МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ФУ КСІ

УДК 78;78.071;78.072;786;781.7;78.083;78.03

ДИСЕРТАЦІЯ

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ДАНЬ ЧЖАОЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

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

_____ Фу Ксі

Науковий керівник: **Черевко Катерина Петрівна,** кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики ЛНМА імені М.В. Лисенка

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

Фу Ксі. Творча постать Дань Чжаої в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за фахом 025 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Львів, 2025.

Дисертація присвячена дослідженню творчої постаті видатного китайського піаніста, педагога, музикознавця Дань Чжаої, діяльність якого відіграла важливу роль у розвитку китайського фортепіанного виконавства. Його ім'я увійшло в історію національного музичного мистецтва як «викладача фортепіано, що виховав чемпіонів світу». Він став «хрещеним батьком фортепіанної освіти» Китаю. Впродовж 50-ти років педагогічної діяльності професор Дань виховав цілу плеяду видатних піаністів сучасності, серед яких Лі Юньді, Чень Са та Чжан Хаочень та ін.

Багатогранність творчої постаті Дань Чжаої залишається маловідомою за межами Китаю. Вітчизняне музикознавство не містить жодних ґрунтовних досліджень його педагогічної та композиторської спадщини. У західній науковій літературі ім'я Дань Чжаої згадується лише побіжно, переважно в оглядах китайської фортепіанної школи та у зв'язку із досягненнями його учнів. На теренах інтернету знаходиться невелика кількість відеоматеріалів за участі професора, а саме, відеозаписи майстер класів та інтерв'ю.

Крім того, більшість доступних джерел про Дань Чжаої написані китайською мовою, що також стає бар'єром для широкого академічного аналізу його діяльності в європейському науковому просторі. Це ще більше підкреслює необхідність комплексного дослідження його педагогічної

системи, методологічних підходів, композиторської творчості та загального впливу на розвиток фортепіанного виконавства.

Отже, дослідження творчої діяльності Дань Чжаої в контексті розвитку фортепіанного мистецтва другої половини XX – початку XXI століття є надзвичайно важливим для розуміння еволюції китайської музичної освіти, композиторської творчості та формування сучасних тенденцій піанізму.

Мета дослідження полягає у виявленні ролі Дань Чжаої у процесах націоналізації [1] фортепіанного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століття, визначенні його внеску у становлення засад китайської фортепіанної освіти, виконавства та композиторської творчості.

Об'єкт дослідження – фортепіанне мистецтво Китаю другої половини XX – початку XXI століття в контексті процесів націоналізації фортепіанної освіти, виконавства та композиторської творчості.

Предмет дослідження – педагогічна, музикознавча та композиторська діяльність Дань Чжаої, її вплив на розвиток національних рис фортепіанного мистецтва Китаю, зокрема, в аспектах навчально-методичних засад педагогічної діяльності, інтерпретаційних поглядів та стилістичних особливостей композиторської спадщини.

Наукова новизна роботи відповідає специфіці матеріалу дослідження та полягає у комплексному аналізі творчої діяльності Дань Чжаої в контексті націоналізації фортепіанного мистецтва Китаю. У роботі вперше:

---

[1] Термін «націоналізація» вживається передусім для позначення відчуження приватного майна на користь держави і є юридичним терміном. Натомість у даній роботі вважаємо доцільним застосувати його для визначення адаптації європейських засад фортепіанного мистецтва у китайській національній музичній традиції.

- простежено процеси націоналізації китайського фортепіанного мистецтва, що сприяли становленню унікальної національної традиції, яка поєднує західну фортепіанну виконавську школу з естетичними принципами китайської музики;
- систематизовано відомості про життєвий та творчий шлях Дань Чжаої в українському музикознавстві;
- здійснено ґрунтовний аналіз його внеску у формування національних засад фортепіанної освіти та виконавства;
- розкрито роль Дань Чжаої як одного з провідних педагогів-піаністів і композиторів у процесі адаптації західноєвропейських традицій у китайській музичній культурі;
- визначено особливості його педагогічної методики та її вплив на становлення сучасної китайської фортепіанної школи;
- проаналізовано професійний розвиток учнів Дань Чжаої, зокрема Лі Юньді, одного з найвідоміших китайських піаністів, переможця Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена;
- досліджено виконавський стиль Лі Юньді, його підхід до інтерпретації творів Фридерика Шопена у контексті творчих принципів та інтерпретаційних поглядів професора Дань Чжаої;
- проаналізовано композиторську творчість Дань Чжаої як ключовий етап у формуванні національного фортепіанного репертуару;
- розглянуто образний зміст фортепіанних творів композитора та зроблено їх класифікацію на основі адаптації національних музичних зразків;
- здійснено детальний аналіз окремих фортепіанних композицій, зосереджуючи увагу на специфіці їх музичної мови та виконавських аспектах.

Розділ 1 «Фортепіанне мистецтво Китаю в історичному дискурсі» присвячений впливу культурних традицій на формування засад китайського

мистецтва фортепіано. На основі ґрунтовного аналізу сучасних музикознавчих праць (*підрозділ 1.1*) зосереджено увагу на напрямах та проблематиці наукового дослідження. Вплив націоналізації як процесу адаптації, інтеграції та трансформації європейських традицій відповідно до естетичних цінностей китайської культури, простежується у підрозділі *1.2 «Націоналізація як важливий аспект формування засад китайського фортепіанного мистецтва».* Цей процес включає творчу адаптацію, педагогічну роботу, популяризацію фортепіано та інноваційні підходи у композиторській і виконавській творчості, що сприяє гармонійному синтезу китайської та західної музичних традицій та забезпечує інтеграцію китайського фортепіанного мистецтва у світовий культурний простір. *Підрозділ 1.3 «Історія становлення та розвитку фортепіанного мистецтв в Китаї»* висвітлює специфіку стрімкого поширення фортепіано та виникнення так званого «фортепіанного буму», що призвело до формування засад китайської фортепіанної школи. Простежено історичний шлях розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї та проаналізовано внесок європейських педагогів-піаністів. Проблематика фортепіанного виконавства викладена у підрозділі *1.4 «Китайська фортепіанна школа: педагогічні принципи, репертуар і виконавська специфіка».* Визначальною рисою китайської фортепіанної школи став цілеспрямований розвиток технічного апарату учнів з раннього віку на основі європейської дидактичної літератури. Останній підрозділ *1.5 «Філософсько-естетичні засади китайського фортепіанного виконавства»* розглядає китайське фортепіанне мистецтво крізь призму філософських концепцій конфуціанства, даосизму та буддизму, а також естетики «нейтральної краси». Стильовий підхід у європейському фортепіанному виконавстві співвідноситься з китайськими виконавськими стилями «Вень» і «Ву», а основні положення оздоровчої системи «Цигун» --із принципами розвитку свободи піаністичного апарату, що є важливою складовою європейської фортепіанної педагогіки.

У Розділі 2 «Постать Дань Чжаої та становлення національної школи фортепіанного виконавства» аналізується життєвий та творчий шлях видатного китайського педагога-піаніста. Охарактеризовано чотири періоди творчості митця: *Становлення творчої особистості та професійне зростання (1940–1965) (підрозділ 2.2.1), Педагогічна діяльність у Сичуаньській музичній консерваторії (1966–1995) (підрозділ 2.2.2), Науково-педагогічна робота у Школі мистецтв Шеньчженя: підготовка лауреатів престижних фортепіанних конкурсів (1995–2010) (підрозділ 2.2.3), Сучасний етап: фортепіанна школа Дань Чжаої та нове покоління піаністів (підрозділ 2.2.4).* Особливу увагу приділено основним напрямам діяльності Дань Чжаої.

У підрозділі 2.2 «Дань Чжаої та його учні-чемпіони фортепіано» розглянуто здобутки найвидатніших піаністів класу професора Дань: Лі Юньді, Чень Са, Чжан Хаочень. Підрозділ 2.3 присвячений виконавській кар'єрі піаніста Лі Юньді – одного з найкращих інтерпретаторів музики Фридерика Шопена. Інтерпретаційні погляди Дань Чжаої та Лі Юньді розкриваються у підрозділі 2.4 «Погляди Дань Чжаої та Лі Юньді на інтерпретацію творів Фридерика Шопена у контексті західних виконавських традицій».

Розділ 3. «Музично-педагогічні погляди Дань Чжаої: європейський вплив і національна специфіка» складається з декількох підрозділів. У *3.1 «Роль західних традицій техніки фортепіанної гри у формуванні засад китайського фортепіанного виконавства»* досліджено вплив західних традицій фортепіанної техніки на розвиток китайської фортепіанної освіти. Зокрема, розглянуто діяльність фундаторки китайської фортепіанної освіти Чжоу Гуаньжень, чия унікальна методика гри поєднує дві європейські техніки: пальцеву та «ваги» руки, що застосовуються на різних етапах навчання. Ця методика відіграла значну роль у формуванні педагогічних поглядів Дань Чжаої. Підрозділ *3.2 «Китайські навчально-методичні праці як основа національної фортепіанної педагогіки»* містить огляд методики викладання

фортепіано на основі найбільш відомих праць китайських педагогів-піаністів. У підрозділі *3.3.* розглянуто *«Принципи фортепіанної педагогіки Дань Чжаої у навчальному курсі «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано».* Цінність цього підручника полягає у детальному підході до навчання, ретельному відборі матеріалу з урахуванням дитячої психології, поєднанні розвитку технічних навичок з виразністю виконання.

Розділ 4 «Композиторська творчість Дань Чжаої в контексті націоналізації фортепіанного мистецтва» містить характеристику творчості композитора крізь призму його педагогічної діяльності. (*Підрозділ 4.1*). У підрозділі *4.2 «Трансформація національних музичних зразків у фортепіанних творах композитора»* зроблено класифікацію фортепіанних творів відповідно до використання національних музичних зразків: пісенного матеріалу, пісенно-танцювального, імітації гри на народних інструментах та використанні музичного матеріалу сценічних творів. Комплексний аналіз фортепіанних композицій митця міститься у трьох останніх підрозділах роботи (*4.3, 4.4 та 4.5*). Дань Чжаої створює виразні драматичні музичні картини та яскраві художні образи у циклі «П’ять фортепіанних п’єс». У фортепіанній п’єсі «Розповідь про пастушка» відтворено національний сюжет та народно-пісенну інтонаційну основу. Не зважаючи на компактність композиції та просту структурну організацію, п’єса «Туга» демонструє витонченість авторського підходу до адаптації пісенного матеріалу.

У Висновках викладено підсумки дослідження. Видатний піаніст-педагог, музикознавець і композитор Дань Чжаої є знаковою постаттю китайської національної культури. Його діяльність відіграла ключову роль у розвитку національних засад фортепіанного мистецтва Китаю. Завдяки багаторічній праці Дань Чжаої було закладено фундамент національної фортепіанної школи, розроблено чіткі методичні підходи до вдосконалення техніки гри на фортепіано, а також сформовано концепцію виховання

особистості піаніста-виконавця як представника китайської музичної культури на світовій арені.

Його творчість розглядається у відповідності до процесів націоналізації китайського фортепіанного мистецтва як унікального явища, що розвинулося на стику традиційної китайської філософії та західної музичної культури. Творча біографія професора Дань Чжаої припадає на період становлення та розбудови національного фортепіанного мистецтва. Його діяльність відбувалася у контексті розвитку фортепіанної культури Китаю та її активній інтеграції у світовий культурний простір. Внесок Дань Чжаої у формування сучасної китайської фортепіанної школи охоплює викладацьку, науково-педагогічну, композиторську та освітньо-культурну діяльність, що пов'язана із участю у міжнародних музичних заходах і активною популяризацією китайського піанізму на світовій арені. Окрім педагогічної діяльності, професор Дань Чжаої приймає активну участь в організації концертних виступів, майстер-класів та освітніх семінарів. Особливе значення мають його ініціативи щодо підвищення кваліфікації викладачів фортепіано, що сприяє вдосконаленню методичних підходів у викладанні.

Результатом успішної педагогічної діяльності професора Дань є виховання поколінь піаністів, які отримали визнання на міжнародній арені. Його методика заснована на інтеграції західних традицій фортепіанного виконавства у китайську національну культуру. Такий підхід зумовив створення міцного підґрунтя для розвитку національної фортепіанної школи та появи знаних китайських піаністів з виразною індивідуальною манерою виконання та високим рівнем майстерності. Підтвердженням цього є активна участь та перемоги студентів класу професора Дань на престижних міжнародних конкурсах, їх виступи на сценах провідних концертних залів світу, співпраця з відомими оркестрами і диригентами і т.д. До ключових аспектів педагогічної діяльності Дань Чжаої належать підготовка студентів до участі у різноманітних фортепіанних конкурсах, мистецьких проєктах,

розвиток професійної майстерності, вдосконалення виконавської техніки та формування світогляду учнів. За визначні досягнення студентів-піаністів професор Дань Чжаої отримав славу «викладача фортепіано, що виховав чемпіонів світу». З таким епіграфом опублікована серія книг про митця. Виступи учнів професора на міжнародній сцені сприяють популяризації китайської піаністичної школи у світі.

Підсумком педагогічної діяльності Дань Чжаої стала поява серії дидактичних праць авторського навчального курсу «Нові шляхи: Базовий підручник з фортепіано». Цінність підручника полягає у детальному опрацюванні кожного кроку навчання учнів, в науковому підході до відбору музичного матеріалу, у розумінні специфіки дитячої психології, у комплексному підході до навчання учнів, який базується не лише на розвитку виконавської техніки гри на інструменті, а й на вмінні відтворювати образний зміст музичного твору. Методика розвитку вмінь фортепіанної гри, запропонована Дань Чжаої, спрямована на правильне формування та розвиток виконавських навичок учнів, послідовне засвоєння навчального матеріалу та практичне опанування технікою гри на фортепіано.

Композиторська творчість Дань Чжаої відіграла значну роль у розвитку китайського фортепіанного мистецтва. Він створив понад 20 творів, у яких гармонійно поєднуються національний колорит та європейські композиційні підходи. Основним творчим завданням митця став синтез національної музичної ідентичності з навчальною спрямованістю фортепіанних творів. Цикл із п’яти фортепіанних п’єс належить до навчального репертуару, побудований за принципом поступового ускладнення технічних завдань. П’єси відзначаються відносною ритмічною та гармонічною простотою, що сприяє формуванню у дітей фундаментальних навичок виконавства. Яскраві національні риси втілені у творі «Розповідь про пастушка», що вирізняється насиченим образним змістом, контрастними змінами характеру та драматизмом. Фортепіанна п’єса «Туга» Дань Чжаої є взірцем майстерної

транскрипції вокального твору для фортепіано, що зберігає емоційну глибину та ностальгійний зміст оригінальної пісні.

