграції китайських піаністів до Північної Америки та Європи, тих, хто бажав здобути (чи продовжити) свою освіту, або працювати там. Тут слід згадати, що рух за отримання китайськими громадянами освіти за кордоном уперше розпочав ще в 1912 р. видатний вчений Цай Юаньпей. Він стверджував, що нове китайське мистецтво повинно базуватися на прийнятих в усьому світі західних стандартах демократії, культури і науки і першим почав запрошувати до Китаю європейських фахівців [151].

Прагнення пізнавати і запроваджувати в себе на Батьківщині досвід Заходу, а також презентувати свою культуру світові сприяло особливому поширенню практики гастрольних виступів китайських піаністів за рубежем. Коли після закінчення Культурної революції минули перші десять років і їх праця відродилася вповні, Захід все більш активно почав проявляти непідробну

цікавість до фортепіанної творчості композиторів Піднебесної, яка ще значною мірою продовжувала залишатись для нього своєрідною *terra incognita*, а також до творчості китайських виконавців, запрошуючи найбільш яскравих із них для проведення концертів.

Вивчення концертних афіш дозволило розкрити факти динамічного розгортання міжнародної виконавської діяльності та співпраці китайських піаністів з кращими солістами та диригентами світу. Афіші незаперечно підтверджують про визнання на європейському та американському континентах якості їх виконавської майстерності.

Вже на початку 1980-х рр. у США відбулось декілька концертів видатного піаніста і композитора Лю Шикуня (*Liu Shikung*, нар. 1939 р.). Навчаючись у Московській консерваторії, він отримав спеціальний приз на Міжнародному конкурсі імені Ференца Ліста в Будапешті (1956), а на четвертому курсі став лауреатом другої премії першого Міжнародного конкурсу піаністів імені Петра Чайковського (1958). Оглядачі конкурсу назвали його «найвидатнішим піаністом Китаю і першокласним піаністом світу» [142, с. 21]. Повернувшись з Москви, Лю Шикунь розгорнув дуже насичену концертну діяльність. Його грою захоплювався весь Китай, а концертні агенти Європи та США на рік наперед домовлялись про його гастрольні виступи.

В роки Культурної революції Лю Шикунь не полишав виконавської практики. Це закінчилось занесенням його до списку незгідних з ідеалами революційного часу і п’ятьма роками тюрми. Здоров’я піаніста було підірвано. Лише по закінченні цих буремних років він зміг поступово відновити свою технічну майстерність і, повернувшись до виконавської діяльності, став головним піаністом Китайського центрального симфонічного оркестру в Пекіні. Наприкінці 1970-х років знову розпочалась його інтенсивна гастрольна діяльність в Китаї та за рубежем. Незважаючи на тяжкі випробовування минулого свого життя, Лю Шикунь виявляв риси справжньої відданості фортепіанному мистецтву. Одночасно багато уваги приділяв розвитку дитячої

творчості і створив «Художній центр фортепіанної музики імені Лю Шикуня». На теперішній час по всьому Китаю ним вже відкрито 40 філій цього центру.

Яскравим підтвердженням визнання високої майстерності Лю Шикуня стало запрошення виконати Перший концерт П. Чайковського в кращому концертному залі світу – Симфонічному Холі Бостона (США). В матеріалах афіші від 16 квітня 1983 р. знаходимо такий допис: «Кращий виконавець музики Чайковського серед піаністів Азії Лю Шикунь виконає Концерт №1 П. Чайковського з Бостонським симфонічним оркестром».

Афіші кінця XX ст. розкривають інформацію про гастрольні тури в Канаді, США та Великобританії (Лондон) піаніста і композитора Інь Ченьзуна (*Yin Cheng Zong*, нар. 1941 р.). Він належить до тих найяскравіших китайських музикантів, хто виявив свої незвичайні здібності однаково в сфері композиції і фортепіанної гри. Як особливо талановитого піаніста, на другому курсі навчання в Шанхайській консерваторії його було скеровано взяти участь у другому Міжнародному конкурсі імені Петра Чайковського, де він здобув Другу премію.

Подальші творчі досягнення Інь Ченьзуна є особливо важливими для розвитку китайського фортепіанного мистецтва. Як композитор, він став автором ряду високохудожніх творів: співавтор фортепіанного концерту «Жовта ріка» (1969), фортепіанних аранжувань народних мелодій «Облога з усіх боків», «Бути такою людиною як він», «Віє північний вітер» (1976). Як піаніст, він багато концертував містами Китаю, а працюючи професором фортепіано в Пекінській консерваторії, виховав багато першокласних виконавців. Найвидатнішим серед його учнів став Ланг Ланг, який сьогодні має славу одного з найбільш затребуваних піаністів-віртуозів світу.

Від 1983 р. Інь Ченьзун проживає в Сполучених Штатах Америки і активно концертує. Афіші концертів засвідчують високу оцінку професійної майстерності піаніста. Це – концерти в Карнегі-Холі, де було виконано Другий концерт С. Рахманінова для фортепіано з оркестром (диригував Валерій Гергієв), у «Рой-Томсон-Холі» (Канада), де виконував фортепіанний концерт

«Краса весни» китайського композитора Ду Мінсіня. Серед найбільш резонансних концертів цих років стало виконання 1987 р. концерту №2 Й. Брамса в Королівському Альберт-Холі (Лондон).

Сповнена трагічних поворотів доля спіткала й видатного піаніста Лі Мінцяна (*Li Ming Qiang*, нар. 1936 р. в Шанхаї). Після закінчення Шанхайської консерваторії, де він навчався в знаменитого німецького педагога Альфреда Віттенберга [248] (учня славетного скрипаля Австрійської імперії Йозефа Йоахіма), Лі Мінцян став лауреатом Міжнародних конкурсів піаністів імені Джордже Енеску (2 премія, 1958, Бухарест) та імені Фридерика Шопена (третя премія, 1960, Варшава). На початку 1960-х рр. він насичено гастролював у Європі, СРСР, на Кубі та в Австралії. Незважаючи на професіоналізм і здобуття світової слави фортепіанному мистецтву своєї Батьківщини, за гру на фортепіано, виконання і пропаганду творів західних композиторів в роки Культурної революції його на 7 років було вислано на сільськогосподарські роботи в поля в найхолодніші північні села Китаю. Тяжка фізична праця призвела до захворювання рук і втрати можливості виступати в майбутньому. З матеріалів афіші від 11 травня 1978 р. дізнаємось про проведення єдиного концерту Лі Мінцяна в Гонконгу, на якому було виконано 12 прелюдій Ф. Шопена. Після цього піаніст повернувся до Шанхаю, де до 1997 р. займався лише педагогічною діяльністю у консерваторії і працював у складі журі багатьох міжнародних конкурсів.

Видатний піаніст Чжоу Лун (*Zhou Long*, нар. 1953 р. в Пекіні) навчався в Пекінській консерваторії вже після завершення Культурної революції. Після її закінчення відразу переїхав до США вдосконалювати свою майстерність у Колумбійському університеті. Отримавши ступінь доктора музичних мистецтв, до теперішнього часу він проживає і працює в Брукліні: пише музику, в якій завжди спирається на фольклорні джерела рідного Китаю, дає багато сольних концертів і виступає як ансамбліст у складі створеного ним колективу «Музика з Китаю» (*Music from China*). Репертуар його ансамблю складає виключно виконання народних китайських давні і більш сучасні інструментальні мелодії в

аранжуваннях, зроблених композитором особисто. Від кінця 1980-х рр. до 2019 р. Чжоу Лун постійно виступає сольно та зі своїм ансамблем у Карнегі-Холі (Нью-Йорк). Першим авторським твором спільно з диригентом Людовіком Морло тут було представлено композицію «Рима Тайгу» (матеріали афіші від 23 квітня1987 р.). Авторські аранжування китайських мелодій виконуються колективом доволі періодично. Про це засвідчують матеріали афіш від 15 грудня 1992 р., 18 червня 1998 р., 30 грудня 2003 р. Остання віднайдена афіша датована 05 березня 2019 р.

Як композитор, Чжоу Лун здобув у США славу першовідкривача в експериментах синтезування давніх китайських музичних традицій та ансамблевої гри на неакадемічних інструментах (електронна віолончель, китайський гонг, підготовлене фортепіано, шумові пристрої). Прагнення до осучаснення звучання давніх традиційних мелодій Китаю привело фантазію композитора до знахідок виразних тембрів, до синтезу елементів своєї давньої національної культури з колористикою звучання спеціальних сучасних інструментів. Зближення академічного і модерного напрямів надало йому можливості ширше проявити індивідуальність своєї творчої особистості як піаніста і композитора. Застосовуючи подібні звукові експерименти, Чжу Луну вдається постійно привертати увагу найширшої громадськості до китайського фольклору, про що свідчать постійно заповнені зали на концертах.

Ровесницею Чжоу Луна є піаністка і композиторка Чень Ї (*Chen Yi*, нар. 1953 р. в Гуанчжоу). Втрати і злигодні Культурної революції їй довелось пережити ще в зовсім юних роках. У 1967 р. як доньку освічених інтелігентних батьків, що сміливо висловлювали симпатії до західної культури і за це багато років відсиділи в тюрмі, Чень Ї вигнали зі школи і відправили працювати в гори – будувати військові оборонні укріплення для китайської армії. Праця була неймовірно фізично тяжкою, але там, у високогірних селах вона почула багато народних пісень. Чень Ї зацікавилась їх незвичною мінливою ритмікою, що додавала мелодіям особливої гостроти і національного шарму, збирала і записувала їх. Після закінчення Культурної революції вона вступила до

Пекінської консерваторії, де багато займалась дослідженням народної музики Китаю. Матеріалом її дипломної роботи стало опрацювання двох почутих раніше пісень «Ю Дяо» і «Дуо І» (1983).

В США, куди виїхала Чень Ї на постійне проживання і там своєю виконавською діяльністю популяризувала власні твори (крім уже зазначених, кращими стали сповнені національної самобутності «Маленький пекінський гонг», «Ба Бан» та ін.), за оригінальність музики і застосування ультрамодерних фортепіанних прийомів вона отримала престижну премію Чарльза Айвза (1984), що присуджується в галузі композиції. Ці фортепіанні твори авторка неодноразово виконувала в Карнегі-Холі. Про це розкриває зміст афіш знаменитого Нью-Йоркського залу від 04.09.1987, 26.08.1994, 18.03.1998, 24.02.2001. Як відзначала піаністка, в цих п'єсах вона «намагалась знайти нові фарби звучання китайських традиційних інструментів шляхом відтворення гри на них засобами фортепіано … і використовуючи метод інтеграції китайської естетики, впливи Шенберга, Стравінського та свого вчителя Чжоу Веньчанга» [252, с. 112]. За виконавську і композиторську творчість Чень Ї пізніше була удостоєна ряду високих нагород: Лілі Буланже, Короля Едді Медора, Меморіального фонду Гуггенхайма, Національного фонду мистецтв і літератури США, премії ASCAP[12] та ін.

Аналіз віднайдених концертних афіш кінця XX – початку XXI ст. дозволив показати роль окремих провідних китайських піаністів, зокрема Лю Шикуня, Інь Ченьзуна, Лі Мінцяна, Чжоу Луна та Чень Ї в відродженні фортепіанного виконавства Китаю відразу після закінчення Культурної революцій, їх роль у популяризації своєї культури в світі та в приверненні пильної уваги Заходу до китайської музики. Аналіз афіш також дозволяє ствердити, що своєю концертною діяльністю ці піаністи сприяли зближенню музичних культур Сходу й Заходу, доводячи значущість ролі китайських музикантів у процесах глобалізації світової культури.

[12] Премія Авангард-ASCAP щорічно присуджується митцям в знак визнання їх заслуг у розвитку нових музичних жанрів і форм, які формують музику майбутнього.