Ключові слова: Дань Чжаої, китайське фортепіанне мистецтво, націоналізація, національна ідентичність і ментальність, національні традиції, фольклор, музична освіта і культура, виконавство, індивідуальний стиль, фортепіанна школа і педагогіка, композиторська творчість, жанр, музична мова, аналіз музичних творів, інтерпретація.

SUMMARY

Fu Xi. The creative figure of Dan Zhaoyi in the context of the development of Chinese piano art in the second half of the 20th – early 21st centuries. – Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 - Musical Art. - Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Lviv, 2025.

The dissertation is devoted to the study of the creative figure of the outstanding Chinese pianist, teacher, and musicologist Dan Zhaoyi, whose activities played an important role in the development of Chinese piano performance. His name entered the history of national musical art as a “teacher who raised champions.” He became the “Godfather of piano education” in China. During his 50-year teaching career, he trained a whole galaxy of outstanding contemporary pianists, including Li Yundi, Chen Sa, Zhang Haochen, and others.

The versatility of Dan Zhaoyi's creative personality remains little known outside of China. Domestic musicology does not contain any thorough studies of his pedagogical and compositional heritage. In Western scholarly literature, Dan Zhaoyi's name is mentioned only in passing, mainly in reviews of the Chinese piano

school and in connection with the achievements of his students. There is a small amount of video material on the Internet with the participation of the professor, namely, video recordings of master classes and interviews.

In addition, most of the available sources about Dan Zhaoyi are in Chinese, which also becomes a barrier to a broad academic analysis of his activities in the European scientific space. This further emphasizes the need for a comprehensive study of his pedagogical system, methodological approaches, compositional work and general influence on the development of piano performance.

Therefore, the study of Dan Zhaoyi's creative activity in the context of the development of piano art in the second half of the 20th - early 21st centuries is extremely important for understanding the evolution of Chinese musical education, composer's creativity and the formation of modern trends in piano.

The purpose of the study is to identify the role of Dan Zhaoyi in the processes of nationalization[2] of Chinese piano art in the second half of the 20th - early 21st centuries, and to determine his contribution to the formation of the foundations of Chinese piano education, performance, and compositional creativity.

The object of the study is the piano art of China in the second half of the 20th - early 21st centuries in the context of the processes of nationalization of piano education, performance and composer's creativity.

The subject of the study is the pedagogical, musicological and composer's activity of Dan Zhaoyi, its influence on the development of national features of Chinese piano art, in particular, in the aspects of educational and methodological

[2] The term "nationalization" is used primarily to denote the alienation of private property in favor of the state and is a legal term. However, in this work, we consider it appropriate to apply it to define the adaptation of European principles of piano art in Chinese national musical tradition.

principles of pedagogical activity, interpretative views and stylistic features of the composer's heritage.

The scientific novelty of the work corresponds to the specificity of the research material and consists in a comprehensive analysis of Dan Zhaoyi's creative activity in the context of the nationalization of Chinese piano art. The work for the first time:

- traces the processes of nationalization of Chinese piano art, which contributed to the formation of a unique national tradition that combines the Western piano performance school with the aesthetic principles of Chinese music;

- systematizes information about Dan Zhaoyi's life and creative path in Ukrainian musicology;

- carries out a thorough analysis of his contribution to the formation of national foundations of piano education and performance;

- reveals the role of Dan Zhaoyi as one of the leading pianist teachers and composers in the process of adapting Western European traditions in Chinese musical culture;

- identifies the features of his pedagogical methodology and its influence on the formation of the modern Chinese piano school;

- the professional development of Dan Zhaoyi's students, in particular Li Yundi, one of the most famous Chinese pianists and the winner of the International Chopin Piano Competition, was analyzed;

- Li Yundi's performance style and his approach to interpreting the works of Frédéric Chopin were studied in the context of the creative principles and interpretative views of Professor;

- Dan Zhaoyi's compositional activity was analyzed as a key stage in the formation of the national piano repertoire;

- the figurative content of the composer's piano works was considered and their classification was made based on the adaptation of national musical samples;

- a detailed analysis of individual piano compositions was carried out, focusing on the specifics of their musical language and performance aspects.

Section 1 "Chinese Piano Art in Historical Discourse" is devoted to the influence of cultural traditions on the formation of the foundations of Chinese piano art. Based on a thorough analysis of modern musicological works *(subsection 1.1*), attention is focused on the directions and problems of scientific research.

The influence of nationalization as a process of adaptation, integration and transformation of European traditions in accordance with the aesthetic values of Chinese culture is traced in subsection *1.2 "Nationalization as an important aspect of the formation of the foundations of Chinese piano art".* This process includes creative adaptation, pedagogical work, popularization of the piano and innovative approaches in compositional and performing creativity, which contributes to the harmonious synthesis of Chinese and Western musical traditions and ensures the integration of Chinese piano art into the world cultural space. Subsection *1.3 "History of the Formation and Development of Piano Art in China"* highlights the specifics of the rapid spread of the piano and the emergence of the so-called "piano boom", which led to the formation of the foundations of the Chinese piano school. The historical path of the development of piano art in China is traced and the contribution of European pianist teachers is analyzed. The issues of piano performance are presented in subsection *1.4 "Chinese Piano School: Pedagogical Principles, Repertoire and Performance Specifics"*. The defining feature of the Chinese piano school was the purposeful development of the technical apparatus of students from an early age based on European didactic literature. The last subsection *1.5 "Philosophical and aesthetic principles of Chinese piano performance"* examines Chinese piano art through the prism of the philosophical concepts of Confucianism, Taoism and Buddhism, as well as the aesthetics of "neutral beauty". The stylistic approach in European piano performance correlates with the Chinese performance styles "Wen" and "Wu", and the main provisions of the health system

"Qigong" - with the principles of developing the freedom of the piano apparatus, which is an important component of European piano pedagogy.

Section 2, "The Figure of Dan Zhaoyi and the Formation of the National School of Piano Performance," analyzes the life and creative path of the outstanding Chinese pianist-pedagogue. Four periods of the artist's work are characterized: *Formation of a creative personality and professional growth (1940–1965) (subsection 2.2.1), Teaching activities at the Sichuan Conservatory of Music (1966–1995) (subsection 2.2.2), Scientific and pedagogical work at the Shenzhen School of the Arts: training laureates of prestigious piano competitions (1995–2010) (subsection 2.2.3), Modern stage: Dan Zhaoyi's piano school and a new generation of pianists (subsection 2.2.4).* Special attention is paid to the main areas of Dan Zhaoyi's activity.

Section *2.2, "Dan Zhaoyi and His Champion Piano Students,"* examines the achievements of the most prominent pianists in Professor Dan's class: Li Yundi, Chen Sa, Zhang Haochen. Section *2.3* is devoted to the performing career of pianist Li Yundi, one of the best interpreters of Fryderyk Chopin's music. The interpretive views of Dan Zhaoyi and Li Yundi are revealed in Section *2.4, "Dan Zhaoyi and Li Yundi's Views on the Interpretation of Fryderyk Chopin's Works in the Context of Western Performance Traditions."*

Section 3. "Musical and pedagogical views of Dan Zhaoyi: European influence and national specificity" consists of several subsections. In *3.1 "The role of Western traditions of piano playing technique in the formation of the foundations of Chinese piano performance"* the influence of Western traditions of piano technique on the development of Chinese piano education is investigated. In particular, the activities of the founder of Chinese piano education, Zhou Guanzhen, whose unique playing technique combines two European techniques: finger and hand "weights" used at different stages of training are considered. This technique played a significant role in the formation of Dan Zhaoyi's pedagogical views. Subsection *3.2 "Chinese educational and methodological works as the basis of*

national piano pedagogy" contains an overview of piano teaching techniques based on the most famous works of Chinese pianist teachers. In subsection *3.3.* reviewed *"Principles of Piano Pedagogy by Dan Zhaoyi in the training course "New Ways. Basic Textbook for Piano".* The value of this textbook lies in the detailed approach to learning, careful selection of material considering child psychology, and the combination of the development of technical skills with expressiveness of performance.

Section 4 of the work *"Dan Zhaoyi's compositional work in the context of the nationalization of piano art"* contains a characteristic of the composer's work through the prism of his pedagogical activity. (Subsection *4.1*). In subsection *4.2 "Transformation of national musical samples in the composer's piano works"*, a classification of piano works is made according to the use of national musical samples: song material, song and dance material, imitation of playing folk instruments and the use of musical material of stage works. A comprehensive analysis of the artist's piano compositions is contained in the last three subsections of the work (*4.3, 4.4 and 4.5*). Dan Zhaoyi creates expressive dramatic musical pictures and vivid artistic images in the cycle "Five Piano Pieces". The reproduction of the national plot and folk song and intonation are found in the piano piece "The Tale of the Shepherdess". Despite the compact composition and simple structural organization, the play "Longing" demonstrates the sophistication of the author's approach to adapting song material.

The Conclusions present the results of the study. The outstanding pianist-teacher, musicologist and composer Dan Zhaoyi is a landmark figure of Chinese national culture. His activities played a key role in the development of the national foundations of Chinese piano art. Thanks to Dan Zhaoyi's many years of work, the foundation of a national piano school was laid, clear methodological approaches to improving piano playing technique were developed, and the concept of educating the personality of a pianist-performer as a representative of Chinese musical culture on the world stage was formed. His work is considered in accordance with the

processes of nationalization of Chinese piano art as a unique phenomenon that developed at the junction of traditional Chinese philosophy and Western musical culture. The creative biography of Professor Dan Zhaoyi falls on the period of national formation and development of Chinese piano art. His activities took place in the context of the development of Chinese piano culture and its active integration into the world cultural space. Dan Zhaoyi's contribution to the formation of the modern Chinese piano school encompasses teaching, scientific and pedagogical, compositional, educational and cultural activities related to the organization of international musical events and the active popularization of Chinese pianism on the world stage. In addition to his pedagogical activities, Professor Dan Zhaoyi takes an active role in organizing concert performances, master classes and educational seminars. Of particular importance are his initiatives to improve the qualifications of piano teachers, which contributes to the improvement of methodological approaches in teaching.

The result of Professor Dan's successful teaching activity is the upbringing of generations of pianists who have received recognition on the international stage. His methodology is based on the integration of Western traditions of piano performance into the Chinese national culture. This approach has led to the creation of a solid foundation for the development of a national piano school and the emergence of famous Chinese pianists with a distinct individual style of performance and a high level of skill. This is confirmed by the active participation and victories of students from Professor Dan's class in prestigious international competitions, their performances on the stages of leading concert halls in the world, cooperation with famous orchestras and conductors, etc. The key aspects of Dan Zhaoyi's teaching activity include preparing students to participate in various piano competitions, art projects, the development of professional skills, improving performance technique and forming students' worldview. For the outstanding achievements of his piano students, Professor Dan Zhaoyi has been known as “the piano teacher who raised champions.” A series of books about the artist have been published with this

epigraph. The performances of the professor’s students on the international stage contribute to the popularization of the Chinese piano school in the world.

The result of Dan Zhaoyi's pedagogical activity was the appearance of a series of didactic works of the author's training course "New Ways: Basic Piano Textbook". The value of the textbook lies in the detailed study of each step of student training, in the scientific approach to the selection of musical material, in the understanding of the specifics of child psychology, in the comprehensive approach to student training, which is based not only on the development of the performance technique of playing the instrument, but also on the ability to reproduce the figurative content of a musical work. The methodology for developing piano playing skills proposed by Dan Zhaoyi is aimed at the correct formation and development of students' performance skills, at the consistent assimilation of educational material and at the practical mastery of the technique of playing the piano.

Dan Zhaoyi's compositional work played a significant role in the development of Chinese piano art. He created over 20 works that harmoniously combine national flavor and European compositional approaches. The artist's main creative task was the synthesis of national musical identity with the educational focus of piano works. The cycle of five piano pieces belongs to the educational repertoire, built on the principle of gradual complication of technical tasks. The pieces are distinguished by relative rhythmic and harmonic simplicity, which contributes to the formation of fundamental performance skills in children. Bright national features are embodied in the work “The Story of the Shepherdess”, which is distinguished by its rich figurative content, contrasting character changes and drama. Dan Zhaoyi's piano piece "Longing" is an example of a masterful transcription of a vocal piece for piano that preserves the emotional depth and nostalgic content of the original song.

Keywords: Dan Zhaoyi, Chinese piano art, nationalization, national identity and mentality, national traditions, folklore, musical education and culture, performance, individual style, piano school and pedagogy, composer's work, genre, musical language, analysis of musical works, interpretation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Стаття у зарубіжному фаховому виданні, що індексується у міжнародній наукометричній базі Web of Science

1. Fu, X., Cherevko, K., & Pysmenna, O. (2021). Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga.* Vol. 10(46), 42-50. https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4

Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

2. Фу, Ксі. (2023). Методичні принципи китайського педагога Дань Чжаої на шляху формування виконавської майстерності піаністів (на прикладі навчального курсу «Нові шляхи: базовий підручник для фортепіано»). *Українська музика*, *3–4* (46–47), 74-81. https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-9
3. Фу, Ксі. (2023). Розвиток китайської фортепіанної освіти: історія та перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Напрям: Мистецтвознавство*, *46*, 205-210. https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.697

Публікації апробаційного характеру

4. Фу, Ксі. (2022). Європейська дидактична література як основа китайської фортепіанної педагогіки. *Полікультурна комунікація у третьому тисячолітті: збірник матеріалів міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників.* Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 169-172.
5. Фу, Ксі. (2023). Концепція виховання особистості учня-піаніста у педагогічній діяльності Дань Чжаої. *Інтеграція мови та культури:*

збірник матеріалів II Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 150-152.

6. Фу, Ксі. (2025). Дань Чжаої та його внесок у розвиток китайського фортепіанного мистецтва. *Пріоритетні напрями досліджень в науковій та освітній діяльності: матеріали XIV Міжнародної науково-практичної конференції м. Львів, 19-20 лютого 2025 року*. Львів : Львівський науковий форум, 24-25.
7. Фу, Ксі. (2025). Фортепіанна творчість Дань Чжаої: національні традиції та композиційні особливості. *Advances in Science, Technology, and Society* : Proceedings of the International Scientific Conference (Оксфорд, 20 лютого 2025 р.). Оксфорд: Bookmundo, 75-77.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ 2
SUMMARY 10
ЗМІСТ 20
ВСТУП 23
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ У ІСТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ 33
1.1 Джерельна база дослідження та сучасні наукові підходи до вивчення китайського фортепіанного мистецтва 33
1.2 Націоналізація як важливий аспект формування засад китайського фортепіанного мистецтва 45
1.3 Історія становлення та розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї 50
1.4 Китайська фортепіанна школа: педагогічні принципи, репертуар і виконавська специфіка 61
1.5 Філософсько-естетичні засади китайського фортепіанного виконавства 65
РОЗДІЛ 2. ПОСТАТЬ ДАНЬ ЧЖАОЇ ТА СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА 79
2.1 Творчий шлях Дань Чжаої 79
2.1.1 Становлення творчої особистості та професійне зростання (1940–1965) 80
2.1.2 Педагогічна діяльність Дань Чжаої у Сичуаньській музичній консерваторії (1966–1994) 84

2.1.3 Науково-педагогічна робота у Школі мистецтв Шеньчженя: підготовка лауреатів престижних фортепіанних конкурсів (1995–2010)..... 87

2.1.4 Сучасний етап: фортепіанна школа Дань Чжаої та нове покоління піаністів..... 99

2.2 Дань Чжаої та його учні-чемпіони фортепіано 104

2.3 Виконавська кар'єра Лі Юньді..... 107

2.4 Погляди Дань Чжаої та Лі Юньді на інтерпретацію творів Фридерика Шопена у контексті західних виконавських традицій..... 113

РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІ ПОГЛЯДИ ДАНЬ ЧЖАОЇ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВПЛИВ І НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА..... 125

3.1 Роль західних традицій техніки фортепіанної гри у формуванні засад китайського фортепіанного виконавства 125

3.2 Китайські навчально-методичні праці як основа національної фортепіанної педагогіки 137

3.3 Принципи фортепіанної педагогіки Дань Чжаої у навчальному курсі «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано»..... 143

РОЗДІЛ 4. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ДАНЬ ЧЖАОЇ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА..... 156

4.1 Характеристика композиторської творчості Дань Чжаої крізь призму його педагогічної діяльності..... 156

4.2 Трансформація національних музичних зразків у фортепіанних творах композитора..... 162

4.3 П'ять фортепіанних п'єс: дидактичний матеріал для формування піаністичних навичок..... 170

4.4 Національні риси фортепіанного твору «Розповідь про пастушка»..... 178

4.5 Композиторська інтерпретація образного світу у фортепіанній п'єсі «Туга» 192

ВИСНОВКИ 202
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 210
ДОДАТКИ 227
Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації . 227
Додаток Б. Дань Чжаої та його чемпіони фортепіано 230

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Фортепіанне мистецтво Китаю належить до найдинамічніших явищ сучасної музичної культури, що сформувалося завдяки тісній міжкультурній взаємодії, розвитку професійної музичної освіти та діяльності видатних педагогів-піаністів. У другій половині XX – на початку XXI століття Китай перетворився на провідну музичну державу світу, а його виконавці регулярно посідають найвищі місця на міжнародних фортепіанних конкурсах. Однією з ключових постатей цього процесу є видатний китайський педагог-піаніст, «хрещений батько фортепіанної освіти» Дань Чжаої, багаторічна діяльність якого зробила значний внесок у формування китайського фортепіанного мистецтва.

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю аналізу творчої діяльності Дань Чжаої як піаніста, педагога, композитора та музикознавця, який відіграв важливу роль у розвитку китайського фортепіанного виконавства. Його називають «викладачем фортепіано, який виховав чемпіонів світу». Сьогодні Дань Чжаої є штатним професором Школи мистецтв Шеньчженя, деканом Інституту фортепіанного мистецтва Сичуаньської музичної консерваторії, радником Фортепіанного товариства Асоціації китайських музикантів і Почесним головою Асоціації музикантів Шеньчженя.

Дань Чжаої займається педагогічною діяльністю понад 50 років, протягом яких він виховав цілу плеяду видатних піаністів сучасності. За час викладацької діяльності 26 його учнів отримали понад 70 нагород (у тому числі 26 перших премій) на міжнародних конкурсах піаністів. Серед його найвідоміших учнів — Лі Юньді (Li Yundi), Чень Са (Chen Sa) та Чжан Хаочень (Zhang Haochen). Ці музиканти здобули високі нагороди на престижних міжнародних конкурсах, таких як Міжнародний конкурс піаністів

імені Фридерика Шопена, Міжнародний конкурс піаністів у Лідсі (Велика Британія), Міжнародний конкурс піаністів Ван Кліберна (США) та ін.

Діяльність Дань Чжаої та успіхи його учнів назавжди вписали свої імена в історію китайської фортепіанної освіти та виконавства. Вихованці професора, такі як Цзо Чжан (Zuo Zhang), Сюе Тінчже (Xue Tingzhe), Пан Ліньцзи (Pan Linzi), Гу Цзіньдань (Gu Jingdan), Ду Тяньці (Du Tianqi), Лі Мін Луан (Li Wenjuan) та Сюй Ці (Xu Qi), продовжують примножувати досягнення китайської фортепіанної школи, здобуваючи високі результати на міжнародній арені. Його навчальні методи, засновані на індивідуальному підході, поєднанні європейських виконавських традицій із національними особливостями, а також розробці авторських навчальних програм, відіграли вирішальну роль у становленні китайської фортепіанної педагогіки.

Професора Дань часто запрошували як члена журі фортепіанних конкурсів у Китаї та за кордоном, таких як Golden Bell Award у Гуанчжоу, Міжнародний конкурс піаністів імені Шопена в Азії, Hong Kong Piano Open, Міжнародний конкурс піаністів ім. Падеревського, Міжнародний фортепіанний конкурс MozArte (Аахен, Німеччина) та ін.

Важливою складовою діяльності Дань Чжаої є композиторська творчість, яка стала важливим внеском у національне фортепіанне мистецтво. Його твори демонструють органічне поєднання традицій китайської музики та сучасної фортепіанної виконавської техніки, що дозволяє говорити про формування власного композиторського стилю. Використання характерних ритмічних, ладових і тембрових особливостей китайської музики у поєднанні із західноєвропейськими гармонічними принципами сприяє розширенню національної ідентичності китайського фортепіанного мистецтва та відкриває нові можливості для інтерпретації традиційної музики за допомогою музично-виразових засобів та виконавської техніки фортепіано.

Окремий науковий інтерес становлять його музично-педагогічні праці, які зосереджені на проблематиці формування національних рис фортепіанної

освіти та виконавства. Дань Чжаої наголошував на необхідності створення унікальної методичної системи, що ґрунтується не лише на європейських виконавських традиціях, але й враховує китайську музичну спадщину, особливості мислення та виховання музикантів. Його праці заклали основу для сучасної китайської фортепіанної школи, яка сьогодні є однією з найпотужніших у світі.

Важливо зазначити, що, попри значний внесок Дань Чжаої у розвиток фортепіанного мистецтва, його ім’я залишається майже невідомим поза межами Китаю. Вітчизняне музикознавство фактично не містить жодних ґрунтовних досліджень його педагогічної та композиторської спадщини. У науковій літературі ім’я Дань Чжаої згадується лише побіжно, переважно в інтерв’ю його учнів або в оглядах китайської фортепіанної школи. Це суттєво ускладнює повноцінне осмислення його методики, стилю та загального впливу на сучасне музичне виконавство Китаю.

Крім того, більшість доступних джерел про Дань Чжаої написані китайською мовою, що також стає бар’єром для широкого академічного аналізу його діяльності в європейському науковому просторі. Це ще більше підкреслює необхідність комплексного дослідження його педагогічної системи, методологічних підходів, композиторської творчості та загального впливу на розвиток фортепіанного виконавства.

Отже, дослідження творчої діяльності Дань Чжаої в контексті розвитку фортепіанного мистецтва другої половини XX – початку XXI століття є надзвичайно важливим для розуміння еволюції китайської музичної освіти, композиторської творчості та формування сучасних тенденцій піанізму. Аналіз його педагогічної та композиторської спадщини сприятиме подальшому розвитку національних виконавських шкіл у глобальному музичному просторі та розширенню розуміння особливостей китайської фортепіанної традиції. Дослідження ролі Дань Чжаої у контексті націоналізації китайського фортепіанного мистецтва дозволить усвідомити

специфіку розвитку цього напряму в Китаї та заповнити існуючу прогалину у вітчизняному музикознавстві щодо його постаті, яка досі залишається маловідомою.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане в аспірантурі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка і відповідає темі № 5 «Позаєвропейські артефакти музичної культури минулого і сучасності» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2020 – 2025 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Протокол засідання № 06 від 16.12. 2021 року.

Мета дослідження полягає у виявленні ролі Дань Чжаої у процесах націоналізації фортепіанного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століття, визначенні його внеску у становлення засад китайської фортепіанної освіти, виконавства та композиторської творчості.

Завдання дослідження:

- проаналізувати процес націоналізації фортепіанного мистецтва Китаю у другій половині XX – на початку XXI століття, визначити його вплив на розвиток фортепіанної педагогіки, виконавства та композиторської творчості;
- дослідити життєвий і творчий шлях Дань Чжаої, визначити його внесок у становлення національної китайської фортепіанної школи;
- проаналізувати внесок Дань Чжаої у розвиток фортепіанного виконавства, простежити шлях професійного зростання його вихованців в контексті педагогічної діяльності професора.
- охарактеризувати виконавський стиль найвідомішого учня професора – Лі Юньді як одного з найяскравіших представників китайської фортепіанної школи, зокрема його інтерпретації музики Фридерика Шопена;

- визначити педагогічні принципи Дань Чжаої, особливості його методики навчання та її вплив на формування виконавської майстерності учнів;
- оцінити значення науково-методичних праць професора у процесі формування національних засад фортепіанної освіти та виконавства в Китаї;
- проаналізувати композиторську творчість Дань Чжаої в контексті розвитку національного фортепіанного репертуару;
- розглянути образний зміст фортепіанних творів композитора та здійснити їх класифікацію на основі адаптації національних музичних зразків;
- здійснити аналіз окремих композицій з урахуванням національної специфіки їх музичної мови;
- виокремити виконавські аспекти фортепіанних п’єс, звертаючи увагу на їхній дидактичний характер;
- систематизувати відомості про Дань Чжаої у світовому музикознавчому дискурсі та привернути увагу українських дослідників до його творчої діяльності.

Об’єкт дослідження – фортепіанне мистецтво Китаю другої половини XX – початку XXI століття в контексті процесів націоналізації фортепіанної освіти, виконавства та композиторської творчості.

Предмет дослідження – педагогічна, музикознавча та композиторська діяльність Дань Чжаої, її вплив на розвиток національних рис фортепіанного мистецтва Китаю, зокрема, в аспектах навчально-методичних засад педагогічної діяльності, інтерпретаційних поглядів та стилістичних особливостей композиторської спадщини.

Матеріалом дослідження є педагогічна діяльність Дань Чжаої, музикознавчі праці професора та його композиторська творчість.

Теоретичної базою дослідження стали праці вітчизняних та зарубіжних вчених присвячені:

- становленню та розвитку китайського фортепіанного мистецтва: Bian Meng, 1996; Wei Ting, 2001; Фен Сяоган, 2007; Wang Changkui, 2010; Антошко, 2020; Bo Tu, 2019, Le Kang, 2009; Сюй Бо, 2011; Liu, Xiaolong. (2009); Ding, Jiayu. (2024) та ін.
- китайській фортепіанній музиці та перспективам розвитку: Bi Huan, 2020; Chen Xi, Rattachaiwong Nataporn & Liu Lingling, 2023; Du Enyun, 2020; Lin Chen & Qun Zhang, 2019; Ling Qi, 2016; Le, Kang, 2019; Xuan Qiu & Yonglian Liu, 2024; Cui Huizi, 2020; Xie Tong, 2022; Wang, Changkui 2010a; 2010b; та ін.
- процесам націоналізації фортепіанного мистецтва та освіти в Китаї: Dan Cheng, 2021; Jiao Luo & Kovit Kantasiri, Deng Hong & Yu Lin, 2015; Guo, Lihong. (2003); Zhou Chen Hao, 2021, Wang, Changkui, 2010a, 2010b; Wang, Mingna, 2013; Wang, Changkui 2010a; 2010b та ін.
- розвитку китайської фортепіанної освіти: Чжан Цзе, 2022; Пен Жуй, 2024; Chai, Yongbai, 2011b; Dan Zhaoyi, 2013 Wang Changkui, 2010; Wang, Liwen, 2024; та ін.
- китайській фортепіанній педагогіці: Се Хен 2016; Ню Яцянь, 2009; Pingguo, 2007; Wei, H., Pattananon, N., & Bunratnang, K. 2023),
- національній стилістиці китайських фортепіанних творів: Chernyavska, Meixuan, Rui, 2023; Lin, Chen, & Qun Zhang, 2019, Liang, Chen, 2011 та ін.
- діяльності китайських піаністів Пен Жуй (2024), Сюй Бо (2011) та ін.
- розвитку фортепіанної техніки: Milanovic, 2014; Lang, Lang, 2014, Dan, Zhaoyi, 2019a, 2019b, 2019c; Dan, Zhaoyi, and Wang, Yan, 2003 та ін.
- огляду творчої діяльності Дань Чжаої: Chai, Yongbai, 2011a та ін.

Хронологічні межі дослідження охоплюють розвиток музичної культури Китаю другої половини XX – початку XXI століть.

Методологічна база дослідження складається з комплексу наукових методів:

- історико-культурний метод – для аналізу процесів націоналізації фортепіанного мистецтва Китаю, визначення місця та ролі Дань Чжаої у цих процесах.
- порівняльний метод – для дослідження особливостей педагогічних та композиторських засад Дань Чжаої у контексті традицій європейської фортепіанної школи та національних китайських особливостей.
- аналіз і синтез – для систематизації його навчальних методів, педагогічних праць та композиторських рішень.
- джерелознавчий метод – для аналізу доступних матеріалів про діяльність Дань Чжаої, виявлення рівня наукової розробки, що є особливо важливим у зв'язку з браком наукових праць про його постать поза межами Китаю.
- музично-аналітичний метод – для дослідження композиторської творчості Дань Чжаої як зразка націоналізації фортепіанного мистецтва, визначення особливостей його стилю, використання фольклорних елементів та специфіки фортепіанного письма.

Наукова новизна роботи відповідає специфіці матеріалу дослідження та полягає у комплексному аналізі творчої діяльності Дань Чжаої в контексті націоналізації фортепіанного мистецтва Китаю. У роботі вперше:

- простежено процеси націоналізації китайського фортепіанного мистецтва, що сприяли становленню унікальної національної традиції, яка поєднує західну фортепіанну виконавську школу з естетичними принципами китайської музики;
- систематизовано відомості про життєвий та творчий шлях Дань Чжаої в українському музикознавстві;
- здійснено ґрунтовний аналіз його внеску у формування національних засад фортепіанної освіти та виконавства;

- розкрито роль Дань Чжаої як одного з провідних педагогів-піаністів і композиторів у процесі адаптації західноєвропейських традицій у китайській музичній культурі;
- визначено особливості його педагогічної методики та її вплив на становлення сучасної китайської фортепіанної школи;
- проаналізовано професійний розвиток учнів Дань Чжаої, зокрема Лі Юньді, одного з найвідоміших китайських піаністів, переможця Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена;
- досліджено виконавський стиль Лі Юньді, його підхід до інтерпретації творів Фридерика Шопена у контексті творчих принципів та інтерпретаційних поглядів професора Дань Чжаої;
- проаналізовано композиторську творчість Дань Чжаої як ключовий етап у формуванні національного фортепіанного репертуару;
- розглянуто образний зміст фортепіанних творів композитора та зроблено їх класифікацію на основі адаптації національних музичних зразків;
- здійснено детальний аналіз окремих фортепіанних композицій, зосереджуючи увагу на специфіці їх музичної мови та виконавських аспектах.