3. 2. 2 Здобутки китайських піаністів у китайських і міжнародних конкурсах та фестивалях

Створення професійної фортепіанної школи в Китаї посприяло зростанню кількості та якості участі національних піаністів у конкурсному і фестивальному рухах. Починаючи від 1950-х рр. спостерігаємо перші приклади представництва китайських піаністів не лише на теренах Китаю, але й у міжнародних фестивалях музичного мистецтва, що проводилися в Європі та в найпрестижніших і найбільш складних міжнародних конкурсах піаністів світу. Цьому сприяло бажання китайської молоді наполегливо і вдумливо навчатися, прагнути потрапити в клас до високопрофесійних педагогів, співпраця з якими могла б максимально підвищити їх творче та особистісне зростання і брати участь в таких акціях, що були б максимально орієнтованими на їх творчу реалізацію.

Про реалізацію цих прагнень, професійне зосередження та спрямування китайських піаністів на початковому етапі їх участі в подібних масштабних акціях засвідчують вже перші міжнародні визнання і блискучі перемоги. Серед них виявились перші китайські піаністи, імена яких відразу було вписано в історію фортепіанного мистецтва як кращих виконавців світу:

1951 Чжоу Гуанжень разом в складі делегатів з Китаю зі скрипалем Ма Сіцуном, співачкою Чжоу Сяоянь і піаністом Лі Сяньміном представляла свою коаїну на міжнародному музичному фестивалі в Чехословаччині «Празька весна». Цього ж року взяла участь у Всесвітньому фестивалі молоді і студентів «За мир і дружбу», що проходив у Берліні.

1955 р. на V міжнародному конкурсі піаністів ім. Ф. Шопена вперше лауреатом (III премія) став китайський піаніст Фу Цун. Його виняткове обдарування визначили ще в дитячих роках педагоги, серед яких велике значення розуміння і правильного виконання музики Шопена мали польські педагоги Ада Бронштейн і Леопольд Годовський. На цьому конкурсі Фу Цун отримав також спеціальний приз за краще виконання мазурок Шопена. Після конкурсу впродовж всього подальшого творчого життя він, здійснюючи

активну концертну діяльність на всіх континентах, палко пропагував спадщину свого улюбленого композитора. До сьогодення Фу Цуна залучають до числа найбільш авторитетних виконавців музики Шопена в світі.

Успіх Фу Цуна в Варшаві 1960 р. на наступному конкурсі піаністів ім. Шопена повторив Лі Мінцян, теж ставши лауреатом ІІІ-ї премії.

Незважаючи на найбільше захоплення китайських піаністів музикою польського композитора і враховуючи постійні контакти та тривалу співпрацю студентів консерваторій з найширшим колом педагогів російської, угорської, французької, румунської, чеської, італійської та інших національних фортепіанних шкіл, кожний з яких пропагував і спонукав до вивчення спадщини своїх найвидатніших композиторів, швидко прийшло й осягнення глибин виконання музики композитів найрізноманітніших національних шкіл та течій. Проте відзначимо, що вивчаючи творчість західноєвропейських композиторів, для китайських піаністів все ж найближчою і найбільш зрозумілою завжди залишалась музика романтиків.

1956 р. Чжоу Гуанжень взяла участь в Першому міжнародному конкурсі піаністів імені Р. Шумана в Берліні. Результатом стало її відзначення дипломом за краще виконання «Фантазії» Шумана C-dur op. 17.

1956 р. студент Московської консерваторії Лю Шикунь за краще виконання циклу з двох концертних етюдів Ф. Ліста («Шум лісу» і «Хоровод гномів») отримав спеціальний приз на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ференца Ліста в Будапешті[13], а через два роки (1958) став лауреатом другої премії І-го Міжнародного конкурсу піаністів імені Петра Чайковського в Москві.

1958 р. лауреатом Міжнародного конкурсу піаністів ім. Джордже Енеску в Бухаресті (Румунія) став Лі Мінцян (ІІ премія). Через два роки він став лауреатом Міжнародного конкурсу ім. Фридерика Шопена в Варшаві (ІІІ премія, 1960).

---

[13] Вперше відбувшись в 1956 р., організація цього конкурсу була призупинена і відроджена на регулярній основі лише від 1986 р. – дати відзначення 100-літнього ювілею від року смерті композитора.

1962 р. на Міжнародному конкурсі піаністів ім. П. Чайковського в Москві лауреатом ІІ премії став Інь Ченьзун. Найвищим балом (25 з 25-ти) його, і гру російського піаніста В. Ашкеназі, оцінили разом з Емілем Гілельсом – головою журі конкурсу – ще тринадцять з дев'ятнадцяти членів журі.

Всі ці перші кращі китайські піаністи – Фу Цун, Чжоу Гуанжень, Лю Шикунь, Інь Ченьзун і Лі Мінцян упродовж всіх років концертної і педагогічної діяльності працювали також в складі журі багатьох китайських та міжнародних конкурсів.

У творчому житті китайських піаністів активний конкурсно-фестивальний рух був перерваний роками Культурної революції, але з початком 1980-х рр. був відновлений зі ще більшою силою.

В мистецькому і культурно-суспільному житті період від початку 1980-х – початку XXI ст. участь китайських піаністів в світових музичних конкурсах займає щоразу важливіше місце, відображаючи їхнє прагнення до ширшої презентації своєї майстерності, обміну досвідом та художніми цінностями, а також рекламування своєї творчості. Сучасному виконавцеві важливо не обмежуватись рамками лише одного соціуму або однієї держави. В результаті, участь китайських піаністів в музичних конкурсах світу сприяє значнішому розширенню міжнаціональних контактів та розвитку міжкультурних зв'язків, а в результаті – визнанню досягнень китайської фортепіанної школи в цілому світі.

Від 1980-х років розпочався період стрімкої інтеграції китайського фортепіанного мистецтва в світовий музичних простір. Китайські піаністи почали брати активну участь в міжнародних виконавських конкурсах, демонструючи відмінну техніку і глибинне розуміння художнього змісту виконуваних творів. Якісне, орієнтоване на їх творчу самореалізацію професійне навчання набуло тієї сили, що особливо сприяла особистісному зростанню молодих китайських піаністів. Їхня активна участь у світовому конкурсному русі сприяє нечуваному зростанню фортепіанного мистецтва в країні і створює істотний вплив на формування нових поколінь національних

виконавців. Знайомство західних слухачів з мистецтвом китайських піаністів, а разом з цим – й з кращими творами китайських композиторів, які вони неодмінно включали до своїх конкурсних програм, від цього часу набуло систематичного характеру.

Насамперед, важливою в цьому стала організація за зразками європейських, своїх вітчизняних конкурсів піаністів. Вже на першому з них відкритому 1980 року в Шанхаї, виділилась постать випускника Шанхайської консерваторії Ву Йїна (*Wu Ying*, нар. 1957 р.), який зайняв на конкурсі перше місце і в майбутньому ввійшов до переліку кращих педагогів і виконавців Китаю.

В 1985 р. в Пекіні було засновано «Національний конкурс для дітей за кубок Сіань Сінхая» (*Xinghai Cup National children's Competition*), в якому серед переможців виявились Лан Лан, Лі Цзяйї, Лін Пен, Хуан Нансун та ін.

Важливим стало заснування в 1994 р. Міжнародного конкурсу піаністів у Пекіні, який дозволив визначити імена найбільш талановитих і перспективних серед своїх національних піаністів. Серед них друге місце було присуджено Шен Яну. На наступних конкурсах в 1999 р. перше місце отримала Ці Шуань (Qin Chuan), третє – Лі Юньді. Відзначимо, що на цьому конкурсі п'яте місце зайняв учасник з України Олександр Михайлюк.

Також в Пекіні 2001 р. було засновано конкурс для дітей «Золотий дзвін» (*Chinese Golden Bell Awards for music*), в якому перше місце отримали Лан Лан, друге – Сянь Мен і третє – Ван Юйцзя.

Міжнародний конкурс піаністів було засновано й у м. Сяньмень (2007), де серед учасників з Китаю перше місце посів Чжан Хаочен, а третє – Чжоу Юньцін.

В міжнародному конкурсному русі 1980-х рр. – до 2001 р. серед найважливіших постатей виділяємо Лан Лана. Сам він називає себе китайським піаністом, про що особисто висловився ще в 2010 р. в інтерв'ю дописувачеві Мистецької видавничої корпорації Китаю Бао Хуіцзяо [237]. Але, як вихованець мультинаціональної школи Чжоу Гуанжень, він не міг не потрапити

під вплив свого педагога в глибинному осягненні виконавської стилістики західноєвропейської музики. Про це підтверджує дослідник виконавського стилю Лан Лана Че Чао (2021), який під специфікою цього поняття розуміє «спирання на категорії музичного мислення» [210, с. 150]: «В період навчання піаніста національна лінія становлення головує над іншими тенденціями» [210, с. 155]; «Визначальною в музичному мисленні Лан Лана в китайський період є загальна національна тенденція» [210, с. 150]. Проте, далі Че Чао доводить, що «… його ідеєю є осягнення всесвітньої музичної класики»; «Піаністові зовсім не заважає його генетична приналежність китайській художній культурі … В розумінні самого Лан Лана його музичне виховання і подальше осягнення світових висот фортепіанної майстерності відбувалося шляхом освоєння накопиченого фортепіанною культурою світового, у першу чергу, європейського досвіду, але з відчуттям глибинних китайських традицій» [210, с. 151-155].

Після декількох перемог на Батьківщині – на конкурсах юних піаністів в Пекіні «Національний конкурс для дітей за кубок Сіань Сінхая» (1985), у м. Шеньян (1987), в Пекіні «Золотий дзвін» (2001) Лан Лан усе своє подальше життя присвятив налагодженню культурних контактів між Китаєм і Заходом. В концертній діяльності піаніст знайомив китайських слухачів із західною музикою і дотепер широко представляє західній аудиторії найрізноманітніші твори китайських композиторів. Багато заходів піаніст проводить як Посол доброї волі ЮНІСЕФ та за допомогою власного музичного фонду, метою якого є впровадження новітніх технологій в класичну фортепіанну освіту молоді. В американському виданні «*The New Yorker*» Лан Лана назвали «світовим послом фортепіано». Також його ім’я закарбовано на новітній моделі американської фірми *Steinwey*, випущеній в знак особливої поваги спеціально для праці китайських піаністів [237].

Продовжуючи дослідження участі і перемог китайських піаністів у міжнародних конкурсах Заходу, повернемось до тих найяскравіших результатів, що були представлені на конкурсах ім. Ф. Шопена. Цей конкурс

відбувається в Варшаві один раз на п’ять років і присвячений виключно музиці композитора. Після перемог Фу Цуна і Лі Мінцяна вдумливе вивчення спадщини найбільш улюбленого в Китаї композитора, прагнення осягнути, тонко та вірно відтворювати глибину художнього змісту його музики, а також наполеглива праця створили умови для появи інших беззаперечних переможців, представників китайської фортепіанної школи.

В 2000 р. в Варшаві абсолютним переможцем конкурсу став Лі Юньді, який завоював І премію. На конкурсі ім. Ф. Шопена цей піаніст також став не лише першим з Китаю лауреатом І премії, але й наймолодшим лауреатом за всю історію існування конкурсу і першим за 15 років конкурсантом, удостоєним І премії (впродовж попередніх 15 років І премія не присуджувалася). Китайський народ високо цінує творчість цього піаніста і вшановує його заслуги перед польською культурою

За підтримку польської культури за рубежем та зміцнення культурних зв’язків між Польщею та Китаєм та за внесок у розвиток польської культури урядом Польщі Лі Юньді було нагороджено золотою медаллю «За заслуги в культурі Gloria Artis» (2010) [66].

Крім перемоги на конкурсі ім. Шопена Лі Юньді був лауреатом Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Стравінського в США (ІІІ премія, 1994 р.), лауреатом третіх премій на Міжнародному конкурсі ім. Ф. Ліста в Нідерландах (1999) і на Китайському міжнародному конкурсі піаністів в Пекіні (Китай, 1999).