Практичне значення результатів дослідження: матеріали роботи можуть бути використані в курсах з «Історії зарубіжної музики» та «Історії виконавського мистецтва», «Історії фортепіанного виконавства», «Аналізі музичних творів», «Історії китайського фортепіанного мистецтва» для Вищих навчальних закладів України та Китаю. Матеріали роботи можуть бути корисними для виконавців академічного профілю та проведення майстер-класів.

Особистий внесок здобувача. Творча діяльність Дань Чжаої розглядається з позиції націоналізації засад фортепіанного мистецтва Китаю, що дозволяє глибше зрозуміти процеси адаптації європейських виконавських

традицій у контексті розвитку китайської музичної культури. Вперше в українському музикознавстві висвітлюється багатогранність творчої особистості видатного педагога-піаніста, який увійшов в історію світового фортепіанного виконавства як «викладач фортепіано, що виховав чемпіонів світу». Аналіз педагогічних методів Дань Чжаої дає можливість окреслити унікальні особливості його підходу до навчання, що поєднує найкращі традиції китайської та західної фортепіанної школи. Успішні виступи його учнів та їх перемоги на найпрестижніших фортепіанних конкурсах стали яскравим підтвердженням ефективності його педагогічних принципів, які вплинули на розвиток сучасного фортепіанного мистецтва Китаю. У ході дослідження систематизовано творчий доробок Дань Чжаої, визначено основні риси його відходів до виховання молодих піаністів у музично-теоретичних працях, зосереджено увагу на стильових особливостях композиторської творчості та окреслено його внесок у розвиток світового фортепіанного мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Її основні положення було оприлюднено у доповідях на 4 міжнародних наукових та науково-практичних конференціях, серед яких *Міжнародна наукова конференція студентів та молодих дослідників «Полікультурна комунікація у третьому тисячолітті»* (Ужгород, ДВНЗ «УжНУ», 12 квітня 2022 р.); *Міжнародна наукова конференція студентів та молодих дослідників «Інтеграція мови та культури»* (Ужгород, ДВНЗ «УжНУ», 10-12 травня 2023 р.); *Міжнародна наукова конференція "Advances in Science, Technology, and Society"* (Оксфорд, Research Europe, 20 лютого 2025 р.*); XIV Міжнародна науково-практична конференція «Пріоритетні напрями досліджень в науковій та освітній діяльності»* (Львів, Львівський науковий форум, 19-20 лютого 2025 року).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у семи публікаціях, з яких 3 наукові статті: одна стаття (у співавторстві) опублікована у збірнику наукових праць та входить у міжнародну наукометричну базу Web of Science, дві одноосібні статті – у наукових виданнях (категорія Б), затверджених МОН України як фахові з галузі мистецтвознавства, та 4 публікації апробаційного характеру у збірках матеріалів і тез Міжнародних науково-практичних конференцій.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та двох додатків. Загальний обсяг дисертації складає – 232 сторінки, кількість сторінок основного тексту - 209, список використаних джерел – 149 позицій.

РОЗДІЛ 1
ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ У ІСТОРИЧНОМУ ДИСКУРСІ

1.1 Джерельна база дослідження та сучасні наукові підходи до вивчення китайського фортепіанного мистецтва

Китайське фортепіанне мистецтво привертає значну увагу дослідників, які аналізують його становлення, розвиток та інтеграцію в контекст світової музичної культури. У музикознавстві сформувалися кілька ключових напрямів вивчення цього явища. Перш за все, досліджується історія розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї, починаючи з перших контактів із західною музикою наприкінці XIX століття та формування власної виконавської традиції. Фортепіанне мистецтво в Китаї пройшло довгий шлях становлення, поєднуючи західні традиції з національними музичними особливостями. У наукових працях розглядається його історичний розвиток, культурні впливи та сучасні тенденції.

З 1980-х років китайське фортепіанне мистецтво стало об’єктом всебічних теоретичних досліджень. Основу наукової літератури складають праці з історії музики сучасного Китаю, численні статті та спеціалізовані дослідження, присвячені розвитку фортепіанної культури. Зокрема, у 1996 році Бянь Мен опублікував книгу «Формування та розвиток китайської фортепіанної культури» (1996), яка стала першою спробою систематичного дослідження китайського фортепіано. Теоретичні аспекти національної фортепіанної музики розкриті у статті Вей Тін «Вступ до концепції та теоретичних досліджень китайського фортепіанного мистецтва» (Wei Ting, 2001), проблематиці фортепіанної музики другої половини XX століття присвячена стаття Фен Сяоган (2007). Ван Чанкуй (2010) у праці «Культура

китайської фортепіанної музики» підсумував результати досліджень численних китайських учених у цій галузі (Wang Changkui, 2010).

Історичний розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї розглянутий у праці Антошко М.О. «Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї». Дослідниця аналізує процеси становлення фортепіанної музики та підкреслює значний вплив історичних особистостей на цей процес. Дослідження ґрунтується на історичному та біографічному підходах, що дозволяє простежити формування національних традицій у виконавському мистецтві. Важливою складовою роботи є акцент на значенні педагогів і музикантів, які зробили внесок у становлення китайської фортепіанної школи та адаптацію європейських виконавських практик. Автор також звертає увагу на вплив східної філософії на розуміння та інтерпретацію музичних творів, що відрізняє китайську фортепіанну музику від західної традиції. «Система мислення сучасного фортепіанного мистецтва побудована на древній філософії Китаю. Музична культура Китаю знаходиться у постійному пошуку характеру звуку, тембрової палітри, форми, поєднуючи в собі національні мотиви. Завдяки поєднанню національних рис, філософії країни, релігійних тенденцій, елементів вокального та інструментального фольклору, театру та сфери композиції та фортепіанної культури, музична фортепіанна культура Китаю стала відомою в 5 світі. Методика фортепіанної гри побудована на суворих класичних методах та національній свідомості, які викарбовувались віками» (Антошко, 2020, с. 60).

Подібні ідеї розвиває Бо Ту (Bo Tu, 2019) у статті «Дослідження розвитку китайської фортепіанної культури», де акцентується увага на гармонійному поєднанні західної та традиційної китайської музики. Автор також звертає увагу на вплив суспільних змін на освіту, інновації в музиці та реформування освітньої системи підготовки піаністів. Автор простежує історичний шлях розвиток фортепіанного мистецтва впродовж ХХ століття,

акцентуючи увагу на втіленні національних елементів у творах китайських композиторів.

Ле Кан (Le Kang, 2009) у статті «Розвиток китайської фортепіанної музики» зазначає, що на формування китайської фортепіанної традиції значно вплинули культурні та політичні фактори. Він аналізує особливості композиторських стилів різних періодів і виділяє чотири етапи розвитку фортепіанної музики у Китаї: 1. До Китайської Народної республіки (Династія Цин до 1949 року, 2. Новий Китай (1949-1966), 3. Китайська революція (1966-1976) 4. Після революційний період (1976 до сьогодні) (с.18). Стаття акцентує увагу на стилістичних особливостях китайської фортепіанної музики, зокрема на її взаємодії з європейськими музичними традиціями.

Формування китайського стилю у фортепіанній музиці розглянуті у праці Лінь Чень та Цюнь Чжан «Історія розвитку китайського стилю музичної творчості» (Lin Chen & Qun Zhang, 2019) акцентують увагу на тому, що фортепіанна музика Китаю в ранні періоди розвивалась під впливом західних традицій, але з часом набула національних рис. Вони розглядають еволюцію методів композиції та особливості розвитку китайського стилю у фортепіанній музиці. «Створення китайської стилізованої фортепіанної музики пройшло через історичні та соціальні зміни, що вплинули на її особливості та техніку, сформувавши унікальний китайський стиль. Упродовж довгої історії розвитку цього жанру його еволюція відображає історичні етапи становлення китайської фортепіанної музики» (с.26).

Бі Хуань (Bi Huan, 2020) у своєму дослідженні китайських фортепіанних творів в перспективі етномузикології аналізує зв’язок фортепіанної музики з народною традицією Китаю. Він наголошує на важливості етномузикологічного підходу для розуміння національних стилів та їхньої естетики. У свою чергу, Сюань Цю і Юнлянь Лю (Xuan Qiu & Yonglian Liu, 2024) досліджують шляхи інтеграції фортепіанної музики з китайським

фольклором. Вони аналізують творчість композитора Сан Тона як яскравий приклад націоналізації фортепіанної музики.

Сучасний стан фортепіанного мистецтва та перспективи його розвитку розглянуті у праці Цуй Хуйцзи у статті «Сучасна китайська фортепіанна музика з точки зору культури». Автор розглядає сучасний стан китайської фортепіанної освіти та підкреслює її зростаючий вплив у XXI столітті. Вона також звертає увагу на проблему збереження національної ідентичності в умовах глобалізаційних процесів (Cui Huizi, 2020).

Проаналізовані дослідження демонструють, що китайська фортепіанна культура розвивалася в кілька етапів, зазнавши впливу як європейських музичних традицій, так і власної філософії та народної музики. Сучасні тенденції спрямовані на подальшу інтеграцію національних стилів у світовий музичний простір, що сприяє збагаченню як китайської, так і західної музичної культури.

Найбільш значущим напрямом у дослідження китайської фортепіанної культури є націоналізація фортепіанного мистецтва, що проявляється у прагненні інтегрувати китайську музичну спадщину в сучасне виконавське мистецтво, створюючи унікальний синтез традицій і новаторства. У цьому аспекті постать Дань Чжаої відіграє ключову роль. Його творча діяльність як педагога-піаніста та композитора стала важливим етапом у розвитку національного фортепіанного мистецтва, у становленні фортепіанної школи, а здобутки його учнів значною мірою сприяли утвердженню Китаю на світовій музичній сцені.

Концепція націоналізації як унікальної особливості народу розглянута у статті Дань Чен «Характеристики націоналізації китайських фортепіанних музичних творів». У ній автор виділяє два рівні націоналізації: запозичення і адаптацію іноземних мистецьких форм та досвіду з метою надання їм китайської унікальності; збереження й інновація традиційного мистецтва відповідно до потреб нового часу.«…Характерними рисами творів китайської

фортепіанної музики є націоналізація. Націоналізація відповідає потребам мас і сприяє популяризації фортепіанної музики» (Dan Cheng, 2021, p. 121).

Дослідження Ду Еньюнь фокусується на аналізі національних характеристик китайської фортепіанної музики, дослідженні інноваційних підходів до композиції, акцентується увага на важливості збереження культурного коріння. Зазначається, що націоналізація китайської фортепіанної музики має двовимірний характер: інтеграцію національних традицій та адаптацію західних технік. «Китайське фортепіанне мистецтво ґрунтується на китайській традиційній культурі. На основі використання сучасних методів композиції та багатої фортепіанної фактури відбувається розвиток та інновація традиційної музики… Націоналізація творчого мислення сприятиме процесу націоналізації китайської фортепіанної музичної культури...» (Du Enyun, 2020, с. 163).

Праця «Дослідження про націоналізацію фортепіанних творів у південно-західному Китаї» зосереджує увагу на унікальності південно-західної китайської фортепіанної музики (Chen Xi, Rattachaiwong Nataporn & Liu Lingling, 2023). Особливий акцент зроблено на локальній етнічній музичній культурі, яка включає народні пісні, танцювальну музику та звучання традиційних етнічних інструментів. Автор аналізує взаємодію між етнічною музичною культурою південно-західного Китаю та фортепіанною музикою, досліджує їхні взаємовпливи та процес формування нових музичних стилів.

У статті «Еволюція національного стилю китайського фортепіанного мистецтва» Сє Тун підкреслює, що національний стиль китайської фортепіанної музики формується під впливом локальної культури, інтеграції народних тем, а також через використання характерних ритмів і гармоній. У цьому контексті китайське фортепіанне мистецтво має значний потенціал для демонстрації унікальної культурної ідентичності. «Розвиток фортепіанної творчості одночасно підтримує розвиток китайського фортепіанного

мистецтва та є джерелом його енергії. Формування і розвиток національного стилю китайських фортепіанних творів невіддільні від духу часу» (Xie Tong, 2022, с. 126).

Отже, музикознавці наголошують на важливості націоналізації китайського фортепіанного мистецтва та підкреслюють його роль у збереженні культурної ідентичності. Вони демонструють, що націоналізація китайської фортепіанної музики є багатогранним процесом, який не лише сприяє збереженню традицій, а й інтегрує їх у глобальний музичний контекст.

Проблематика націоналізації фортепіанної освіти піднімається у дослідженні Ло Цзяо і К. Кантасірі. Автори зазначають, що процес націоналізації фортепіанної музики має включати адаптацію звучання народних інструментів та пісень у сольних фортепіанних творах. «Ми можемо адаптувати національний, традиційний і класичний репертуар у націоналізовану фортепіанну п’єсу, яка відповідатиме вимогам розвитку та виконавським характеристикам фортепіанного мистецтва» (Jiao Luo & Kovit Kantasiri, 2022 , с. 89). У статті підкреслюється значення класичних творів, які розширюють межі традиційного фортепіанного мистецтва, прискорюючи інноваційний розвиток китайської фортепіанної музики.

Огляд процесу навчання на основі китайських фортепіанних творів і аналіз причин «дефіциту» націоналізованої фортепіанної освіти здійснюється у статті Ден Хун та Ю Лінь «Дискусії про стратегії націоналізації китайської фортепіанної освіти» (Deng Hong & Yu Lin, 2015).) Автори наголошують, що для націоналізації освіти необхідні системні зусилля у створенні навчальних матеріалів і стандартизації викладання китайської музики. Інтеграція національних елементів сприятиме кращому розумінню та популяризації китайської музики серед студентів і слухачів.

Чжоу Чень Хао (Zhou Chen Hao, 2021) підкреслює необхідність інтеграції китайської народної музики у навчальні матеріали, аналізуючи народну стилістики у китайській фортепіанній музиці, задля забезпечення

гармонійності фортепіанної освіти. Зосереджуючись на технічних й педагогічних аспектах виконання творів китайських композиторів, автор акцентує увагу на формуванні музичної грамотності у студентів через ознайомлення з унікальним китайським стилем.

Ван Чанкуй (Wang Changkui, 2010a; 2010b) розглядає китайську фортепіанну музику та її професійну освіту крізь призму національної культури, що дозволяє зробити важливі висновки. Зокрема, розвиток китайської фортепіанної культури ґрунтується як на традиційній китайській культурі, так і на взаємодії східних та західних впливів у певні історичні періоди. Китайська фортепіанна музика має характерні культурні риси, такі як «нейтралізація», «чуттєвість» і «виразність», що є результатом взаємодії західної та східної традицій. Ця культурна спрямованість значно впливає на розвиток китайської фортепіанної музики, зокрема на професійну освіту, і відіграє важливу роль у формуванні національної музичної культури XXI століття.

Отже, у розглянутих статях особлива увага приділяється важливості націоналізації китайської фортепіанної музики та освіти. Основні акценти спрямовані на:

- розвиток репертуару, що поєднує китайські традиційні мелодії з техніками фортепіанної композиції;
- створення та впровадження націоналізованих навчальних матеріалів;
- розширення музичної освіти через популяризацію китайської музики серед молодого покоління.

Сучасні наукові дослідження, присвячені фортепіанній освіті в Китаї, охоплюють як історичний розвиток, соціокультурний вплив, так і перспективи подальшого розвитку. Сюнь Ї розглядає шляхи еволюції фортепіанної освіти в Китаї, аналізує роль соціокультурного впливу та окреслює перспективи подальшого розвитку» (2024). Авторка застосовує міждисциплінарний підхід,

поєднуючи історичний, музикознавчий та соціокультурний аналіз, що дозволяє простежити вплив західної музичної традиції та формування культурної ідентичності Китаю через фортепіанну музику. Особливу увагу дослідження приділяє змінам у XXI столітті, коли фортепіанна освіта стала частиною культурної індустрії, сприяючи збереженню традицій у сучасному глобалізованому світі.

Чжан Цзе (2022) акцентує увагу на динаміці розвитку фортепіанної освіти Китаю протягом XX – початку XXI століття, зокрема, на збільшенні кількості навчальних закладів, що пропонують фортепіанне навчання, а також на зростанні наукових досліджень у сфері фортепіанного виконавства та педагогіки. Важливим аспектом є вплив провідних китайських музикантів і педагогів, які зробили значний внесок у популяризацію китайської піаністичної школи та підвищення її міжнародного престижу. Дослідження також підкреслює роль китайських піаністів у міжнародних конкурсах, що підтверджує високий рівень професійної підготовки у країні. Таким чином, автор доводить, що фортепіанна освіта в Китаї розвивається за принципами наступності та динамічності, забезпечуючи якісну підготовку як виконавців, так і викладачів.

Праця Пен Жуй (2024) зосереджується на ролі китайських консерваторій як центрів вищої музичної освіти, що не лише підготували цілу плеяду видатних музикантів, а й сприяли інтеграції національної музичної освіти у світовий культурний простір. У ній розкриваються важливі аспекти формування методики викладання фортепіано, підкреслюється вплив міжнародного обміну досвідом та діяльність провідних виконавців і педагогів, які суттєво вплинули на розвиток китайського фортепіанного мистецтва.

У своїй роботі Ван Чанкуй (Wang Changkui, 2010) аналізує розвиток професійної фортепіанної освіти в контексті китайської музичної культури. Дослідження підкреслює, що формування фортепіанної освіти в Китаї базується на традиційному культурному принципі «нейтралізації», що

відображає гармонійне поєднання західних музичних традицій із китайськими естетичними ідеалами.

Узагальнюючи результати наукових досліджень, можна стверджувати, що фортепіанна освіта Китаю пройшла складний шлях еволюції – від запозичення західних традицій до формування власної педагогічної системи. Сучасний стан цієї галузі характеризується поєднанням традицій та інновацій, активним міжнародним співробітництвом та значним впливом на культурний розвиток країни. Фортепіанна освіта в Китаї виконує не лише естетичну функцію, а й відіграє важливу роль у формуванні культурної свідомості суспільства, зберігаючи національну ідентичність у сучасному глобалізованому світі.

Окремий напрям наукових досліджень становлять праці з музичної педагогіки, у яких розглядаються особливості методики викладання фортепіано, формування професійних навичок піаністів та розвиток музичного мислення. У цих працях аналізуються ефективність різних педагогічних підходів, використання національного репертуару у навчальному процесі, а також вплив соціокультурних факторів на підготовку музикантів. Дослідники звертають увагу на поєднання традиційних китайських та західних методик, що сприяє формуванню унікальної системи фортепіанної освіти в Китаї.

Сучасний стан наукових досліджень та публікацій, присвячених викладанню фортепіано в Китаї, знаходимо у колективній статті «Фортепіанні навчальні публікації та відповідні фортепіанні дослідження у Китаї» **(**Wei, H., Pattananon, N., & Bunratnang, K. 2023). Автори розглядають вплив освітніх реформ на підготовку педагогів, систематизацію навчальних теорій та практичну реалізацію методичних підходів у викладанні. Вони наголошують, що поява численних наукових публікацій сприяла значному прогресу китайської фортепіанної педагогіки, сформувавши міцну теоретичну базу для подальшого розвитку.

Се Хен у статті «Проблеми фортепіанної педагогіки в Китаї» (2016) розглядає основні етапи становлення фортепіанної освіти, акцентуючи увагу на проблемах фортепіанної педагогіки та методиках викладання як у вищих навчальних закладах, так і в дитячих музичних школах. Особливу увагу автор приділяє аналізу переваг західної фортепіанної школи та можливості її адаптації в китайську систему музичної освіти. Сучасний стан фортепіанної педагогіки розглянутий у праці Ню Яцянь (2009). Автор пропонує інтегративну методику навчання, яка поєднує традиційні китайські культурні підходи, зокрема, конфуціанську філософію, та методи західної фортепіанної школи.

Таким чином, розглянуті дослідження охоплюють широке коло питань, пов’язаних із фортепіанною освітою в Китаї: історичний розвиток, сучасні виклики, методичні підходи та інтеграцію світового досвіду. Вони підкреслюють важливість удосконалення педагогічних практик, вплив культурних традицій на навчальний процес і роль фортепіано у формуванні професійної музичної освіти в Китаї.

Розвиток китайського фортепіанного мистецтва, зокрема концертної діяльності піаністів, є важливою темою досліджень у сучасній музикознавчій літературі. Дослідження, присвячені китайському піанізму, висвітлюють ключові аспекти виконавської майстерності, систему підготовки піаністів та розвиток концертної діяльності. Вчені аналізують історичні етапи формування виконавської традиції, вплив політичних та культурних чинників, а також методичні аспекти підготовки музикантів.

Проблеми виконання творів китайських композиторів розкриваються у статті М. Чернявської «Шляхи формування виконавської стилістики і історичній динаміці китайського фортепіанного мистецтва» (Chernyavska, Meixuan &Rui, 2023). Особливу увагу приділено питанням стилістики виконання, що охоплюють широкий спектр аспектів: від розуміння образного змісту творів і піаністичної реалізації до збереження стилістичної

автентичності. Автор наголошує, що процес формування виконавського стилю в китайській фортепіанній музиці значною мірою визначався розвитком фортепіанного мистецтва в країні. У статті підкреслюється специфіка фортепіанної техніки у творах китайських композиторів, зокрема використання колористичних прийомів, нехарактерних для європейського мистецтва.

Концертна діяльність китайських піаністів впродовж XX століття досліджується у праці Пен Жуй (2024). Автор визначає ключові етапи формування національного фортепіанного виконавства, аналізує внесок як зарубіжних, так і китайських музикантів у становлення цієї традиції. Особливу увагу приділено факторам, що сприяли або перешкоджали розвитку концертної діяльності, зокрема політичним подіям, серед яких драматичний період «культурної революції», який часто замовчувався в історичних дослідженнях. Використання аналітичного, історико-типологічного та компаративного методів дозволило автору відновити історичну справедливість та окреслити перспективи розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї.

Виконавські досягнення китайських піаністів на межі XX-XXI століть розкриваються у дослідженні Сюй Бо (2011). Автор аналізує успіхи таких відомих піаністів, як Лан Лан і Лі Юньді, у контексті методичної системи навчання китайських педагогів. Фен Їжань розглядає роль китайської фортепіанної школи у формуванні мистецтва піанізму. Автор наголошує, що навчання гри на фортепіано є важливим для розвитку музичних навичок, сприйняття музичного тексту та формування музичного мислення.

Таким чином, розглянуті праці висвітлюють ключові аспекти розвитку китайської фортепіанної піанізму, починаючи від її історичних витоків до сучасного етапу. Дослідники підкреслюють вплив політичних і соціальних факторів, аналізують методику підготовки виконавців і відзначають зростаючу інтеграцію китайських піаністів у світовий музичний простір.

Постать піаніста та педагога Дань Чжаої займає важливе місце в історії китайського фортепіанного мистецтва, зокрема, освіти. Він є автором низки теоретичних праць, присвячених проблемам фортепіанної педагогіки та методики навчання. Його наукові дослідження та практична діяльність стали основою формування сучасної китайської піаністичної школи. Водночас у працях китайських музикознавців його ім'я здебільшого згадується побіжно — переважно в контексті успіхів його учнів. Незважаючи на багатогранність його творчої діяльності, вона досі не стала предметом ґрунтовного музикознавчого аналізу. Англомовні дослідження, присвячені його творчості, майже відсутні, а наявні матеріали представлені виключно китайською мовою, що значно ускладнює доступ до інформації для ширшої наукової спільноти.

Музично-теоретичні праці Дань Чжаої зібрані у книзі «Нариси про фортепіанну освіту Дань Чжаої». Ця праця є результатом десятиліть педагогічного досвіду професора Дань, відображаючи його унікальний підхід до викладання фортепіано та методичні засади навчання. Вона містить навчально-методичні статті, наукові дослідження, фрагменти навчальних планів, а також листування автора зі своїми учнями. «Систематичний виклад матеріалу поєднується з глибоким діалектичним мисленням, що дозволяє простежити філософські погляди та педагогічну мудрість автора. У книзі вичерпно розкрито методику викладання, її особливості та досягнення, що робить працю цінним довідником як для професійних музикантів, так і для любителів фортепіанної гри» (Dan Zhaoyi, 2013).

Отже, аналіз основних напрямів розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї дозволяє розглянути постать Дань Чжаої в ширшому контексті китайської музичної культури. Дослідження його діяльності сприяє глибшому розумінню становлення, розвитку та перспектив цього мистецтва в умовах сучасної культурної взаємодії. Зокрема, націоналізація фортепіанного мистецтва Китаю стала визначальним фактором у формуванні унікальної піаністичної школи, а Дань Чжаої відіграв у цьому процесі ключову роль. Його

педагогічні методики, композиторська діяльність та внесок у розвиток виконавської майстерності продовжують впливати на сучасну китайську музичну освіту. Значний прогрес китайської фортепіанної музики підкреслює її важливу роль у світовому музичному просторі, а подальші наукові розвідки сприятимуть збереженню та зміцненню її художньої ідентичності.

1.2 Націоналізація як важливий аспект формування засад китайського фортепіанного мистецтва

Інформаційність та відкритість XXI століття пов'язана із інтеграцією культурних традицій у світовій практиці, з глобалізаційними процесами, які стають визначальними для даної епохи. Зростання значення економічної складової у розвитку суспільства та самої глобалізації стає «загрозою» для збереження етнічно-національних рис культур. Показовою у даному плані є китайська національна культура, яка з одного боку зберігає міцні національні традиції, а з іншого – асимілює надбання європейських культур. Процес зміцнення етнічних проявів відбувається на фоні удосконалення традиційних освітніх «інструментів».

Фортепіанне мистецтво Китаю не має багатовікової історії, однак, його поява та поширення у китайському суспільстві викликає зацікавленість музикознавців різних країн. Фортепіано як ознака європейської культурної традиції проникає у китайську культуру та стає національним надбанням. Сучасні дослідження китайського фортепіанного мистецтва все частіше зосереджені на виявленні ряду національних ознак та опираються на засади націоналізації як процесу адаптації, інтеграції або трансформації певних елементів іншої культури відповідно до національних традицій, цінностей та ідентичності. «Ми повинні спиратися на національну культуру, філософію й естетику, щоб зробити сучасне мистецтво багатшим, наповнити його високою естетикою, широкою культурою та глибокою філософією. Завдяки яскравим етнічним рисам це мистецтво може стати найбільш правдивою формою, яка

глибоко виражає життя та найкраще втілює національний дух» (Deng Hong & Yu Lin, 2015, p. 1692]. Націоналізація сприяє популяризації національної культури в умовах глобалізації.

Культурні традиції Китаю відрізняються від європейських, в яких сформувалася історія фортепіанного мистецтва. Фортепіанне мистецтво у Китаї має свій шлях розвитку, з одного боку опирається на давні європейські традиції фортепіано, а з іншого, формує власну стратегію розвитку у сферах композиторської творчості, виконавського мистецтва, фортепіанної педагогіки, освіти і т.д. Тому, у китайській фортепіанній культурі відбувається процес синтезування надбань європейських фортепіанних шкіл та національних музичних традицій. Лянь Маочун зазначив: «Адаптація традиційної китайської музики до фортепіанних композицій китайськими композиторами є ефективним підходом до вирішення питання національного стилю в китайських фортепіанних творах» (Han Tianyu, Zhang Xinan & Liang Maochun, 2001, as cites in Ding Jiayu, 2024, p. 75).

Процес націоналізації фортепіано в Китаї пов’язаний із збереженням національної ідентичності, адаптації зовнішніх впливів у межах власної культурної традиції. Націоналізація часто спровокована глобалізаційними викликами та спрямована на уникнення втрати національної самобутності. У фортепіанному мистецтві Китаю західні впливи були настільки вагомими, що процеси націоналізації стали єдиним «виходом» до адаптації фортепіано у національній культурі. Відповідно, зберігаючи фокус на власній культурі, основна увага приділяється адаптації зовнішніх елементів до китайської естетики, філософії та національних цінностей.

Націоналізація фортепіанного мистецтва основана на кількох складових, які знаходяться між собою у тісній взаємодії. До них належать адаптація західного фортепіано для виконання китайських народних мелодій, використання національних тем у сучасних мистецьких формах. Розробка навчальних програм, орієнтованих на інтеграцію національної спадщини.

«Пояснення націоналізації включає два рівні: по-перше, вивчення та використання іноземних форм мистецтва та досвіду задля переосмислення та зміни, роблячи унікальними для Китаю; по-друге, успадкування та інновації традиційного мистецтва нації, осмислення його сутності, прийняття хорошого, видалення поганого та адаптація до потреб розвитку нової епохи» (Dan Cheng, 2021, p.115).