В 2001 р. в Японії на конкурсі за краще виконання творів Ф. Шопена третю премію отримала відома своєю віртуозною технікою і вправністю пальців (за що отримала прізвисько «літаючі пальці») юна виконавиця Ван Юйцзя. На конкурсі, переконливо демонструючи власну тонку і глибоку інтерпретацію та бездоганну техніку, вона виконувала Експромт Шопена op. 66, Полонез-фантазію op. 61 і Вальс op. 64 cis-moll). Крім цього, 1998 р. вона стала лауреаткою ІІІ премії Міжнародного конкурсу молодих піаністів у м. Еттлінген (Німеччина) і в 2001 р. – лауреаткою ІІІ премії Міжнародного конкурсу

піаністів у м. Сендае (Японія). В теперішній час Ван Юйцзя розгорнула активну міжнародну концертну діяльність, захопившись виконанням творів С. Рахманінова і С. Прокоф'єва.

До презентації в міжнародних змаганнях вищої майстерності китайських піаністів щодо виконання музики Шопена долучаються й виконавці молодшого покоління. В 1996 р. на міжнародному конкурсі юних піаністів ім. Шопена в Москві третю премію здобула Ді І Тан; у 2004 р. високі нагороди на цьому ж конкурсі отримали відразу три молодих китайських виконавці: першу премію присудили Цзя І Суну, дипломантами стали Цзя Янь Сун і Чжао Хаочен.

Також Чжан Хаочен (нар. 1990 р., учень знаменитого в Китаї пекінського професора фортепіано Дань Чжаої) брав участь в дорослій віковій групі на П'ятому Азійському конкурсі ім. Ф. Шопена в Японії (2004), де отримав Першу премію. Серед найважливіших перемог Чжан Хаочена на інших змаганнях світового рівня – завоювання перших премій на Міжнародному конкурсі юних піаністів ім. П. Чайковського (Москва, 2002) та Міжнародному конкурсі ім. Вана Кліберна (Форт Уорт, США, 2009). В історії конкурсу ім. В. Кліберна він став першим переможцем з Китаю.

Успіх Лю Шикуня 1956 р. на одному з найскладніших конкурсів світу – Міжнародному конкурсі піаністів ім. П. Чайковського в Москві повторили два інших талановитих представника з Китаю – Хей Сун Пек (1994 р., III премія) і Чжан Хаочен (2002 р., І премія).

2002 р. на конкурсі ім. Ф. Ліста в Утрехті (Нідерланди) кращим виконавцем «Великого концерту» для фортепіано соло і Балади Des-dur Ліста було відзначено Сунь Інді. На цьому конкурсі він став лауреатом І премії.

2005 р. володаркою І премії Міжнародного конкурсу піаністів у Клівленді (США, штат Огайо) стала Хуан Чуфан – випускниця Шеньянської консерваторії, Кертисовського інституту (в класі Клода Франка) і Джульярдської школи (у Роберта Макдоналда). Її майстерність була відзначена коментарями в газеті «*Financial Times*» як «неперевершеної майстрині

поєднання віртуозності і ліризму» [249, с. 14]. Цього ж року вона була й фіналісткою Міжнародного конкурсу в Фортворті (США) ім. Вана Кліберна.

Успіхи китайської фортепіанної школи на міжнародній арені представляють не лише сольні виконавці, але й концертмейстери.

Пригадаймо проведення великого концерту до ювілею О. Черепніна з ансамблевих творів китайських і західноєвропейських композиторів у Шанхаї 1984 р., в якому серед кращих концертмейстерів Китаю було відзначено Чжоу Гуанжень, Чжу Гон Ї, Пан Йїмін, Тан Мін, Ву Йїн, Хуан Лін і Ван Чу.

До переліку кращих китайських концертмейстерів належать й багато інших, що засвідчили високий професійний рівень своєї майстерності в перемогах міжнародних конкурсів: Чжан Гуйлін – переможниця II Міжнародного конкурсу вокалістів у Китаї в номінації «Кращий молодий концертмейстер» (2002), Чжао Бісюань, що отримала звання «Кращий піаніст-концертмейстер» на XII-ому Міжнародному конкурсі вокалістів у Ріо-де Жанейро в Бразилії (2007).

Аналіз матеріалів найбільш крупних міжнародних конкурсів піаністів Китаю, Східної та Західної Європи і США останніх десятиліть показав дуже великий відсоток участі та перемог в них китайських піаністів, а разом з цим й високу ефективність китайської фортепіанної школи, що підтверджує досягнення послідовників кращих китайських педагогів і сприяє інтеграції китайського фортепіанного мистецтва в світовий культурний простір.

Участь кожного з учасників у конкурсів – це величезне напруження сили духу і волі до перемоги. Завоювання вищих нагород відкриває для них дуже значні перспективи: можливість подальшого вдосконалення своєї майстерності шляхом отримання запрошень навчатися в найпрестижніших навчальних інституціях світу, отримати найпрестижніші стипендії, гранти на навчання, отримати найкращі запрошення на педагогічну або виконавську працю чи взяти участь у складі журі інших музичних конкурсів. Досліджено, що серед таких участь в складі журі китайські піаністи брали в конкурсах ім. Ф. Шопена в Вашаві, ім. Вана Кліберна (Форт-Уорт, США), Маргеріт Лонг (Париж,

Франція), Джини Бахауер (Солт-Лейк-Сіті, США), в м. Лідс (США) та ін, а також у майстер-класах найвидатніших майстрів піаністичного мистецтва. Незважаючи на дуже значні досягнення китайських піаністів, ще не існує точної статистики їх участі в світових конкурсах. Вивчення цього явища і наступного резонансу від отриманих результатів все ще залишається актуальним.

Висновки до третього розділу

В третьому розділі вперше досліджено специфіку поняття «фортепіанна виконавська школа» в музичній культурі Китаю, створення якої стало результатом культурно-мистецьких обмінів китайських піаністів із західними, вивчення досягнень західноєвропейських фортепіанних шкіл та активної взаємодії з ними.

Зроблено короткий екскурс в історію виникнення фортепіанних шкіл Європи (англійської, австрійської, чеської, угорської, польської), історію їх становлення та розвитку методик гри, очільників і продовжувачів традицій. Їх створення відбулось в умовах еволюції музичних стилів, розвитку мистецтва виконавської інтерпретації і методів професіоналізації виконавства з властивими своєму часу і території особливостями та художніми і технічними завданнями.

Становлення фортепіанного мистецтва китайської виконавської школи розпочалось лише в першій половині XX ст., коли в країні після завершення вікового правління імператорських династій і утворення Китайської Республіки розпочались грандіозні змін в суспільному, економічному, геополітичному, ідеологічному та мистецькому житті. Також це пов’язуємо з виходом із домашнього музикування і приватних форм музичної освіти та відкриттям в Китаї ряду консерваторій, акривною участю китайців у міжкультурному діалозі із західними державами, інтенсифікацією міжнародних контактів і відкритістю китайського соціуму до нових знань. Визначено роль Сяо Юмея у впровадженні

в навчання західних освітянських форм і притягнення до Китаю великого ряду кращих західих фахівців.

Вперше розкрито сутність поняття «фортепіанна виконавська школа Китаю» в сенсі систематизації та характеристики її складових, здобутків у педагогічному та методичному вихованні професійних виконавців.

Фортепіанну виконавську школу Китаю систематизовано за рівнями «індивідуальна», «регіональна» і «світова». Як особливе та унікальне досягнення доведено створення на прикладі діяльності Чжоу Гуанжень «полінаціональної фортепіанної школи». Всі окреслені рівні виконавських шкіл знаходяться в постійній взаємодії. Наприклад, школа Чжоу Гуанжень може виступати як в характеристиці рівня регіональної (шанхайської, потім пекінської), національної (китайської) школи, так і в характеристиці світової (полінаціональної) школи, при характеристиці якої враховано досягнення в концертній, міжнародній конкурсній діяльності учнів: Маріо Пачі, Борис Захаров, Альфред Маркус та ін. → *Чжоу Гуанжень* → Лі Юнді, Ван Руїсіань, Ву Леї, Лан Лан та ін.

Досліджено фортепіанну виконавську школу Китаю як багаторівневе явище: Фортепіанна школа як освітня структура, як напрямок у власному національному мистецтві, як творчий колектив, як методична система.

Досліджено першу спробу відкриття в Сичуаньській консерваторії (1989), Пекінській, Уханьській та Шеньянській класу концертмейстерства і камерного ансамблю для магістрів, здійснено аналіз навчальної програми, розкладу занять і підсумкових критеріїв. Вияснено, що в справі концертмейстерства і камерного ансамблю до теперішнього часу в Китаї ще не виділено яскравих імен педагогів і не сформовано потужної науково-методичної бази. Проте, виявлено ряд концертмейстерів, вже добре відомих у західному світі: Ху Шисі, Чжао Бісюань, Чжан Гуйлінь, Ву Лун.

Дослідження міжнародного резонансу досягнень китайської фортепіанної школи вивчено на прикладах концертних афіш 1980-х – початку XXI ст. Їх розглядаємо як інформаційне джерело дослідження китайського фортепіанного

виконавства. Аналіз афіш дозволив скласти сукупну інформацію про виконавський репертуар окремих піаністів (Лю Шикунь, Інь Ченьзун, Лі Мінцян, Чжоу Лун, Чень Ї), встановити хронологію їх творчої діяльності, прем'єрні виконання творів, співвиконавців, визначити рейтинг піаністів, їх авторитетність та популярність за рубежем.

Здійснено аналіз представництва китайських піаністів у міжнародних фестивалях та блискучих перемог в найскладніших і найпрестижніших міжнародних конкурсах піаністів: імені Ференца Ліста в Будапешті, П. І. Чайковського в Москві, Джордже Енеску в Бухаресті, Фридерика Шопена в Варшаві, Роберта Шумана в Берліні, а також високі відзнаки в міжнародних конкурсах китайських концертмейстерів. Відзначена найширша участь китайських піаністів у міжнародному конкурсі піаністів ім. Ф. Шопена, що пояснюємо особливим захопленням творчістю польського романтика на всіх етапах розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї. Проаналізовано найбільш значні міжнародні конкурси піаністів, що проводяться в Китаї, виділено і систематизовано персоналії китайських переможців.

ВИСНОВКИ

Представлений в дисертації аналіз фортепіанної школи Китаю XX – початку XXI століть з позиції її становлення в процесі міжкультурного діалогу мав на меті окреслити специфіку та різноманіття проявів творчого спілкування китайських піаністів із західним світом, що виявилось особливо сприятливим для її інтенсивного розвитку та міжнародного визнання. В історії світової музичної культури китайське фортепіанне мистецтво постає унікальним явищем. Результати дослідження його становлення та розвитку впродовж дуже короткого, в порівнянні з іншими національними культурами, періоду XX – початку XXI ст. і створення за цей час своєї яскравої і самобутньої виконавської, науково-методичної, педагогічної школи спонукають до узагальнення наступних висновків:

1. Становлення і розвиток фортепіанної школи Китаю неможливо розглядати поза явищем міжкультурної комунікації і впливу Заходу в ході розгортання діалогічних взаємин на досягнення професіоналізму китайських піаністів. У процесі історичного становлення та подальшого розвитку китайської фортепіанної школи діалогічну взаємодію культур визначено як найважливішу рушійну силу. Взаємодія та єднання культур не означають повторюваності їх явищ, а пізнання та визнання множинності складових у процесах їх формування. Визначено сутність діалогічності, що полягає в продуктивній взаємодії суверенних позицій різноманітного простору загальної культури; міжкультурний діалог – як необхідну умову наукового пошуку істини та процесу творчості в мистецтві. Діалог є найважливішим методологічним принципом розуміння культури, адже через нього пролягає шлях до пізнання, це – універсальний принцип, який забезпечує саморозвиток культури, всі культурні та історичні явища є продуктами взаємодії і спілкування. Взаємозбагачення національних культур не обмежується простим ознайомленням з інонаціональним – відбувається творення чогось нового на основі перетину власне національного та пізнання інонаціонального продукту.

Міжкультурний діалог визначено особливо актуальним для процесу становлення та розвитку китайської фортепіанної школи, коли відбулось розуміння його сутності і значення для власного професійного зростання. Розвиток фортепіанного китайського мистецтва та утворення власної національної фортепіанної школи були б неможливими без діалогічного спілкування Китаю із Заходом.