Націоналізація китайського фортепіанного мистецтва є багатовимірним процесом, що включає творчу адаптацію, педагогічну роботу, популяризацію фортепіано та інноваційні підходи у композиторській та виконавській творчості. Це дозволяє створити гармонійний синтез між китайською традицією та західною музичною практикою, сприяючи не лише збереженню національної культури, а й її інтеграції у глобальний культурний контекст.

Таким чином, можемо виділити основні шляхи націоналізації фортепіанного мистецтва в Китаї:

1. Адаптація китайських музичних традицій до фортепіанної техніки. Переклад народних мелодій і пісень для фортепіано як складова творчості китайських композиторів. Використання ладової специфіки китайської музики у творах, інтегрування пентатоніки та традиційних китайських гармоній у фортепіанну музику.

2. Створення оригінальних фортепіанних творів із яскравою національною музичною мовою. Наприклад, композитори Хе Лутін (*He Luting*), Чень І (*Chen Yi*), і Чжоу Лун (*Zhou Long*) та інші, активно використовують елементи китайської культури, філософії та природи. До новаторських підходів належать: інтеграція народних мотивів у сучасні фортепіанні форми та використання китайських традиційних інструментальних прийомів, адаптованих для фортепіано.

3. Формування національних фортепіанних шкіл і педагогічних традицій. Насамперед, це розробка навчальних програм із включенням китайських творів до навчальних планів музичних шкіл і консерваторій.

Створення етапних рівнів підготовки, що враховують особливості національної музики. Важливим у даному процесі є підготовка китайських педагогів і піаністів, розвиток викладацьких методик із національним підґрунтям. Основний акцент робиться на вивченні китайських творів, що складають вагому частину фортепіанної професійної освіти.

4. Поєднання китайської музичної естетики із західною технікою виконання на фортепіано. Відображення китайської естетики у фортепіанному виконавстві через філософську категорію «*нейтральної краси»*, гармонії з природою. Інтерпретація традиційних образів у фортепіанних творах: звукові зображення китайських пейзажів, міфів та історичних подій.

5. Популяризація китайської фортепіанної музики на світовій арені відбувається на Міжнародних конкурсах, де обов'язковою частиною є виконання китайських фортепіанних творів. Важливу роль відіграють світові гастролі китайських піаністів, які на світових сценах представляють твори китайських композиторів.

7. Наукові дослідження китайського фортепіанного мистецтва, які осмислюють етапи розвитку та специфічні ознаки. Насамперед, підготовка до видання збірників творів китайських композиторів, які містять як оригінальні композиції, так і адаптації народних мелодій для фортепіано. Цей шлях націоналізації є важливим для збереження культурної спадщини.

Націоналізація китайського музичного мистецтва відбувається насамперед через поширення європейських музичних інструментів у китайській культурі. «Після століть використання, найдавніші національні іноземні інструменти Ерху, Янцін і Піпа були інтегровані в глибокий національний культурний ґрунт нашої країни і стали членом сімейства китайських інструментів, і важко повірити, що вони також були іноземними інструментами… Після реформ та відкритості багато композиторів досліджували створення національної фортепіанної музики та намагалися поєднати китайські національні творчі навички із західною фортепіанною

музикою» (Dan Cheng, p. 117). Важливе місце займає фортепіано, яке стало ознакою європейської культури у китайському суспільстві. Унікальність духовного змісту традиційної музичної культури Китаю розкривається через темброво-звукову специфіку фортепіано.

Загалом, національні характеристики китайських фортепіанних творів проявляються у чотирьох аспектах, перший з яких пов'язаний із національною специфікою мелодичної лінії, в якій привертає увагу ритмічна складова, та характерними ладовими елементами китайської традиційної культури. Другий аспект проявляється у виконавському мистецтві, де за допомогою звучання фортепіано відтворюються тембри традиційних національних інструментів, зокрема, цитри, сяо, дзвонів, барабанів та інших китайських інструментів. Завдяки такому трактуванню, виконавське фортепіанне мистецтво тяжіє до давнього китайського звукового колориту. «Адаптація творів народної музики базується на фортепіано як новому носії, спираючись на суть традиційної китайської музики та демонструючи чарівність традиційних музичних творів» (Huan Bi, 2020, p.2). Третій – це ритмічне оформлення, що орієнтується на фольклорні особливості мелодичної текстури, характерної для народного співу. Таким чином, відбувається співвідношення ритмічної складової мелодичної лінії та акомпанементу, передаючи образно-естетичний характер тематичного матеріалу. Останній з виділених аспектів пов'язаний із поєднанням мелодій з гармонічними структурами, що підкреслюють глибину, гармонійність і округлість музичного звучання (Tang Ruoyu, 2015).

Отже, націоналізація фортепіанного мистецтва Китаю – це процес творчої адаптації, інтеграції та переосмислення європейських традицій фортепіанного мистецтва в контексті китайської культури, що передбачає формування власної фортепіанної школи, використання національних музичних елементів у композиторській, виконавській та педагогічній практиці, а також збереження й розвиток національної музичної ідентичності.

1.3 Історія становлення та розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї

Актуальні питання світового музичного мистецтва на сучасному етапі все частіше зосереджують увагу на специфіці розвитку східних культур, на їх взаємодії із західними музичними традиціями. Особливу увагу дослідників привертає феномен китайського фортепіанного мистецтва, його стрімкий розвиток та надзвичайні успіхи. Серед праць, присвячених проблемним питанням китайської музики, вагому частину займають дослідження китайського фортепіанного мистецтва.

У контексті змін музичного освітнього середовища періоду між двома світовими війнами, Китай переживав великі трансформації, які відобразилися у музично-культурній сфері. Введення нових ідей та освітніх моделей, а також зростання впливу західної музичної культури, сформували плідний ґрунт для розквіту фортепіанної освіти в регіоні.

Унікальність китайського фортепіанного мистецтва загалом полягає у його надзвичайно стрімкому розвитку, у виникненні так званого «фортепіанного буму». Протягом короткого історичного проміжку в Китаї були створені усі умови для успішного розвитку фортепіанного мистецтва: композиторської творчості, виконавства, фортепіанної педагогіки. Відтак, виникла необхідність у формуванні основних засад китайської фортепіанної освіти, серед яких, відкриття навчальних закладів різних рівнів, підготовка викладацького складу, створення власних навчальних програм, методології навчання, які наслідували європейські методи навчання музикантів-виконавців.

Історія фортепіано в Китаї має свої власні унікальні витоки та етапи розвитку, враховуючи вплив традиційної китайської музики та її поєднання із європейськими музичними традиціями. Поява фортепіано у Китаї пов’язана з ім’ям італійського місіонера Маттео Річчі, який у 1601 році приїхав з візитом до імператора династії Мін у Пекін та подарував імператору музичний

інструмент, який у підручниках з історії Китаю згадується як «сімдесятидвострунна цитра».

У 1673 році португальський місіонер Томас Перейра (1645–1708) навчав імператора Кансі нотної грамоти та гри на клавікордах, а також виконував китайські мелодії на цьому інструменті. Після Першої опіумної війни 1840 року, із відкриттям китайських портів, західна культура, ідеї, мистецтво та інші елементи почали активно поширюватися в Китаї. Завдяки створенню церков та появі нових навчальних закладів, фортепіано стало набувати популярності.

Формування засад китайської фортепіанної освіти відбулося лише вкінці XIX століття. Це пов'язано суспільно-політичними подіями в Китаї, а саме із початком Опіумної війни 1840 року. Тоді Китай був змушений відкрити свої кордони, і західні релігійні місіонерські організації отримали легальний статус у країні. Місіонери на богослужіннях співали гімни у супроводі фортепіано. Завдяки їх діяльності мистецтво гри на фортепіано поширилося в Китаї, що сприяло підготовці піаністів-акомпаніаторів. Однак, ці музиканти могли лише виконувати біблійні гімни та прості мелодії, вони не отримували систематичного навчання фортепіано. При церквах діяли релігійні школи, де місіонери навчали дітей грі на фортепіано. Церковні школи можна вважати першими осередками фортепіанної освіти в Китаї.

На початку XX століття, із розвитком сучасної освіти в Китаї, було створено так звану «Нову школу», і фортепіано стало широко прийнятим серед китайців. На цьому етапі Лі Шутун та інші присвятили себе викладанню західних технік гри на фортепіано. Шкільні пісні, які супроводжувалися грою на фортепіано, стали культурним символом нової школи.

Спочатку шкільні пісні були взяті з японських мелодій, але поступово їх замінили європейські та американські мелодії з китайськими текстами. До 1911 року шкільні пісні вже виконувалися невеликими хорами. Дуже мало цих пісень були оригінальними мелодіями, створеними самими авторами.

Наприклад, пісня Лі Шутуна «Прощання» базувалася на мелодії «Мрії про дім».

Фортепіанні педагоги – іноземні музиканти і китайські піаністи, які навчалися за кордоном, зробили вагомий внесок у процес навчання гри на фортепіано в Китаї. Діяльність зарубіжних музикантів – Маріо Пачі, Бориса Захарова та Владіміра Гарца, Олександра Черепніна та ін. заклала підвалили китайської виконавської фортепіанної школи.

Відомим викладачем фортепіано був піаніст Маріо Пачі, який дав перший фортепіанний концерт у Шанхаї в 1904 році. Його учні Юй Бяньмінь, Чжан Цзюньвей, Чжу Гунї, Чжоу Гуанжень та Фу Цун. Також, знаним іноземним викладачем фортепіано був Борис Захаров, відомий як вчитель першого покоління китайських майстрів фортепіано. Серед його учнів, видатні піаністи Лі Сяньмінь, Дін Шаньде і У Леї.

Модель «навчання за кордоном» в освіті китайських музикантів стала однією із провідних у формуванні засад національної музичної освіти. Після навчання, вони поверталися до своєї країни як знані викладачі, очолювали навчальні музичні заклади, створювали нові освітні осередки, ставали очільниками професійних музичних закладів.

Китайський композитор та педагог Сяо Юмей (1884-1940) навчався в Японії, у Лейпцизькому університеті і Лейпцизькій Королівській консерваторії (сьогодні це Лейпцизька вища школа музики і театру), де отримав науковий ступінь доктора філософії, та на філософському факультеті Берлінського університету. Він повернувся до Китаю в 1920 році та очолив «Групу музичних досліджень» при Національному Пекінському університеті. У 1922 році, згідно з його рекомендацією, ця група була офіційно перейменована в «Інститут музичних досліджень Пекінського університету», а він став його директором.

У 1927 році Сяо Юмей, за підтримки Цай Юаньпея – міністра освіти Китайської республіки, заснував перший в Китаї спеціалізований вищий

навчальний музичний заклад – Національний коледж музики. У вересні 1929 року, за його ж ініціативою, коледж було реорганізовано у Національний інститут музики, який у 1949 році перейменований на Шанхайську консерваторію. Він очолював Національний інститут музики до кінця свого життя, до 1940 року. Сяо Юмей став автором навчальної програми «Революційне вивчення старовинної музики» та ряду підручників для органу, фортепіано, скрипки, з гармонії та загальної історії музики.

Хуан Цзи (1904-1938) – перший професійний китайський композитор та педагог, вивчав психологію в Обердинському коледжі в штаті Огайо, США та музику, композицію та оркестрову в Єльському університеті. Педагог-піаніст Чжао Юаньжень (1892-1982) з дитинства вчився грі на фортепіано в Китаї, потім вивчав математику та фізику в Корнельському університеті у США. Після повернення у Китай в 1925 році, став професором в університеті Цінхуа, де викладав точні науки та музику. Чжао Юаньжень опублікував понад сто фортепіанних творів і пісень, а також став автором першої китайської фортепіанної п'єси «Марш миру» (1915).

На початку XX століття багато китайських піаністів також навчалися в Японії: Лі Чжутун (1880-1940), Шень Синьгун (1870-1947), Цзан Чжимінь (1879-1929). Піаніст, теоретик і педагог Лі Чжухуа (1890-1979) навчався в Ліонській консерваторії музики у Франції. Ван Жуйсянь була першою піаністкою, яка навчався в Сполучених Штатах. Вона отримала ступінь бакалавра та магістра фортепіано в Консерваторії Нової Англії в Бостоні штаті Массачусетс.

Відтак, завдяки музикантам, які навчалися за кордоном, китайська музична культура збагатилася не лише новими ідеями, а й появою ряду європейських й американських фортепіанних творів та навчальних матеріалів. Після повернення на батьківщину, китайські музиканти обирали педагогічну долю, працювали в середніх і загальних музичних школах в Китаї, де навчали

майбутніх виконавців-піаністів та вчителів фортепіано, впроваджували власні педагогічні ідеї та методичні принципи викладання фортепіано.

Політичні події в Китаї, а саме Рух Четвертого травня 1919 року, безпосередньо вплинули на розвиток китайської національної культури. У той час виникають різні музичні асоціації. 27 січня 1919 року було засновано «Асоціацію музичних досліджень Пекінського університету». Метою товариства стало ознайомлення із західно-європейською музикою, організація музичних заходів, проведення концертів та сприяння до появи нових музичних творів китайських композиторів.

У 20-роках XX століття в Китаї активно відкриваються державні та приватні музично-освітні заклади: музичні школи, консерваторії, музичні факультети при педагогічних інститутах та університетах. «З 1919 по 1937 рік Сяо Юмей заснував музичний факультет Пекінської вищої нормальної школи, музичний факультет Пекінського університету, музичний факультет Пекінської художньої професійної школи та Шанхайського державного музичного коледжу, музичні коледжі, які надавали пріоритет європейській музичній системі освіти» (Wang Changkui, 2010a, с. 93]. Відкриття професійних навчальних закладів знаменує собою початок формалізованої та систематичної фортепіанної освіти в Китаї. Саме з цього моменту фортепіанна освіта в Китаї стала професійною.

Велику роль у формуванні засад фортепіанної освіти відіграла діяльність першої професійної музичної школи в історії Китаю – Шанхайської консерваторії, яка розпочала свою роботу 27 листопада 1927 року. Освітній процес відбувався на п’яти відділах: композиції, клавішних інструментів, оркестру, вокальної музики та китайської музики. У закладі працювали китайські музиканти, які навчалися за кордоном, західні музиканти, що відвідували Китай, та іноземні викладачі. Це стало початком для становлення вищої музичної освіти в Китаї. Музична освіта почала активно розвиватися через впровадження музичних освітніх програм. Перше десятиліття після

заснування Шанхайської національної консерваторії, було не лише десятиліттям наполегливої праці, а відзначилося значними досягненнями у музичному навчанні. Діяльність фортепіанних педагогів у Китаї у той час була спрямована на активне виховання майбутніх піаністів. Свідченням націоналізації фортепіанної освіти в Китаї стала поява власних дидактичних матеріалів для навчання гри на фортепіано.