Вже на ранньому етапі курсу на професіоналізацію фортепіанного мистецтва, що послугував відправною точкою відліку для наступного утворення китайської фортепіанної школи, зроблено важливе спостереження: в прагненні найширше осягати і застосовувати в себе на практиці здобутки Заходу, домінантною тенденцією визначено збереження своїх національних традицій.

2. Досліджено впроваджені форми професійної фортепіанної освіти в Харбіні і Шанхаї в першій половині XX століття: відкриття і подальший розвиток мережі музичних навчальних закладів (приватних музичних шкіл та студій, коледжів, інститутів з музичними відділеннями, першої в Китаї консерваторії в Шанхаї), впровадження європейських форм навчання та їх поступового вкорінення в систему китайської фортепіанної освіти, широке привернення до навчального процесу зарубіжних фахівців. Виділено роль праці гастролюючих приїжджих виконавців (серед кращих – Маріо Пачі, Артур Рубінштейн, Володимир Горовиць, Лео Сирота, Леопольд Годовський), що зі свого боку стала дієвим імпульсом для здійснення початкових кроків у професіоналізації фортепіанної гри. Досліджено і систематизовано персоналії перших педагогів, що переважно були з багатонаціональної Росії, виявлено імена їх кращих випускників. Серед китайських піаністів виділено Лю Цзипіна як першого національного педагога, що зробив найбільший внесок у становлення фортепіанної освіти в середній ланці навчальних закладів Китаю.

Підсумовано результати праці перших визначних китайських діячів, реформаторів фортепіанної освіти Китаю Цай Юаньпея і Сяо Юмея, що виявились в заохоченні китайських композиторів до створення національного

фортепіанного репертуару; відзначено зародження тенденції в їхній творчості застосування прийомів наслідування засобами фортепіано китайських традиційних музичних інструментів (творчість Чу Ван Хуа, Ван Цзянь Чжона, Чжу Сяоюя, Лі Ін Хая, Інь Чензуна, Чжао Юань Жень); в запрошенні до Китаю кращих педагогів-піаністів із Заходу для організації системної музичної освіти і впровадження кращих досягнень європейського досвіду в Китаї.

Окреслені тенденції інтеграції засад фортепіанного мистецтва Західної Європи в китайську культуру на етапі становлення національної фортепіанної школи охарактеризовано як доцентрові.

3. Результатом аналізу опрацьованих матеріалів стало зібрання широкого кола персоналій китайських піаністів, що здобували освіту на Заході, систематизовано імена їх педагогів в різних навчальних інституціях світу. В сукупності це допомогло розширити знання стосовно діалогічних взаємин у китайському фортепіанному мистецтві і скласти панорамну картину впливу західних піаністів на формування та розвиток китайської фортепіанної школи.

Досліджено, що на етапі формування китайської фортепіанної педагогіки та виконавства основним фактором впливу зарубіжних фортепіанних шкіл було здобуття освіти китайськими піаністами у відомих зарубіжних фахівців, встановлено імена їх кращих китайських учнів:

1) зарубіжних педагогів, що працювали в китайських навчальних закладах – італійських (Маріо Пачі – учні Фу Цун, Ву Леї, У Лі, Чжу Гуньї, Дун Гуангун, Чжоу Гуанжень), російських (Борис Захаров – учні Фу Цун, Фань Цзисен, Лао Бінсінь, Лі Цуйчжень, Ву Леї, Ся Гочжан, Лі Сіанмінь, Лі Шанмін, Дін Шаньде, Хе Лутін, Сяо Шусянь; Володимир Гартц – Лі Шутон, Ву Мей, Фен Джікай), піаністів з української території (Елеонора Дружиніна, Тетяна Кравченко, поляк Лео Сирота – харбінські учні В. Білоусова, Ася Шифрін, Інна Хамабе, що розосередились пізніше в музичних школах та училищах Китаю; китайські – Лі Шутон, Ву Мен).

2) у здобутті китайськими піаністами професійної освіти на Заході: в США в Джульярдській школі навчалась Ші Феньчжу, в Йєльській школі музики – Хуан Цзи, в Корнелльському університеті – Чжао Юаньжень, в Музичному інституті в Чікаго – Ся Годжоан. У Європі: в Німеччині – Лі Цзяолу, Фен Джікай, Лі Шутон, Ву Мей; в Англії – Ван Руїсіань; у Франції – Дін Шаньде, Лі Шухуа, Ву Лей, Лі Сіаньмінь; в Бельгії – Ван Руїсіань; в Польщі – Фу Цун, Дун Гуандун, в Росії – Лю Шикунь, Гу Шеньїн.

Набутий під час навчання досвід сприяв ознайомленню китайських піаністів із західними виконавсько-педагогічними методиками, вдосконаленню їх особистої майстерності та привнесенню і застосуванню набутих знань в Китаї після повернення.

Таку тенденцію інтеграції в китайську культуру засад фортепіанного мистецтва Західної Європи та США на етапі становлення національної фортепіанної школи охарактеризовано як доцентрову. При цьому також спостережено й відцентровий рух, коли китайські піаністи показували високий професійний рівень виконавської майстерності, беручи участь у великій кількості концертних виступів на Заході.

4. При виведенні значення китайсько-польських культурних контактів встановлено, що знайомство китайських піаністів з польською музичною культурою розпочалось на ранньому етапі становлення професійного фортепіанного мистецтва Китаю, що виявилось у включенні до обов’язкової навчальної програми студентів творів Шопена, в здійсненні перших сольних концертів з виконанням його етюдів, прелюдій, вальсів і ноктюрнів.

Виділено такі найбільш важливі аспекти: значення для розвитку китайської фортепіанної школи концертної і педагогічної діяльності Л. Годовського, систематичне проведення гастрольних виступів та майстер-класів польських піаністів у Китаї Петра Палєчного, Генрика Штомпки, Буковського, Казімєжа Корда, Юлії Кочубан, Матеуша Боров’яка, Гаюша Кески, майстер-класів з виконання творів Шопена американських піаністів і

педагогів Кевіна Роберта Орра, Метью Хілла, Жерома Роуза, Артура Гріна і Джека Вайнрокка. Охарактеризовано значення кількох гастрольних подорожей до Китаю Військового духового оркестру «Сілезія», симфонічного оркестру Варшавської філармонії і польського народного ансамблю пісні й танцю «Mazowsze», виступи якого надали китайським піаністам розуміння правильного виконання специфіки ритміки мазурок Шопена.

Проаналізовано перемоги китайських піаністів на міжнародних конкурсах та фестивалях імені Ф. Шопена (Фу Цун, Лі Юньді, Ді І Тан, Цзя І Сун, Чанг Хаочен, Цзя Янь Сун), а також перемоги китайських учасників дитячого віку (Ван Юйцзя, Чжан Хаочен, Чжан Шеньлян).

Виявлено приклади зворотних зустрічей піаністів Яна Ченгана і Лі Кумсіна зі студентами вищих навчальних закладів Польщі; виконання і пропагування китайськими піаністами творів видатного польського романтика в світі. Про особливе вшанування творчості Шопена на сучасному етапі засвідчують проведення в Китаї щорічного фестивалю польської музики, переклад китайською і вивчення праці Г. Засімової «Як виконувати Шопена», відкриття в Пекіні Центру творчості Шопена.

5. Досліджено засади фортепіанної педагогіки Чжоу Гуанжень, що сформувались в унікальних умовах під впливом провідних піаністів різних національних шкіл:

китайської – у Цянь Циня, Дін Шаньде та Ян Цзяженя (в вивченні етюдів К. Черні, поліфонічних творів Й. С. Баха, сонат Скарлатті Бетховена, Равеля для осягнення побудови музичної форми та оволодіння майстерністю індивідуалізованого виконання тем; творів Ф. Шопена як зразків музичних форм романтизму; творів китайських композиторів для розуміння багатства традицій національної музики);

італійської – у М. Пачі (в розумінні виконання творів класичної і романтичної музики);

угорської – у Бели Белаї (в відкритті багатства способів інтерпретації творів романтиків Ф. Ліста і Ф. Шопена);

німецької – у В. Френкеля, Віденбаума і А. Маркуса (в вивченні музичних стилів різних мистецьких епох; вправ на розвиток техніки та творів німецької романтичної і сучасної музики);

чеської – у Й. Гата (в вивченні особливостей його методики викладання фортепіано та оволодіння вищим рівнем технічної майстерності);

совєтської – у А. Татуляна (в знайомстві зі школами гри О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, творами Д. Балакірева, О. Скрябіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, О. Ляпунова, А. Хачатуряна).

Підсумовано, що в цьому тривалому процесі навчання відбулось сходження Чжоу Гуанжень до вищих форм професіоналізму, під час якого сформувався універсальний зразок її власного виконавського, а пізніше й педагогічного стилю. Вона стала однією з найвидатніших постатей у багатьох галузях фортепіанного мистецтва Китаю всього XX ст.: як викладач фортепіано – створила потужну власну педагогічну і виконавську школу; як виконавиця – одна з неперевершених майстринь довершеного виконання та інтерпретації творів китайських і західноєвропейських композиторів-класиків і романтиків; як композиторка – одна з перших у створенні національного фортепіанного репертуару; як музикознавець – авторка ряду праць з методики викладання фортепіано; як суспільний музичний діяч – організаторка Першого міжнародного конкурсу піаністів у Китаї, членкиня міжнародних конкурсів піаністів (імені Вана Кліберна (Форт-Уорт, США), Маргеріт Лонг (Париж, Франція), Джини Бахауер (Солт-Лейк-Сіті, США) та у м. Лідс (США), головний редактор журналу «Фортепіанний артистизм». В цьому контексті також зауважимо, що стосовно гендерної специфіки в історії китайської музики Чжоу Гуанжень постає єдиною жінкою, що зробила вельми вагомий різнонапрямний внесок в розвиток фортепіанного мистецтва. Досліджено особисті досягнення Чжоу Гуанжень в педагогічній, виконавській та міжнародній конкурсній діяльності, а також досягнення її учнів у національному та міжнародному

просторі. Особливе значення праці Чжоу Гуанжень полягає в суттєвому розширенні практики фортепіанних виконавських шкіл – створенні унікальної полінаціональної фортепіанної школи.

6. Запропонрвано визначення та систематизовано поняття «фортепіанна виконавська школа Китаю». Для цього обґрунтовано вплив західних фортепіанних шкіл на формування професіоналізму китайських піаністів і створення своєї національної піаністичної школи.

Фортепіанна виконавська школа Китаю – це ціннісний культурний феномен і цілісне явище китайського музичного мистецтва, що містить риси типологічної єдності з іншими національними школами; система знань, поглядів, вчень та провідних принципів, застосовуваних у практичній діяльності педагогів та їх учнів; це єдність виконавських і педагогічних традицій, сума естетичних і стильових поглядів, які зберігаються і транслюються в виконавській практиці наступних поколінь.

На відміну від європейсьих фортепіанних шкіл, виникнення яких відбувалось як наслідок еволюції клавішних інструментів, музичних стилів, розвитку технічного вдосконалення та мистецтва інтерпретації в музичному виконавстві, розвиток фортепіанної школи в історії китайського піаністичного мистецтва відбувся насамперед завдяки мультинаціональним впливам, вивченню західного досвіду щодо форм навчання і засвоєння методів професіоналізації фортепіанного виконавства з урахуванням власних національних особливостей музичного мистецтва та художніх завдань.

Доведено, що її утворення як системного феномену стало результатом розширення діалогічних взаємин, культурно-мистецьких обмінів Китаю з Заходом, активної взаємодії з західноєвропейськими фортепіанними школами, накопичення масиву методичних праць китайських і західних авторів та створення національного фортепіанного репертуару.

Принципово новаторським вважаємо доведення створення професоркою Чжоу Гуанжень унікального явища – полінаціональної виконавської

фортепіанної школи, що вважаємо феноменом в історії виконавського мистецтва Китаю, який міг з'явитись лише в умовах глобалізаційного часу.

Зібрано та проаналізовано приклади кращих науково-методичних праць китайських авторів Чжоу Гуанжень, Лю Кетін, Сюй Бо, Ло Біньчжи. Серед західних (з власної практики) виділено як найбільш популярні в Китаї методичні праці Дж. Томпсона і Й. Бановеця.

Систематизовано та охарактеризовано складові китайської фортепіанної школи: *індивідуальна* – яку створив яскравий педагог, що зумів власними виконавськими здобутками і здобутками своїх учнів досягнути визначних результатів у сфері виконавства (Дін Шаньде, Ван Руїсіань, Ву Леї, Чжоу Гуанжень); *регіональна* – коли завдяки різноманіттю творчих позицій та індивідуальних методик провідних китайських педагогів і виконавців відбулось об'єднання декількох індивідуальних шкіл в одну загальну та сформувались регіональні відмінності неповторної національної музичної традиції; *світова* – що об'єднує в собі характеристики китайської в сукупності з особливостями ряду інших національних шкіл. На прикладі створення виконавсько-педагогічної фортепіанної школи професорки Чжоу Гуанжень виведено визначення *полінаціональна* фортепіанна школа.

Фортепіанна школа як освітня структура, коли цикл навчання за певною програмою очолювали конкретні педагоги (Дін Шаньде, Ван Руїсіань, Чжоу Гуанжень). Відзначено популярність в Китаї публічної демонстрації різних форм практичних занять, проведення групових занять та їх записів на відео- та звукові носії.

Фортепіанна школа як напрямок у власному національному мистецтві (школи Дін Шаньде, Ван Руїсіань, Чжоу Гуанжень, Лю Шикуня, Інь Ченьзуна, Лан Лана, Чень Ї, в ансамблевій грі – Чжоу Лун). Констатовано, що ці педагоги вийшли за межі свого локального географічного знаходження і стали явищем інтернаціонального значення.

Фортепіанна школа як творчий колектив, де педагоги над досягненням художніх та виконавських результатів учнів працюють під керівництвом

провідного піаніста. Наприклад, у Шанхаї голова школи Ван Руїсіань, асистенти Ву Леї та Лі Сіаньмінь, їх учні Лі Ціфан, Цінь Інмінь.

Школа як методична система, серед яких вділено школи Чжао Сяошен, Чжоу Гуанжень, Фан Вайлі, Лі Сяопіна, Ні Хончжін, Сіту Бінчуна. В результаті їх виховання китайські піаністи демонструють майже «комп'ютерну» віртуозність, що сприяє їх високому оцінюванню на міжнародних конкурсах.

В контексті розвитку форм навчання досліджено першу спробу відкриття в Сичуаньській консерваторії (1989) класу концертмейстерства і камерного ансамблю для магістрів, здійснено аналіз навчальної програми, розкладу занять, підсумкових критеріїв. Вияснено, що в цьому до теперішнього часу в Китаї ще не виділено яскравих імен педагогів і не сформовано потужної науково-методичної бази. Проте, виявлено ряд концертмейстерів, вже добре відомих у західному світі: Ху Шисі, Чжао Бісюань, Чжан Гуйлінь, Ву Лун. Зроблено висновок, що проблема створення кафедр концертмейстерства і камерного ансамблю в китайських консерваторіях та музичних відділеннях університетів на сучасному етапі залишається відкритою.

7. З метою доведення міжнародного визнання досягнень китайської фортепіанної школи, на прикладі віднайдених афіш досліджено концертно-виконавську діяльність китайських піаністів на Заході після Культурної революції. Вивчення матеріалів афіш як носіїв документальної інформації дозволило заповнити прогалину в розкритті важливого етапу розгортання міжнародної виконавської діяльності китайських піаністів і довести значущість їх ролі в процесах популяризації своєї культури в світі. Аналіз афіш дозволив ствердити роль окремих провідних з них – Лю Шикуня, Інь Ченьзуна, Лі Мінцяна, Чжоу Луна , Чень Ї в відродженні фортепіанного виконавства Китаю відразу після закінчення Культурної революцій, в приверненні пильної уваги Заходу до китайської музики, в сприянні зближення музичних культур Сходу й Заходу та довести значущість їх праці в процесах глобалізації світової культури.

8. З метою доведення міжнародного визнання досягнень китайської фортепіанної школи здійснено аналіз блискучих перемог китайських піаністів у найскладніших і найпрестижніших міжнародних конкурсах: імені Ф. Ліста в Будапешті, П. І. Чайковського в Москві, Д. Енеску в Бухаресті, Р. Шумана в Берліні, найширшу участь в конкурсі імені Ф. Шопена в Варшаві, а також високих відзнак в міжнародних конкурсах китайських концертмейстерів. Проаналізовано найбільш значні міжнародні конкурси піаністів, що проводяться в Китаї, виділено і систематизовано персоналії китайських переможців. Зроблено висновок, що участь китайських піаністів в музичних конкурсах Китаю і світу сприяє розширенню міжнаціональних контактів, розвитку міжкультурних зв’язків, а в результаті – визнанню досягнень китайської фортепіанної школи в цілому світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С.А. Зарождение фортепианного искусства в странах дальневосточного региона. *Идеи и идеалы*. Новосибирск, 2012. С. 101 – 109.
2. Айзенштадт С. Три судьбы. Русские эмигранты Аксаков, Захаров и Черепнин. *Вопросы истории и теории музыкального исполнительства.* Владивосток, 2008.
3. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона. Китай, Корея, Япония. Владивосток: Дальнаука, 2015. – 247 с.
4. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник: в 3 ч. Ч. 3. Москва: Музыка, 1989. 286 с.
5. Асафьев Б. Шопен: опыт характеристики. *Шопен, каким мы его слышим.* Москва: Музыка, 1970. С. 46 – 109.
6. Бай Є. Фортепіанна творчість Чен І в контексті світового процесу глобалізації мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 1998. Вип. 39. С. 171-180.
7. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Москва: Музыка, 1974. 287 с.
8. Бахтин М. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература, 1994. 545 с.
9. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 424 с.
10. Бекели Е. Памяти Ференца Листа и Бели Бартока. Будапешт, 1973. 218 с. / рус. перевод О. Загорського, 1974 р.
11. Библер В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика и культура. Москва: Прогресс, 1991. 176 с.
12. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. Москва: Политиздат, 1990. 413 с.

13. Бирюкова Галина. Диалог. Социально-философское измерение. Иваново, 2000. 287 с.
14. Блажкевич Г.; Старух Т. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. Львів: Сполом, 2002. 78 с.
15. Благой Д. Роль эстрадных выступлений в обучении музыкантов исполнителей. *Методические записки по вопросам музыкального образования*. Москва, 1979. Вып.2.
16. Бородин А. Б. О структуре понятия «Фортепианная школа». *Вестник башкирского университета. Серия: Искусство. Искусствоведение*. Уфа: Башкирский университет, 2007. № 1. С. 187-190.
17. Бугаевский А. В классе Татьяны Петровны Кравченко. Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-bugaevski-kravchenko.html.
18. Булучевский Ю., Фомин В. Старинная музыка: словарь-справочник. Ленинград: Музыка, 1974.
19. Бывший ректор Пекинского университета Цай Юаньпэй. Режим доступу: http://russian.cri.cn/1070/2009/06/16/1s295531.htm.
20. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 1994. 22 с.
21. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с. / 卞萌 中国钢琴文化之形成与发展 北京：华乐出版社，1996. 第 181页。
22. Ван Анью. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи. Ухань: Видавництво Сіаньського університету, 2004. 264 с. / 王安国 现代和声与中国钢琴作品研究 武汉：西安大学出版社，2004. 第264页。

23.Ван Анью. Спогади про минуле століття. Шанхай: Шанхайська музика, 2005. 364 с. / 王安国 世纪的回眸/王安国 上海：上海音乐出版社，2005. 第364页。

24.Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX – початку XXI століття в контексті міжнаціональних зв'язків. Дис. канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2017. 189 с.

25.Ван Ін. Фортепіанна творчість китайських композиторів XX – XXI століть. *Вісник Китайської Центральної консерваторії.* Пекін: Народ Сичуані, 2000. С. 18 – 24. №9. / 王颖. 二十至二十一世纪中国作曲家的钢琴作品。中央音乐学院学报。北京：四川人民，2000年。第18-24页。№9。

26.Ван Лісань. Новий рух і старе коріння. *Дослідження китайського мистецтва*). Пекін, 1986. С. 12 – 16. №3. / 汪立三《新潮与老根》/ 汪立三 . 中国音乐艺术 北京，1986. 第12-16部分，第三号.

27.Ван Сяовей. Дослідження китайської фортепіанної освіти від 1949 р. *Вісник Хебейського педагогічного університету.* Шизцячжуан, 2010. С. 44 – 53 / 王笑□ .建国六十年中国□琴教育□展探究. 河北□范大学学□. 石家庄, 2010. 第44 - 53□

28.Ван Чень. Вивчення акомпанування в китайських художніх піснях першої половини XX ст. *Вісник консерваторії Шеньянь. 2014.* Вип. 2. С. 193-197 / 王晨. 20 世纪上半叶中国艺术歌曲钢琴伴奏研究 // 沈阳音乐学院学报. 2014. № 3. 页 193—197.

29.Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с. / 汪毓和 中国近现代音乐史 北京，2005. 第377页。

30.Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новітньої історії. Пекін, 1998. 311 с. / 汪毓和 中国近现代音乐家评传 北京，1998. 第311页。

31.Варшавський філармонійний симфонічний оркестр у Пекіні. *Враження сучасності*. Пекін, 2000. С. 80-81 /

32.Вей Тігне. Піаністові необхідно створювати фортепіанну музику. *Народна музика.* Пекін, 1983. № 5. С. 43-57 / 波□□沙□□□□□□音□会有感. □听技□. 北京, 2000. 第80-81□

33.Вей Тінге. Розвиток фортепіанної творчості в Китаї. *Вивчення музики*. Пекін, 1983. С. 20 – 22. / 魏廷格 中国钢琴作品的发展/魏廷格 // 音乐学习 北京，1983. 第20–22页。

34.Вей Тінге. Фортепіанні твори Ван Лісана. *Народна музика*. Пекін, 1986. С. 10 – 13 / 魏廷格 汪立三□琴作品/魏廷格//人民音□ ——北京，1986. —第11—13□.

35.Вибрані фортепіанні твори Хуан Хувея. Шанхай: Шанхайська музика, 2010. 54 с. / 黄虎威□琴作品□. 上海：上海音□, 2010. 54□

36.Виноградова Е. С. Системный подход как метод исследования фортепианной школы в музыкальном исполнительском искусстве. *Научный вестник*. Новосибирск, 2016. Вып. 2. С. 102-106.

37.Волкова Н. Интервью с пианистом. Ланг Лангом. *Пражский телеграф.* 06.05.2017. Режим доступу: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/lang-lang-2017/.

38.Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: сборник статей / Ред.-сост. А. Малинковская; Гос. муз.-пед. институт им. Гнесиных. Москва: Музыка, 1976. Вып.24. 287 с.

39.Враження сучасності. Культурно-мистецький журнал Пекіна. Пекін, 1980. 94 с. / □代的印象. 北京文化□□□志. 北京, 1980. 94□

40.Гао Тянь Кан. Методика практики імпровізації фортепіанного акомпанементу. Пекін: *Народна музика*, 2007. 127 с. / 高天康编著《实用钢琴即兴伴奏编配法》 北京：人民音乐出版社 2007年 127页.

41.Гат Йозеф. Техника фортепианной игры. Москва-Будапешт, 1967. 187 с.

42.Гердер Й.-Ф., Меринг Ф. На философские и литературные темы. Москва, 1923. 214 с.

43.Гофман И. Фортепианная игра. Москва, 1961. 118 с.

44.Григоренко С. В. Французький фортепіанний етюд: до історії становлення жанру. *Наукові записки Тернопільського національного редуніверситету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2010. №1. С. 7-13.

45.Григорьев Л., Платек. Я. В Горностаева. *Современные пианисты*. Москва: Советский композитор, 1990. С. 54-58.

46.Гуральник Н. П. Развитие украинский фортепианной школы в XX ст. Музыкально-просветительские традиции и методические ориентиры. Ars *inter Culturas*, 2013. №2. С. 43-59.