Збільшення інтересу до навчання фортепіано спонукало й до заснування великої кількості початкових та середніх шкіл. У 1922 році Національна асоціація освіти зібрала фахівців з різних дисциплін для розробки нових навчальних програм для шкіл. Метою цього зібрання була публікація та популяризація підручників. «Підручник з фортепіано за новими навчальними програмами» Сяо Юмея, опублікований у тому ж році видавництвом «Commercial Press», вважався найкращим серед усіх доступних видань. Книга містить три розділи: «Базові практики», «Елементарна техніка» та «Збірка відомих мелодій» та призначений для учнів-початківців, які лише починаються навчатися грі на фортепіано. Однак, він мав велике значення на етапі становлення фортепіанної освіти в початкових і середніх школах.

Окрім того, в першій третині ХХ століття у Китаї з'являється низка інших вищих навчальних закладів: Пекінський педагогічний коледж, Педагогічний коледж Гуанчжоу та Педагогічний коледж Учан, програми навчання яких містили музичні курси. Поява значної кількості навчальних закладів з музичними відділеннями сприяла популяризації фортепіанного мистецтва та фортепіанної освіти серед населення Китаю.

Директором Шанхайської консерваторії у період 1934-37 років був композитор та піаніст Олександр Черепнін. Він не лише займався підготовкою китайських піаністів, а й став автором навчально-методичних праць, присвячених розвитку техніки фортепіанної гри. Саме він ініціював за власні кошти проведення конкурсу на кращий твір для фортепіано, переможцем якого став Хе Лутін з твором «Маленька флейта для пастушка». У цьому творі

втілений національний китайський сюжет. Варто згадати його методичні роботи, такі як «Підручник пентатонічних вправ» і «Вправи по технічним навикам пятиступеневої китайської гами». О. Черепнін став автором ідеї використання тембрових можливостей фортепіано для імітації звучання народних музичних інструментів. Вперше цей прийом він використав у творі «В подарунок Китаю», в якому за допомогою музично-виразових засобів фортепіанної фактури він імітував тембр традиційного інструменту піпи.

Для поширення фортепіано в Китаї важливу роль відіграла і аматорська модель освіти, завдяки якій почав зростати рівень фортепіанної освіти. Після Сіньхайської революції, у 1912 році Міністерство освіти нової Китайської Республіки оприлюднило «Реалізацію вказівок для середньої освіти», в якій передбачалося, що предмет «Музика та пісні» тривалістю в одну годину на тиждень буде введений у навчальну програму середніх шкіл, а музика стане обов'язковим предметом. Таким чином, поширення музики в освітніх навчальних закладах сприяло зростанню інтересу до фортепіано серед китайського суспільства.

Також, у 1918 році видавництво «Commercial Press» опублікувало серію фортепіанних збірок нот, щоб заповнити потреби фортепіанної освіти. Перша серія видання – це збірка маршів, яка стала першим виданим в Китаї підручником для навчання фортепіано. У неї увійшли понад 60 музичних творів, написаних у різних стилях. Фортепіанні твори у збірці – це переклади для фортепіано уривків з італійських та німецьких опер, дитячі п’єси, музичні твори різних національних традицій та твори патріотичного характеру.

Пізніше, у час японсько-китайської війни (1937 – 1945 рр.), багато видатних піаністів, які навчалися в Шанхайській консерваторії, переїхали працювати в різні частини країни. Вони викладали в таких містах і провінціях, як Пекін, Тяньцзінь, Сіань, Шеньян, Харбін, Чанчунь, Ухань, Гуанчжоу, Фуцзянь і Сичуань. Саме діяльність цих викладачів фортепіано стала провідною у розвитку фортепіанної освіти в Китаї.

Роки між капітуляцією Японії та відступом Гоміньдану (Китайської націоналістичної партії) на Тайвань у 1949 році стали перехідним періодом в історії фортепіанної освіти. Цей період позначився поверненням на територію країни тих піаністи, які навчалися за кордоном. Серед них, піаністи Лі Цуйчжень 1910-1961 (навчалася у Британії), Лі Цзялу 1919-1982 (у США) та У Леї 1919–2006 (у Франції). У цей період такі піаністи, як Дін Шаньде, Фан Цзісен, У Леї і Лі Цуйчжень, успішно виступали із сольними концертами у різних містах Китаю.

У другій половині XX століття в Китаї почали організовувати спеціальні освітні заклади, де навчали гри на фортепіано на основі європейського фортепіанного репертуару. Підтвердженням цього факту може служити дисертація Ван Саовей «60 років розвитку китайської фортепіанної культури», що була захищена у 2010 році в Хубейському педагогічному інституті (2010). Саме в ній дослідник вказує чітку дату – 1949 рік – рік освіти КНР. У 2019 році авторитетний китайський журнал «Фортепіанне мистецтво» опублікував серію статей Лю Сяо, які розкривають шлях розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї.

Широке зацікавлення фортепіано та західними традиціями фортепіанного мистецтва, підвищена увага до професійної фортепіанної освіти стали своєрідним «відкриттям» для китайського суспільства, яке прийняло фортепіанне мистецтво через шлях «нейтралізації» власних національних традицій. У формуванні основних засад фортепіанного виконавства в Китаї загалом, та освіти зокрема, велике значення мала не масова зацікавленість інструментом, а створення міцних методичних основ навчання гри на фортепіано, поява власного національного репертуару та розробка фортепіанних виконавських концепцій.

Після заснування Китайської Народної Республіки в 1949 році Пекінська та Шанхайська консерваторії стали центральними закладами музичної освіти в Китаї. Обидві консерваторії мали потужний професорсько-викладацький

склад, в який увійшли кращі піаністи та педагоги. Фортепіанні кафедри стали загальнонаціональними освітніми осередками. Для кращої підготовки учнів-піаністів консерваторії ініціювали створення філій як розширеної системи музичної освіти, в яку входили навчальні заклади нижчих освітніх рівнів, а саме початкові та середні школи.

Окрім консерваторій у Шанхаї та Пекіні, консерваторії з'являються в інших містах Китаю. Серед них, музичні консерваторії у містах Тяньцзінь, Шеньян, Сичуань, Ухань, Сіань та Сінхай (Zhu Hong, & Su Zixuan, 2018, p. 107). У вищих навчальних закладах, як мистецьких, так і університетах, також почали організовувати фортепіанні кафедри та факультети.

До середини XX століття в Китаї відбулося формування досить широкої системи фортепіанної освіти. Це стосується як професорсько-викладацького складу, так і професійних навчальних закладів освіти та музичних факультетів при коледжах і університетах. Показово, що саме в цей період у фортепіанній педагогіці та виконавстві провідну роль відіграють китайській піаністи та викладачі. Таким чином, відбувається розвиток фортепіанного мистецтва у колі національної музичної культури. Однак, у Китаї продовжують працювати й іноземні піаністи. У 50-х роках навчання китайських піаністів відбувається у класах Д. Сєрова, А. Татулян та Т. Кравченко.

У 1950-х роках свою виконавську діяльність розпочинають піаністи Чжоу Гуаньжень та Дін Шаньде, учні Маріо Пачі; Лі Цюйчжень (учень Захарова); Фу Цун – навчався у Маріо Пачі та А. Бронштейн, Лі Мінцян – учень Юй Бяньмін та А. Віттенберга, Ґу Шенїн (Лі Цзялу), Бао Хуйцяо (Чжу Гуньї), Цзинь Ши – учень Лі Цюйчжень та Юй Бяньмін. З наведеного переліку піаністів, можемо побачити, що вони у більшості навчалися вже у китайських педагогів.

У цей час китайське фортепіанне мистецтво поширюється за межі країни завдяки молодим піаністам, які швидко почали отримувати високі нагороди на міжнародній музичній арені. Лише за період від 1951 до 1964 років понад

тридцять китайських піаністів виступили на міжнародних конкурсах, тринадцять з яких здобули 23 премії. Китайські піаністи представили себе як талановитих виконавців та показали високий рівень своєї виконавської майстерності. На світову фортепіанну арену вийшли піаністи Лю Шикунь, Інь Ченцзун, Гу Шенін, Лі Мінцян, Фу Цун.

Успіх китайського піаніста Фу Цуна пов'язаний із виступом на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві в 1955 році. Не зважаючи на те, що Фу Цун зайняв третє місце, він отримав популярність як піаніст – виконавець творів Шопена. Китайський піаніст Лю Шикунь став володарем особливого призу на Міжнародному фортепіанному конкурсі імені Ф. Ліста у 1956 році, а у 1958 році – лауреатом другої премії на Міжнародному конкурсі імені П.І. Чайковського.

Після Культурної революції (1966-1976 рр.) у Китаї починається новий історичний етап. У період реформ та відкритості активізується міжнародна комунікація піаністів-викладачів, що поширилася на сферу педагогіки, доступність навчальних матеріалів, аудіо- та візуальних посібників і наукових досліджень. Різко збільшується кількість студентів у Центральній консерваторії в Пекіні та Шанхайській консерваторії. У цей час відкриваються нові професійні навчальні заклади, коледжі та факультети при університетах у різних містах та регіонах Китаю. Підйом фортепіанного виконавського мистецтва в Китаї припадає на 80-ті роки XX століття, коли китайське суспільство переживає справжній «фортепіанний бум».

Найбільш відомими випускниками піаністами, завдяки діяльності яких продовжився розвиток фортепіанної освіти у Китаї стали представники наступного покоління музикантів. Піаніст Чжао Бінго, випускник класу піаністки Тетяни Кравченко, закінчив Центральну консерваторію. Успішний педагог, який будучи професором фортепіано випустив понад сто студентів, серед яких відомий піаніст Лан Лан. Професор Ян Цзюнь навчався і працював у Центральній консерваторії. Він славився вимогливістю та прекрасною

постановкою виконавської техніки. Випускники його класу активно провадять педагогічну діяльність у китайських консерваторіях: Цзю Цзинь, Мяо Нінбо, Пань Чунь, Лі Мінь, Гуань Чансінь, Лінь Є, У Ді. Професор Сичуаньської консерваторії Дань Чжаої став одним з найуспішніших педагогів фортепіано в Китаї, який виховав цілу плеяду блискучих виконавців-піаністів: переможця Міжнародного фортепіанного конкурсу імені Ф. Шопена Лі Юньді, переможців різноманітних конкурсів Чень Са, Цзо Чжан, Чжан Хаочень та ін.

Отже, фортепіанне мистецтво відіграє ключову роль у музичній культурі Китаю, займаючи важливе місце у культурно-мистецькому та музичному житті країни. Завдяки своєму європейському походженню, фортепіано виступає не лише як музичний інструмент, а й як символ взаємодії між західною та східною культурами. Важливу роль у становленні засад фортепіанного мистецтва складає розвиток професійної освіти. Період формування засад та підвалин китайської фортепіанної освіти припадає на першу третину ХХ століття. Він позначений значним впливом педагогів-піаністів, представників європейської фортепіанної школи, появою покоління китайських піаністів-педагогів, створенням спеціалізованих навчальних закладів та поступовим «відкриттям» китайської культури до світових музичних тенденцій. Осередками фортепіанної освіти стають консерваторії та музичні факультети при університетах та коледжах. Сплеск фортепіанного виконавського мистецтва відбувається у середині 50-х років ХХ століття, коли перші китайські піаністи виходять на міжнародну арену. Справжній «фортепіанний бум» переживає китайське суспільство в останні десятиліття ХХ століття. Популяризація західної музики у Китаї стала тим фактором, який визначив не лише розвиток фортепіанної освіти, а й вплинув на формування музичної ідентичності країни в мовах глобального культурного співтовариства. Розбудова фортепіанної освіти в Китаї не тільки вимагала адаптації європейських методик та музичних творів до китайського контексту, але й викликала необхідність створення власних педагогічних матеріалів, які

стали важливим джерелом знань для зростаючого покоління музикантів. Опора на традиції європейської фортепіанної освіти створила міцний ґрунт для стрімкого розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва. Фортепіанна освіта в Китаї, хоч і виникає з західної музичної традиції, все ж знаходить своє власне місце в культурному ландшафті не лише країни, а й світу, об'єднуючи елементи світового та національного музичного досвіду.

1.4 Китайська фортепіанна школа: педагогічні принципи, репертуар і виконавська специфіка

Для пояснення феномену китайського фортепіанного виконавства варто звернутися до основних принципів китайської музичної педагогіки, яка забезпечує виховання молодих піаністів. «Мета музичної освіти полягає у досягненні студентами здатності відчувати, виражати, створювати та переживати музику, а також у формуванні відповідальності й умінь для збереження та розвитку музичної культури. Кінцевою метою є виховання музичних талантів з широким спектром якостей, які можуть адаптуватися до соціального розвитку. Без підтримки музичних талантів неможливо забезпечити розвиток музичної галузі. Студенти відіграють вирішальну роль у спадкоємності та розвитку музики, включно з фортепіанним мистецтвом» (Deng, Hong & Yu, Lin, 2015, p. 1694).

Китайські діти починають вчитися грі на фортепіано з раннього дитинства, і саме у цей час закладаються підвалини їх виконавської майстерності. Зважаючи на успішність китайських піаністів можемо говорити про формування засад китайської фортепіанної школи. Становлення системи навчання грі на фортепіано в Китаї має коротку, але дуже стрімку історію.

Сюй Бо говорить, що: «… в даний час історія професійної фортепіанної освіти налічує трохи більше півстоліття. Інтенсивний темп і, головне, очевидні досягнення, творчі та організаційні досягнення (масовість і популярність) дозволяють говорити якщо не про школу, то про оригінальний, самостійний

шлях навчання на фортепіано» (Сюй Бо, 2011, с. 65). Однак, у формуванні основних засад фортепіанної виконавства в Китаї велике значення мають не масова зацікавленість, а методичні основи технології навчання, власний національний репертуар та самобутні виконавські концепції.

На початку XX століття історія розвитку теорії фортепіанного виконавства в Китаї переважно базувалася на західній теорії фортепіанного навчання. Китайські музиканти активно вивчали, засвоювали та переймали західні підходи до навчання фортепіанної гри. Завдяки молодим піаністам, які повернулися до Китаю після навчання за кордоном (переважно в Японії), було введено у фортепіанну освіту значний обсяг праць з теорії фортепіанного навчання. Окрім того, важливим напрямом у працях музикознавців стали дослідження фортепіанного мистецтва під кутом зору теорії націоналізації фортепіанного навчання.

Однак, в першій третині XX століття праць китайських піаністів було обмаль. До 1950-х років у Китаї почали видавати книги з теорії фортепіанного навчання, написані китайськими авторами, що значно збагатило національну теорію і певною мірою сприяло розвитку фортепіанного виконавства в країні. Багато піаністів почали розробляти власну теорію навчання грі на фортепіано, спираючись на національні особливості.