47.Гусейнов А. А. Толерантность и диалог культур. *Диалог культур и партнёрство цивилизаций.* Санкт-Петербург: СПбГУП, 2009. С. 65-68.

48.Данилевский Николай. Россия и Европа. Москва: Вехи, 1991. 524 с.

49.Данканич Г. Професійне вокальне мистецтво Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття в аспекті міжкультурної комунікації: дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2019. 222 с.

50.Дань Чжаої. Записки про фортепіанну освіту. *Шанхайська музика.* Шанхай, 2013. 189 с. / 但昭义 .钢琴教育文论 上海音乐 上海, 2013. 189页

51.Дань Чжаої. Основні проблеми фортепіанного виконавства. *Фортепіанне мистецтво*. Пекін, 1997. №1 – 6. / 但昭义.钢琴基本弹奏法 钢琴艺术 北京, 1997. 第1-6.

52.Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2002.

53.Дедусенко Ж. В. «Школа» в системі культури. *Культура України: Збірник наукових праць Харківської державної академії культури*. Харків, 2000. Вип. 6. С. 163-171.

54.Дей Бейшен. Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано. Збірка статей. Ляонін: Шеньянська консерваторія, 1999. №3.

112 с. / 代百生 中国钢琴传统音乐改编曲艺术 代百生//文摘. 辽宁，1999. 112页，№3.

55. Демешко Галина Андреевна. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: Дис. … док. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2002. 343 с.
56. Джеремі Ніколас. Годовський – піаніст піаністів. Режим доступу: https://web.archive. org/web/20060206110843/http://www.godowsky.com/Biography/bio.html.
57. Дін Шаньде. Про гармонізацію мелодій в китайському народному стилі. *Шанхайська музика* Шанхай, 1936. №1. С. 38-46. / 丁善德.□中国民族□格旋律的□一. 上海音□. 上海, 1936 . 第1. 第38-46□.
58. Дін Шаньде. Роздуми про китайську музику. *Музичний журнал*. Ханьчжоу, 1935. С. 28-42 / 丁善德.□中国音□的反思. 音□□志. 杭州, 1935. 第28-42□
59. Дін Шаньде. Чому китайський народ може сприймати і розуміти музику Шопена // Дослідження музики. Пекін, 1960. С. 4 – 9. №2. / 丁善德为什么中华民族可以接受并理解肖邦/丁善德//音乐研究 北京，1960. 第4-9页。№2.
60. Дітчук О. Р. Роль віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора першої половини XX століття): автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2009. 18 с.
61. Дневник II-го Международного музыкального конкурса им. П.И. Чайковского. Москва, 1962. 32 с.
62. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: автореф. дис. … доктора искусствоведения: 17.00.03. Новосибирк, 2005. 49 с .
63. Дрожжина М. Н. Школа как феномен развития музыкального профессионализма. *Творчество в образовании, культуре, искусстве.* Материалы международной научной конференции в честь 25-летия

Пермского государственного университета искусства и культуры. Пермь, 2000. С. 56-58.

64. Друскин М. Клавирная музика. Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1960. 112 с.

65. Жу Чен Мін, Ху Шюе Лі. Педагогіка в першій харбінській музичній школі. Харбін: Народна друкарня, 2005. 8 с. / 朱晨铭 .胡雪丽. 哈尔滨第一所音乐学校的教学法 . 哈尔滨：人民印刷厂，2005. 8页.

66. За заслуги в культурі Gloria Artis. URL: https://wikipedia.org/wiki/Медаль_ «За_заслуги_в_ культурі_Gloria_Artis».

67. Забара М. В. «Лейпцігська традиція» у європейській музичній освіті середини XIX – початку XX ст. (на прикладі київської піаністичної школи): автореф. дис. … канд.. мист: 17.00.03 / Київ. НМАУ ім.. П. І. Чайковського, 2017. 18 с.

68. Забара Максим. Фортепіанні школи першої половини XIX століття та Лейпцігська консерваторія. *Київське музикознавство: Збірник статей* / Гол. ред. В. І. Рожок та ін. Київ, 2011. Вип 40. С. 174-184.

69. Зак Я.И. Шопеновский конкурс в Варшаве. *Советская музыка*. Москва, 1955, №6. С. 13.

70. Закопець Л. М. Львівська гобойна школа: ґенеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв’язки: автореф. дис. на здоб. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2021. 18 с.

71. Звук тишины. *Курьер Юнеско* / Гл. ред. В. Василюк. Киев: Молодь, февраль 1991.

72. Заря. Русская эмигрантская газета. Харбин, 1928. 218 с.

73. Ивановский В. Г. Теория пианизма: опыт научных предпосылок к методике обучения игре на фортепиано. Киев: Киевское музыкальное предприятие К. М. П., 1927. 215 с.

74. І Кайцзи. Мій погляд на розвиток фортепіанного виконавства. *Народна музика*. Пекін, 1962. №11. С. 16. /易凯资 我对钢琴演奏发展的看法/易凯资//人民音乐 —北京，1962. -– №11. -第16页。

75. Інтерв'ю з композитором Цюань Цзіхао. *Щоденник IV Конкурсу творів китайських композиторів*. Пекін, 1985. 25 с. / 作曲家权继浩的采访，第四届中国作曲家比赛日记。 1985年，北京。第25页。

76. Інь Фа Лу. Наші знамениті музичні традиції. Пекін, 1958. 39 с. 殷发路 我们著名的音乐传统/殷发路 北京，1958. 第. 39页.

77. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХ ст.: дис. … канд. мист.: 26.00.01. Київ, 2014. 173 с.

78. Карп'як А. Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.): автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтва. Львів, 2002. 20 с.

79. Карп'як А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста: Монографія. Львів: Наукове товариство ім.. Т. Шевченка, 2013. 378 с.

80. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дис. канд. мист: 17.00.03. Національна музична академія України і. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 173 арк.

81. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. Дрогобич : Відродження, 2000. 98 с.

82. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

83. Ке Лейде. Навчання гри на роялі раніше і тепер. Інтерв'ю з Лі Сяньмін. *Музичне мистецтво*. Пекін, 1984. 36 с. №4. / 柯雷德 钢琴教育的以前和现在，采访李先明/柯雷德//音乐艺术 北京，1984. 36页。№4.

84. Коган Г. М. Работа пианиста. Москва: Классика, 2004. 204 с.

85. Коган Л. Н. Теория культуры. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета, 2004. 166 с.

86. Коменда О. І. Універсальна особистість як феномен музичної культури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного*

університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. 2016. Вип. 35. С. 156–164.

87. Концерты. Музыкальное образование. Печатный орган российских эмигрантов. Харбин, 1923. №1. 16 с.

88. Корто А. О фортепианном искусстве / перевод с французского К. Аджемова. Москва: Классика, 2017. 252 с.

89. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ из разработки в современной буржуазной эстетике. Москва: Музыка, 1979. 208 с.

90. Кращий піаніст світу знову в Китаї. *Народна газета*. Пекін, 1968. 15 грудня. С. 4 / 世界最好的□琴家又来到了中国. 人民日□. 北京, 1968年12月15日. 第4□

91. Кузенкова В. Методика навчання гри на інструменті (фортепіано). Програма-конспект для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. Спеціальність «Музичне мистецтво». Спеціалізація «Фортепіано». Київ, 2008. 64 с.

92. Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.1. Санкт-Петербург: Университетская книга; ООО “Алетейя”, 1998. 447 с.

93. Куржева Т. І. Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-і рр. XIX – 40-і рр. XX ст.): дис. … канд. мист.: 26.00.03. Львів, 2006. 177 с.

94. Лі Сінген. Російські емігранти в Китаї (1917 – 1945). Пекін, 1997. 28 с. / 李□耕. □雨浮萍—俄国□民在中国（1917-1945）. 北京, 1997. 28□

95. Лі Хаунчжи. Націоналізація теорії і практики музики. Пекін: Народна музика, 1956. №11. / 李焕之 音乐民族化的理论与实践 北京：人民音乐出版社，1956. №11。

96. Лі Цзялу. Зникнення звучання фортепіано. *Венхуй-бао*. Шанхай, 1979. 4 квітня. С. 5. / 李佳璐 钢琴声音的消失/李佳璐//文汇报 上海，1979. 4. 第5页。

97.Лі Цянь. Особливості виконання деяких фортепіанних творів. *Інформаційний науковий вісник*. Шаньдунь: Лінсінський педагогічний інститут, 2008. С. 180 – 181. / 李倩 分析中国钢琴音乐作品的演奏/李倩//科技信息山东：临沂师范学院，2008. 第180—181页。

98.Лі Шіюань. Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу. Шанхай, 2004. 303 с. / 李诗原 中国现代音乐:本土与西方的对话 上海，2004. 第303页。

99.Ліян Цуань Бін. Враження про польський музичний тиждень у Пекіні. *Народна музика*. Пекін, 2003. Перша серія. С. 38 – 39 / 梁全炳. 来自肖邦祖国的□声—写于“肖邦□月—波□音□周”前夕. 人民音□. 北京, 2003.第一期. 第38-39□

100. Ло Бінчжи. Китайські педагоги нового часу. Ухань, 1958. 297 с. / 罗宾芝 中国新时代的教育工作者/罗宾芝 . 武汉，1958. 第297页。

101. Ло Кунь. Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу: дис. … канд. мист.: 26.00.01. Київ, 2017. 228 с.

102. Ло Чонжонг. Клавірна музика. Пекін: Народна музика, 1958. №2. / 罗钟镕 键盘音乐. 北京：民族音乐出版社，1958. №2.

103. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. 472 с.

104. Лю І Суен. Цвіт вокального мистецтва XX ст. Тяньцзинь жибао. Тяньцзинь, 11 січня 1957. С. 14. / 刘□从. 20世□声□□□的□放. 天津日□. 天津, 1957年1月11日. 第14□

105. Лю Кетин. Современная фортепианная школа Тайваня в аналогиях к европейскому искусству XX столетия: дисс. … канд. иск.: 17.00.03. Одесса, 2017. 221 с.

106. Лю Сі Ань. Концерт Бориса Гмирі. *Женьмінь жибао*. Пекін, 12 грудня 1956. 12 с. / 刘析安. □里斯•赫里米□音□会. 人民日□. 北京, 1956年12月12日. 12□

107. Лю Сінсін. Розвиток європейської музики в Китаї. Пекін: Народне видавництво, 2002. 403 с. / 刘欣欣 欧洲音乐在中国的发展 . 北京：人民出版社，2002. 403页。

108. Лю Сяо Лун. Китайське фортепіанне мистецтво. 60 років розвитку. *Фортепіанне мистецтво*. Пекін, 2009. 318 с. / 刘晓龙 中国钢琴艺术发展60年//钢琴艺术出版社 北京，2009. 318页。

109. Лю Юаньцзюй. Епоха фортепіано. Пекін: Час і справа, 2001. 360 с. / 刘元举 钢琴时代/刘元举 北京：时事出版社，2001. 360页。

110. Лю Юанцзюй. Фортепіанний «сон» в Китаї. Пекін, 1991. 165 с. / 刘元举 中国钢琴梦 北京，1991. 第165页。

111. Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики. *О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов*. Москва: Музгиз, 1958. Вып. 1. С. 74 – 104.

112. Лю Цин. Высшее музыкально-педагогическое образование в современном Китае: автореф. дисс. … канд.. пед. наук: 13.00.02 - теория и методика обучения и воспитания (музыка). Санкт-Перетбург, 2008. 16 с.

113. Лян Шумін. Свідомість і життя. *Повне зібрання творів у 8 томах. Том 3*. Цзинань, 1923. С. 523-759 / 梁漱溟. 人心与人生. 全集共8卷. 第3卷. □南, 1923. 第523-759□

114. Ляо Найсюн. Деякі ланки системного викладання фортепіано. *Збірка музичних* статей. Пекін, 1979. № 2. С. 12-17 / 廖乃雄 .□琴□□的要□和方法 音乐与表演版 . 北京, 1979. 第2. 第12页

115. Ляо Фушу. Про Захарова. *Мистецький і музичний журнал Шанхайської консерваторії музики*. Шанхай, 1985. № 4. С. 35-37 /

116. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Коїв: Наукова думка, 1991. 267 с.

117. Майчик Н., Майчик О. – упор.Твори для фортепіано: в чотирьох томах [з вступ. і комент. упорядників]. Т. 1. Етюди; Т. 2 Поліфонія; Т. 3 Сонати, варіації, рондо; Т. 4. П’єси. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2021.

118. Максименко Л. В. Реґіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2020. 20 с.

119. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В. Л. Михелис; примечания и вст. статья Г.М. Когана. Москва, 1966. 218 с.

120. Маслов Алексей. Наблюдая за китайцами. Москва: РИПОЛ класик, 2010. 109 с.

121. Масол Л.М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика: Монографія. Київ: Промінь, 2006. 432с.

122. Мей Лун Цянь. Лі Сяньмін розповідає про свою поїздку до Китаю в 1989 році. Пекін: *Народна музика*, 1990. № 4 . С. 57-59 / 欧阳美口. 李献敏口1989年中国之行. 北京： 人民音口, 1990. 第4期. 第57-59口

123. Михайлова Є. Ю. Європейські фортепіанні школи початку XIX століття: становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання «Gradus ad Parnasum» Муціо Клементі). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2018 № 3 (40). С. 66-77.

124. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної академії України*. Київ: МАУ, 2008. С. 106-111.

125. Мофа Алла Васильевна. Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX веков: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Москва, 2013. 277 с.

126. Му Цюаньчжи. Режиссирующая функция концертмейстера в камерно-вокальном ансамбле. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. Нижний Новгород, 2017. № 3(45) .85 с. Режим доступу: https://rucont.ru/efd/366325/.

127. Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: автореф. дис.. … канд. иск 17.00.02. Нижний Новгород. 2018. 25 с.

128. Музыкальные инструменты Китая. Авторизованный перевод с китайского И.З. Алендера. Москва,1958. 51 с.

129. Музичні новини / Упор. Гао Тіян Кан. – Ланьчжоу: Гансуське народне видавництво, 2003. 188 с. / 音乐词典/编辑 高天凯兰州：甘肃人民出版社，2003. 188页。

130. М'язова І. Ю. Міжкультурна комунікація: зміст, сутність та особливості прояву (соціально-філософський аналіз): автореф. дис. … канд. філософії: 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії. Київ, 2008. 18 с.

131. Народна газета. Пекін, 1965. №27. 18 с. / 人民日口. 北京, 1935. 第27期. 18口

132. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва, 1982.

133. Нестьев И. Аспекты музикального новаторства. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке* / Сост. Гольцман А. Москва: Советский композитор, 1982. С. 11-30.

134. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и истории пианизма: учеб. пособие. Москва: Музыка, 1980. 112 с.

135. Новий Шопен. *Народна газета.* Пекін, 2007. Вересень. С. 9 / 新肖邦. 人民日口. 北京, 2007年9月.第9口

136. Номінанти премії ASCAP. URL: https://www.ascapfoundation.org/ Дата зверн. 23 квітня 2019.

137. О проведении Московского фестиваля молодёжи и студентов. *Правда*, 1957. 31 июля. С. 1. №212.

138. Ортега-і-Гассет Хосе. Бунт мас. *Вибрані твори*. Київ: Основи, 1994. С. 15-139.

139. Павлишин С. Напрями творчості на межі XX – XXI століть. *Музика двадцятого століття:* навч. посібник. Львів: БаК, 2005. С. 233-227.

140. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін: Монографія. Київ: Освіта України, 2008. 274 с.

141. Пей Хан. Развитие фортепианной сюиты в Китае в середине XX века. Режим доступу: http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/549/

142. Первый международный конкурс пианистов имени П. И. Чайковского. Москва, 1958.

143. Первая музыкальная школа Харбина. 20 лет развития. Сборник документов. Харбин: Издательство российских эмигрантов, 1942. 32 с.

144. Петерс, Джеремі В. Оголошено лауреатів Пулітцерівської премії 2011 року. Афіші Чжоу Луна. *New York Times*. 18 квітня 2011 р.

145. Печерский П. О фортепианной музыке Дебюсси. *Дебюсси и музыка XX века*: Сборник статей. Ленинград, 1983. С. 91-137.

146. Піаніст з Китаю Фу Цун. *Газета «Таймс»*. Лондон, 1984.

147. Платек Я. М., Григорьев Л. Г. Современные пианисты. Москва: Советский композитор, 1990.

148. Польская И. Камерный ансамблю: история, теория, эстетика: монография. Харьков: ХДАК, 2001. 386 с.

149. Польський чарівник у Юньнані. Режим доступу: http://mp.weixin.qq.com/s/Fv-Wx.

150. Потапова А. В. Первая волна авангарда в Китае. Цай Юаньпей: проблема формального поиска. Рукопись, 2010. С. 12. URL: https://magazeta.com/caiyuanpei/. Дата звернення 15 січня 2020.

151. Потапова А. Цай Юаньпей и художественное образование: https://magazeta.com/caiyuanpei/. Дата зверн. 14.01.2020.

152. Пьотр Андершевський: Офіційний веб-сайт. URL: *www.anderszewski.net*. Дата зверн. 19.01.2020.

153. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы ми Америки. Ленинград: Советский композитор, 1986. 200 с.

154. Рабинович Д. Исполнительский стиль. *Избранные статьи. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики.* Москва: Советский композитор, 1979. 320 с.

155. Ректор Пекінського університету Цай Юаньпей // Народна газета. Пекін, 1940. С. 1. / 北京大学校长蔡元培//人民日报 北京， 1940 第1页。

156. Рубан Н. Л. Фортепианное творчество Черепнина в контексте его артистической карьеры: автореф. дисс. … канд.. иск. Нижний Новгород, 2017. 23 с.

157. Рубеж. Еженедельный литературно-художественный журнал. Орган российской эмиграции на Дальнем Востоке. Харбин, 1921. №4. 24 с.

158. Сабольчи Б. Сохранение азиатских музыкальных стилей в Европе. *Музыка народов Азии и Африки*. Москва, 1973. Вып. 2. С. 82-91.

159. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2003. 53 с.

160. Самойленко А.И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблемы диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.

161. Се Цзясин. Естетичний аспект музичного мистецтва. Пекін, 1999. 237 с. / □琛.意象本□略□—音□□□□造的美学原理. 北京, 1999. 237□

162. Се Чанці. Китайська фортепіанна мрія (в 4-х частинах). *Фортепіанне мистецтво*. Пекін, 2005. Ч 4. С. 45-52.

163. Серебряков В. Своя песня. Казань, 1997. №№ 1-4.

164. Симфонічний Хол у Бостоні. Режим доступу: http://www.startravel.ua/news/samye-znamenitye-koncertnye-zaly-i-ploshchadki-bostona.

165. Сі Даофен. Значення народної пісенності у виконавському мистецтві Китаю. *Вісник КНУ імені Т. Шевченка*. Київ, 2013. № 10 (269). С. 161-169.

166. Соляна В. В. «Студії по етюдах Шопена» Л. Годовського в контексті розвитку фортепіанного мистецтва кінця XIX – першої третини XX ст.: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2013. 17 с.

167. Сун Вей Чуен, Чао Чжи Цзюе. Керівництво імпровізації та акомпанементу на клавіатурі. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 2017. 409 с. / 孙维权 巢志珏编著 《键盘即兴弹奏指南》 上海：上海音乐出版社. 2017 年 409 页.

168. Сун Яньін. Методичні принципи Володимира Шушліна у вихованні співаків. *Українська музика.* Львів, 2015. Ч. 4 (18). С. 142-147.

169. Сунь Цзинань. Знамениті музичні твори Китаю і зарубіжжя. Шаньдун: Виховання, 1985. 813 с. / □□南. 中外名曲欣□. 山□教育出版社, 1985. 813□

170. Сунь Цзинань. Короткий курс загальної історії музики Китаю. Цзинань: Шаньдун цзяоюй, 2002. 615 с. / 宋子南 关于中国音□的一般□史的短期□程 —□南：山□教育，2002. −615□。

171. Сунь Цзинань. Про наслідки Культурної революції в музичному мистецтві Китаю. *Всесвітній обмін знаннями*. Пекін: Державне управління зі справ іноземних експертів, 2005. №10. С. 18 – 23 / □□南. □文化大革命□中国音□□□的影响. 世界知□交流. 北京, 2005. 第10. 第18-23□

172. Сунь Я. Особливості китайської фортепіанної музики другої половини XX ст. Пекін: Народна музика, 2001. 211 с. / 世纪下半叶中国钢琴音乐的特点。 北京：人民音乐，2001. 第211页

173. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX – XXI веков: исполнительские достижения и система обучения. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов, 2011. С. 118-124.

174. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX – XXI веков: автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 25 с.

175. Сюньцзи. Висловлювання і афоризми. Пекін, 2004. 214 с. / □□和格言. 北京, 2004. 214□

176. Сян Яньієн. Біографії китайських композиторів нашої епохи. Шеньян: Література Чунь Фен, 1994. 820 с. / 向岩安 中国当代作曲家生平 沈阳，1994.第820页。

177. Сяо Лі. Фортепіанна музика Чен І: китайська естетика і моделі Сходу. Нью-Йорк, 2003. 380 с.

178. Тарасова О. Глобализация как вариант соціокультурного развития мира. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків, 2001. С. 92-95.

179. Тонхаізер-Воєводіна Ольга. Етапи розвитку угорської фортепіанної школи. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтво. Львів, 2014. Вип. 14. С. 194 – 199.

180. Тун Дао Цзинь. Аналіз і виконання китайського фортепіанного твору. Пекін: Видавництво народної музики, 1999. 348 с. /

童道进 中国钢琴作品的分析与表现。北京：人民音乐出版社，1999。第348页。

181. У Голін. Про важливість вивчення праць з фортепіанного виконавства наших педагогів. Пекін, 2018. 203 с. / 吴国霖. 关于口琴教育示范演奏的重要性. 北京, 2018. 203口

182. У На. Фортепианная музыка Динь Шандэ: сопряжение китайских национальных традиций с европейскими приёмами композиторского письма. Монография. Санкт-Петербург: «Ut», 2013. 224 с.

183. Фань Юй. Вольфганг Френкель в воспоминаниях его китайских учеников». *Музыкальное образование и наука* Нижний Новгород, 2018. №1. с. 42-48. Режим доступу: http://musicology.tgizd.ru/ru/arhiv/16559.

184. Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша, 1998. 234 с. / 冯文琦 中国与西方音乐相互影响的历史 长沙. 1998.第234页。

185. Фен Їжань. Засади фортепіанної педагогіки професора Чжоу Гуанжень. *Музикознавчий універсум: збірник статей. Наукові записки*

Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2020. Вип. 2.

186. Фен Їжань. Концертні афіші як джерело дослідження фортепіанного виконавства Китаю початку 1980-х років. *Українська музика. Науковий часопис.* Львів, 2019. Число 3-4 (33-34). С. 64 – 70.

187. Фен Їжань. Наукові рефлексії про специфіку поняття «фортепіанна виконавська школа». Пекін, 2019. С. 222-223 / □毅然. “□琴表演学派”概念的科学□□. 北方音□. 黑□江, 2019. 第222-223□

188. Фен Їжань. Приклади міжнародної співпраці у фортепіанному мистецтві північного Китаю у першій третині XX ст. Дрогобич 2018.

189. Фу Лей. Мой сын Фу Цун. *Советская музыка*. Москва, 1958. № 5. С. 84

190. Фу Цун. Энциклопедия Китая. Режим доступу: https://www.abirus.ru/content.

191. Харбинский Вестник. Орган Китайской Восточной Железной дороги. Харбин, 114 февраля 1923. №29. 24 с.

192. Харбинский Вестник. Орган Китайской Восточной Железной дороги. Харбин, 18 марта 1927. №39. 24 с.

193. Харбинский Вестник. Орган Китайской Восточной Железной дороги. Харбин, 24 апреля 1928. №41. 24 с.

194. Харбинский Вестник. Орган Китайской Восточной Железной дороги. Харбин, 4 – 13 декабря 1930. №211-221. 240 с.

195. Харбинский Вестник. Орган Китайской Восточной Железной дороги. Харбин, 15 декабря 1930. №223. 24 с.

196. Ху Іцзюань. Становлення та розвиток музичної освіти в Китаї. Пекін, 2010. 341 с. / 胡□娟. 中国音□教育的形成和□展. 北京. 2010. 341□

197. Хуан Даган. Педагог мистецтва фортепіано Чжоу Гуанжень. Пекін: Центральна консерваторія музики, 2007. 73 с. / 黄大岗 . 周广仁钢琴教学艺术 北京: 中央音乐学院 , 2007. 73页

198. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. Санкт-Петербург: Астериен, 2009. 159 с.

199. Хуан Хувей. Робота композитора з інструментальними мелодіями. Пекін, 1999. 98 с. / 黄虎威. 和声写作基本知□. 北京, 1999. 98□

200. Цай Жонгді. Історія китайської музичної естетики. Пекін: Народна музика, 1995. 866 с. / 蔡仲德. 中国音□美学史. 北京：人民音□，1995. 866□

201. Цай Юаньпей. Тези про курс в галузі освіти. Пекін, 1912. 79 с. / 蔡元培 关于教育课程的摘要/蔡元培 北京，1912 第79页.

202. Цинь Цинь. Жизненный и творческий путь У Цзунцзяна. *Музыкальная культура Китая.* Москва: *Musica humana*. С. 147 – 150.

203. Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзуцзян: три лирика современного музикального искусства Китая: к проблеме универсализма творческой личности: дис. … канд. иск.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2013. 153 с.

204. Цинь Цинь. Феномен универсализма творческой личности на примере жизни и деятельности Чжоу Гуанжэнь. *Общество. Среда. Развитие*: *Научно-теоретический журнал*. Санкт-Петербург, 2012. № 4. С. 197-201.

205. Цзюй Цихун. Китайська музика XX століття. Шаньдун: Шаньдунська просвіта, 1992. 258 с. / 居其宏. 20世□中国音□. 山□：青□出版社, 1992. 258□

206. Цзя Бень Тайцзи. Музичне місто Шанхай. Шанхай, 2003. 302 с. / 贾本 太极 音乐之城上海/贾本 太极 . 上海，2003. 第302页。

207. Цянь Женькан. Історія Шанхайської музики. Шанхай, 2001. 694 с. / 钱仁康 上海的历史/钱仁康 . 上海，2001. 第694页。

208. Чан Шоучжун. Події і люди Шанхайської консерваторії. Шанхай, 1997. 396 с. / 张守纯 上海音乐学院的人和事 1997. 396页。

209. Чао Чжицзюе. Фортепіанна педагогіка Лі Цюйчжена. *Музичне мистецтво*. – Шанхай, 1990, № 2. С. 18-21 / 巢志钰 . 李翠贞的钢琴教学. 音乐艺术 上海 , 1990, 第2. 第18-21页

210. Че Чао. Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування: дис. … доктора філософії: спеціальність 025 – музичне мистецтво; галузь знань 02 – культура і мистецтво. Київ, 2021. 177 с.

211. Чен Чженвей. Як Фу Цун вчився музики. Газета *Тяньцзинь Дагунбао*. Тяньцзинь, 1931, 19 лютого. С. 3 / 陈正伟 . 傅聪如何学习音乐. 天津大公报. 天津 , 1943年2月19日. 第3□

212. Чень Лінцюнь. Дослідження музичної історії Китаю XX століття / Чень Лінцюнь. Шанхай, 2004. 453 с. / 陈聆群 中国近现代音乐史研究在20世纪/陈聆群 上海, 2004. 第453页。

213. Чень Сюй. Фортепіанне мистецтво Китаю та його значення для національної культури. *Вивчення музики*. Пекін, 2001, № 4. С. 21-25 / □旭. 中国□琴□□及其□民族文化的重要性. 音□教育. 北京, 2001, 第4. 第21-25□

214. Чжан Цзичень. Записки про музику. *Записки Педагогічного університету провінції Гуансі*. Гуйлінь, 2003. Вип. 3. С. 1 – 14. / 张子晨 音乐笔记/张子晨//广西师范大学笔记 桂林, 2003. 第1-14页。第3册

215. Чжанг Є. Хуан Хувей. Картина Башу. Пекін, 2014. 42 с. / □□. 黄虎威的巴蜀之画. 北京, 2014. 42□

216. Чжао Сяошен. Фортепіанне виконавство. Пекін: Народна музика, 1992. 243 с. /赵晓生 钢琴演奏之道。北京：人民音乐，1992。第243页。

217. Чжао Сяошен. Шляхи осягнення мистецтва фортепіанної гри. – Хунань: Виховання, 1991. – 263 с. / 赵晓生 钢琴演奏之道 . 湖南 ：教育出版社, 1991. 第263页。

218. Чжао Цуйсінь. Деякі проблеми навчання на колективних уроках фортепіанної гри // Науковий вісник Центральної консерваторії. Пекін,

1996. №3. 26 с. / 赵曲新 钢琴集体教学中的几个问题 /赵曲新//中央音乐学院刊物 北京，1996. 26页。№3.

219. Чжао Шимін, Сян Яньшен. Біографії сучасних китайських музикантів. Шеньян: Ветер, 1994. 649 с. / 向延生. 中国近□代音□家□. 沈阳：春□文□出版社, 1994. 649□

220. Чжао Шимін. Піаністка Чжоу Гуанжень. *Біографії сучасних китайських музикантів*. Шеньян: Чунфен-арт і літературна преса. 2009. Т. 4. С. 137-144. / 向延生.□琴家周广仁. 中国近□代音□家□. 沈阳：春分文□出版社. 2009.第4册. 第137-144□.

221. Чжао Шимін, Чжао Сяошен. Чжоу Гуанжень. Інтерв'ю автора. *Мистецтво фортепіано*. Пекін, Лютий, 1996. С. 4-8 / 向延生.□琴家周广仁. 中国近□代音□家□. 沈阳：春分文□出版社. 2009.第4册. 第137-144□.

222. Чжоу Гуанжень. Основи підготовки до фортепіанного виконання. Пекін: Вища освітня преса, 1990. 632 с. / 周广仁. □琴演奏基□□□. 北京：高等教育出版社, 1990. 632□

223. Чжу Янфень. Знайомство з сучасною фортепіанною музикою. Шанхай: Шанхайська музика, 1996. 42 с. / 朱杨帆 现代钢琴音乐简介。上海 上海音乐，1996年。第42页。

224. Чу Ван Хуа. Збірка статей про музику. Хефей: Культура і мистецтво, 2013. 270 с. / 储望华 音乐文集/储望华 ——合肥：文化与艺术 2013. 270页。

225. Чу Ван Хуа. Про епоху колективної творчості. *Фортепіанне мистецтво*. Пекін: Китайське народне музичне видавництво, 1999. Вип. 4. С. 11 – 13. / 储望华 集体创作的年代/储望华//钢琴艺术 北京：民族音乐出版社 1999. 第11— 13页 4页.

226. Шахназарова Н. Национальная традиція и национальная школа. *Избранные статьи и воспоминания*. Москва, 2013. С. 43-48.

227. Шпильова Віра. Той, хто подарував японцям Моцарта, Шумана та Бетховена [Лео Сирота]. *Голос України*. 2007. 28 липня.

228. Шу Сіньчен. Матеріали з історії музичної освіти в Новому Китаї. Пекін, 1981. 366 с. Том 3. / 孙继南 中国近代音乐教育史纪年 北京，1981.第三卷，第366页。

229. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона.Универсальная энциклопедия на русском языке, изданная в Российской империи акционерным издательским обществом Ф. А. Брокгауз и А. Ефрон. Петербург, 1890-1907. Том 41 том. Шопен (и др).

230. Янь Інь Лю. Історія музики Китаю. *Шанхайська музика*. Шанхай, 1953. 450 с. / 杨荫浏 中国音乐史 . 上海：上海音乐出版社，1953. 第450页。

231. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століття: дис… канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2018. 251 с.

232. Ярошевский М.Г. Логика развития науки и научная школа. *Школы в науке*. Москва: Наука, 1977. С. 7-96.

233. Banowetz Joseph. The pianist's guide to pedaling. Beijing, 2011. 118 pp.

234. Bao Huiqiao. Interview of the Renowned Piano Professor Ling Yuan. Part 1. *Piano Artistry*. July 2016. P. 4-8.

235. Bao Huiqiao. Interview of the Renowned Piano Professor Ling Yuan. Part 2. *Piano Artistry*. September 2016. P. 4-9.

236. Bao Huiqiao. Interview of Wang Yujia. *Piano Artistry*,2015. no. 5. P.12-18.

237. Bao Huiqiao. Interview with Concert Pianist Lang Lang. *Interviews with Chinese and Foreign Pianists*. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing Corporation, 2010. vol. 2, 71-84.

238. Bao Huiqiao. Interview with the Famous Piano Professor Zhaoyi Dan. *Interviews with Chinese and Foreign Pianists*. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing Corporation, 2002.vol. 1. P.137-154.

239. Brée Malwine. The Groundwork of the Leschetizky Method: Issued with His Approval. London: Schott & Co., 1903.

240. Fu Lei and Cong Fu, edited by Min Fu. *On Music & Musician: Fu Lei and Fu Cong*, *Father & Son*. Beijing: Unity Press, 2006.

241. Han Xin'an. Zhaoyi Dan Speaks About Yundi Li. *People's Music*, 2001. no. 1. Pp. 12-17.

242. Horvath Janet. The Great Women Artists who shaped music: Zhou Guangren. URL: https://interlude.hk/great-women-artists-shaped-music-part-xvi-zhou-guangren.

243. Ma Sicong. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* B. 11 (Lindeman — Mean-tone), P. 476 .

244. Meeting People: Professor Zhou Guangren. URL: http://www-bcf.usc.edu/~echew/projects/ChineseMusic/report/zhou.html

245. Qin Yingming. In Memory of My Beloved Teacher Mr. Wu Leyi. *Piano Artistry*, 2006. no. 10. Pp. 14-15

246. Stivenson J. Lalg Lang biography. URL: https://www.allmusic.com/?p=amg&sql=41~T1.

247. The Fryderyc Chopin International Piano Competition. Archival material 1927-2000) URL: http://www.konkursy.miedzynarodowe.chopin.pl/archiwum.php? Lang=en&

248. Unsurpassed master of a combination of virtuosity and lyricism. *Financial Times.* Cleveland, 2005. 18. 05. P. 16.

249. Wang Amy. The evolution of piano education in twentieth-century China with emphasis on Shanghai and Beijing Conservatories: doctor of Musical Arts dissertation, 2001. University of Maryland at College Park.

250. Wu Leyi. Pianist Leyi Wu's Autobiography. *Biographies of Modern Chinese Musicians*.1994. vol. 3, 219-229. Shenyang: Chunfeng Art and Literature Press.

251. Xiaole Li. Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models. USA, 2003. 380 p.

252. Yang Jun. Professor Zhu Gongyi. *People's Music*. 1981. no. 9. Pp. 17-20.

253. Yang Yunlin. Memories of Professor Wu Leyi. *Piano Artistry*, 2006. no. 6. Pp. 4-5.

254. Zhao Shimin. The Piano Is My Life – female pianist Zhou Guangren. *Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies*. Shenyang: Spring Wind Cultural Press / translated by Elaine Chew. Cambridge, Massachusetts, 1997. URL: https://sites.google.com/site/contemporarychinesepianomusic.

255. Zhou Guangren. Basic Training of Piano Performance. Beijing: Higher Educational Press, 1990. 632 p.

256. Zhou Guangren: Chainnan of the Jury. *The Second China Shenzhen International Piano Concerto Competition*. URL: http://www.chinaculture.org/focus/focus/201lszpiano/20111/l/02/content42556

257. Feng Yiran. The role of the Chinese piano school in the formation of the Chinese piano art. *Linguistics and Culture Review*. American, 2021. V. 5. № 4. Pp. 44 – 55.