Характерною ознакою фортепіанної школи в Китаї є чітке спрямування на розвиток технічного апарату учнів з раннього віку. Для розвитку технічної сторони використовується європейська дидактична література. Так, практично кожен китайський піаніст в процесі свого навчання використовував збірник Фердинанда Бейєра (Ferdinand Beyer, 1803-1863) «Vorschule im Klavierspiel» («Фортепіано для дошкільнят»). Цей посібник містить 106 етюдів, 34 вправи, 9 вправ на чотири руки. До сімдесятої вправи всі твори виконуються лише по білих клавішах. Такий підхід розрахований на тренування кожного окремого пальця піаніста і рук загалом. Однак, він не спрямований на музичний розвиток виконавця. Іншим підручником, що здобув популярність в Китаї є

підручник американського композитора, піаніста Джона Томсона (John Sylvanus Thompson, 1889-1963). Цей підручник має декілька томів, що були видані у 1936-1955 роках. «Modern Cours For The Piano – First Grade » («Перший етап сучасного курсу гри на фортепіано» 9 томів), «Teaching Little Fingers to Play» («Навчити маленькі пальчики грати»),«Adult Preparity Book», «Melody All the Way»,«John Thompson`s easiest piano course» («Найпростіший курс для фортепіано Джона Томсона» 8 томів).

Принцип вивчення цих творів в процесі навчання в Китаї відрізняється за своїм підходом. Учні грають велику кількість творів, без вивчення на пам'ять і ретельного доопрацювання як зі сторони техніки виконання, так і образного змісту. Процес навчання зосереджений на постановці рук, а не на глибокому знайомстві зі змістом музики чи розумінні музичного стилю. Результатом такої методики навчання є досить міцна і дійсно добра технічна оснащеність дітей, які навчаються фортепіано. Тому, головною рисою китайської фортепіанної педагогіки слід вважати орієнтацію на розвиток «спритності» пальців і свободу рухів рук. Проте такі прийоми не сприяють розвитку творчого потенціалу дитини та формуванню її особистісної позиції в процесі «спілкування» з музикою.

З огляду на самі назви цих підручників, стає зрозумілим, що навчальний матеріал, який вони містять, знайомлять учнів з різними музичними жанрами. Кожна п'єса у підручнику ілюстрована цікавими картинками, які розвивають образне мислення. Окрім суто фортепіанних творів, збірки містять і переклади творів з опер, симфоній, балетів та перекладів популярних американських пісень. Останній матеріал є чужим для китайських дітей, тому вчителі ставляться досить скептично, адже ці пісні не відомі їм.

Поширеною практикою при навчанні дітей у Китаї є досить довгий час їх навчання виключно на одних вправах. Так, поширеними є вправи Ш.Л. Ганона, які призначені для розвитку технічних навиків молодого піаніста. Ці вправи спрямовані на розвиток біглості пальців та артикуляції. Окрім того,

часто китайські педагоги використовують етюди К. Черні та етюди К. Черні-Г. Гермера. Однак, таке навчання не завжди до душі, тому учні з більшим задоволенням виконують популярні етюди французького композитора і педагога Фрідріха Бургмюллера (1804-1874), які схожі на невеликі п'єси. Серед них 25 легких етюдів ор.100 і етюди ор.105.

Окрім вправ та етюдів, які є обов'язковими під час усього навчального процесу, китайські учні грають п'єси з «Дитячого альбому» П.І. Чайковського, п'єси Й.С. Баха з «Нотного зошиту Анни Магдалени Бах». Відрізняється і принцип вивчення цих творів, більшість з них вони не вчать напам'ять, а просто проходять, граючи підряд. Такий метод орієнтований на постановку рук та ознайомлення з матеріалом, а не на глибоке знайомство з змістом музики та різними музичними стилями.

Відтак, такі методичні підходи до навчання піаністів, апробовані протягом півстолітньої практики, сьогодні показують свою дієвість та ефективність, адже сильною стороною китайських піаністів є міцна технічна основа учнів, надзвичайно розвинена швидкість пальців та свобода руху рук. Саме це і є основою китайської фортепіанної педагогіки. «Комп'ютерна віртуозність» китайських професійних піаністів, яку вони демонструють на відомих фортепіанних конкурсах, є результатом роботи китайських педагогів, які з раннього дитинства зуміли виховати її в своїх учнях.

Іншою проблемою, китайської фортепіанної педагогіки є проблема виразності та образного світу європейського фортепіанного репертуару. Саме відчуття образного світу є значно складнішою стороною для виконання китайськими піаністами, ніж складність та віртуозність виконання. Тому китайські педагоги виробили власний шлях досягнення мети. А саме, вони вдаються до ретельного вивчення історії створення творів, його редакцій та аналізу різних виконавських інтерпретацій. Необхідність такого підходу при вивченні творів усвідомлюють педагоги, які готують своїх учнів до участі у

європейських фортепіанних конкурсах. Отже, саме піаністи-педагоги займаються загальним музичним розвитком своїх вихованців.

Китайські музиканти запозичили методи передачі емоцій через фізичну виразність із народного театру, мистецтва та давньої філософії. У національному театрі Китаю навіть найсильніші почуття, такі як гнів або обурення, демонструються стриманими жестами й позами, уникаючи надмірної різкості чи агресії. Для європейців засоби виразності можуть виглядати неприродними. Однак, для китайського народу вони є глибоко зрозумілими, адже ці традиції формувалися й закріплювалися протягом століть.

Багато китайських піаністів і викладачів впроваджують елементи традиційної китайської естетики у виконавську діяльність і навчальний процес. Відомий музикант і педагог Чжу Гун підкреслював важливість розвитку природних здібностей учнів, зазначаючи, що «справжній учитель не нав'язує власний смак, а допомагає студентам знайти свій унікальний підхід» (Bian Meng, 1996, p.104). Під час занять він приділяв більше уваги поясненням про композиторів, смислове наповнення творів і стиль, ніж демонстрації гри. Чжу Гун акцентував на тому, що технічна майстерність повинна розвиватися на основі природних здібностей учня, і виступав проти надмірного фокусування на технічних вправах. Особливу увагу він приділяв звуку, порівнюючи його з роботою художника, який працює з фарбами й палітрою.

1.5 Філософсько-естетичні засади китайського фортепіанного виконавства

Китайське фортепіанне мистецтво сформувалось на основі поєднання традиційної китайської філософії, культурних цінностей і західної музичної традиції. Цей синтез формує унікальний стиль фортепіанного виконавства, що характеризується прагненням до гармонії, глибокого змісту та духовного наповнення. В основі такого підходу лежать філософські концепції

конфуціанства, даосизму і буддизму, які вплинули на естетику звуку, виразність фразування та принципи взаємодії між виконавцем, музичним твором та слухачем. Ці засади не лише визначають особливості інтерпретації музичних творів, а й впливають на систему фортепіанної освіти в Китаї, методи викладання та підходи до вибору репертуару, формуючи національну концепцію фортепіанного мистецтва.

Філософські основи китайського фортепіанного виконавства ґрунтуються на принципах гармонії, природності та духовної глибини, які сягають своїми коренями у традиційну китайську культуру. Вони формують унікальний підхід до виконання, що поєднує технічну майстерність із філософською рефлексією, підкреслюючи унікальність китайського фортепіанного мистецтва у світовій музичній культурі.

Конфуціанство як одна з ключових філософських систем Китаю відіграє визначальну роль у фортепіанному виконавстві. Його центральна ідея гармонії спрямована на створення збалансованого поєднання технічної майстерності та духовного наповнення. Гармонія у конфуціанстві розуміється як стан рівноваги, який охоплює всі аспекти життя — від стосунків між людьми до внутрішнього світу особистості. Ця ідея гармонії переноситься у фортепіанне мистецтво, де виконавці прагнуть досягти рівноваги між технікою виконання й вираженням глибоких емоцій і моральних ідей.

Важливою складовою конфуціанського впливу є також розуміння музики як засобу виховання. Конфуцій вважав, що музика має потужний вплив на моральний розвиток людини, і тому її необхідно використовувати для формування доброчесності. Китайські піаністи, надихаючись цим принципом, прагнуть досягти не лише технічної досконалості, але й глибокого усвідомлення етичного змісту своєї музики, який вони передають через виконання.

Даосизм, зі своїм акцентом на природності й внутрішній свободі, також суттєво впливає на китайське фортепіанне мистецтво. Основний принцип

даосизму, відомий як «цзижань» (природність), закликає до відсутності примусу й відповідності природним ритмам життя. У виконавстві це проявляється через органічність звуковидобування, невимушеність рухів і відчуття єдності з музикою. Цей підхід дозволяє досягти виняткової легкості гри, навіть у найскладніших творах, і створює відчуття невимушеного «перебування» у потоці музики.

Ідеї даосизму також знаходять відображення в практиці глибокої інтеграції виконавця з музикою. Даоське злиття з природою переноситься у фортепіанне мистецтво, де виконавець не просто відтворює музику, а стає її частиною. Це створює особливу атмосферу у виконанні, яка зачаровує слухачів і дає змогу передати внутрішню глибину музичного твору.

Буддизм, зі своїм акцентом на медитативності й духовній глибині, сприяє формуванню ще одного виміру китайського фортепіанного виконавства. У буддистській традиції музика вважається засобом для досягнення просвітлення й духовного спокою. Китайські піаністи часто прагнуть створити у своїй грі атмосферу рефлексії та внутрішнього миру, яка допомагає слухачам зануритися у медитативний стан. Особливу увагу приділяють виконанню пауз, тиші й динамічних контрастів, які є важливими елементами музичного тексту. У буддизмі тиша має не менше значення, ніж звук, і це відображається у грі китайських піаністів, які надають великого значення тим моментам, коли звук зникає, залишаючи місце для роздумів і емоційної напруги.

Естетика «нейтральної краси» також відіграє важливу роль у формуванні китайського фортепіанного виконавства. Цей естетичний ідеал ґрунтується на рівновазі між емоційністю й стриманістю, що дозволяє досягти витонченого звучання. Виконавці прагнуть створювати музичні образи, які нагадують китайські поетичні й живописні твори, де кожен штрих наповнений символізмом і глибоким змістом. У цій естетиці ключовим є прагнення

досягти гармонії, яка сприймається не лише на рівні звуку, але й у відчуттях слухачів.

Філософська концепція інь і ян також знаходить відображення у китайському фортепіанному виконавстві. Виконавці часто використовують контрасти між динамічними й м'якими моментами, створюючи ефект драматичної напруги й гармонійного завершення. Рух і спокій, як дві протилежності, взаємно доповнюють одне одного, утворюючи цілісну картину музичного твору.

Практичне втілення цих філософських основ проявляється у виборі репертуару, який часто включає твори, натхненні китайською народною музикою та філософськими ідеями. Такий підхід дозволяє виконавцям зберігати національну ідентичність і водночас інтегруватися у світову музичну культуру. Крім того, китайські викладачі фортепіано приділяють значну увагу вихованню у своїх учнів розуміння духовної основи музики, що є важливим аспектом навчання.

Таким чином, філософські основи китайського фортепіанного виконавства формують унікальний підхід, що поєднує технічну майстерність, естетичну витонченість і філософську глибину. Цей підхід робить китайське фортепіанне мистецтво важливою складовою світової музичної культури, яка продовжує збагачувати її новими ідеями та традиціями.

Китайська філософія характеризується високим ступенем концентрації погляду на світ через «відчуття та умови». Якщо ці складові знаходяться в рівновазі (золота середина), тоді виконання досягає «високого ступеня концентрації думки». Принцип золотої середини, який визнавав і обґрунтовував ще Конфуцій, певною мірою може стати перешкодою у вираженні людської індивідуальності, життєвих характерів і прототипів, індивідуальних якостей митця, що знайшло втілення у багатому досвіді європейського мистецтва. На основі цих положень стає зрозумілим, чому в китайській фортепіанній педагогіці поширене критичне ставлення до

сміливих, відкритих зовнішніх виразів. Критики відзначили особливість китайських піаністів на сцені, яка на перший погляд здається навіть суперечливою. З одного боку, це простота і ясність стилю; з іншого боку, скромність у емоційному вираженні. Однак, це протиріччя є уявним і пов’язане зі специфікою китайського мистецтва в цілому та переважанням двох стилів.

Стилі Ву (武) і Вень (文) мають глибокі історичні та філософські корені в китайській культурі, де вони постають як взаємодоповнюючі принципи, що уособлюють гармонію між динамікою і спокоєм, силою і м'якістю, активністю і рівновагою. Ці концепції формувалися протягом тисячоліть і пронизують усі аспекти китайської культури — від військової та літературної традиції до філософії, мистецтва та політичної думки. Вони не лише відображають основи китайської філософії, а й втілюють її прагнення до балансу й гармонії.

Концепція Ву, що символізує силу і дію, бере свій початок у давньокитайських уявленнях про захист і стабільність. Ієрогліф « 武 » буквально означає «військовий» або «войовничий», однак його етимологічна структура розкриває більш глибокий зміст. Він складається з двох елементів: «止» (зупинити) і «戈» (спис), що вказує на «зупинення конфлікту». Таким чином, концепція Ву підкреслює, що сила має застосовуватися не для руйнації, а для відновлення гармонії. У давньокитайській культурі Ву асоціювалося з військовими мистецтвами, фізичною енергією та здатністю правителя забезпечувати порядок і стабільність. Водночас у мистецтві цей принцип знаходив своє втілення у бойових танцях, драматичних сценах китайської опери та інших формах, які акцентували динамізм і потужність. Конфуціанська філософія визнавала Ву як важливий елемент для підтримання порядку, особливо коли мирні засоби не могли врегулювати конфлікти. З іншого боку, даосизм підкреслював, що сила має використовуватися обережно, у гармонії з природними законами.

Концепція Вень, яка символізує гармонію та красу, була тісно пов'язана з культурним і духовним розвитком. Ієрогліф « 文 » перекладається як «культура», «література» або «цивілізованість» і уособлює освіченість, мистецтво і моральність. У китайській традиції Вень був символом інтелектуальної досконалості, емоційної витонченості та краси. Людина, яка втілювала стиль Вень, була високоосвіченою і мала тонке розуміння моральних і естетичних ідеалів. В історії та мистецтві Вень проявлявся у каліграфії, поезії, живописі, музиці та інших формах, що акцентували увагу на витонченості й емоційному виразі. У філософському контексті конфуціанство вважало Вень основою суспільного розвитку, підкреслюючи важливість освіти й культурних досягнень для забезпечення морального вдосконалення. Даосизм і буддизм, у свою чергу, наголошували на духовному аспекті Вень як шляху до внутрішнього спокою й просвітлення.

Співвідношення стилів Ву і Вень є одним із ключових принципів китайської філософії. Ці поняття відображають дуальність інь і ян, де Ву представляє активний, янський аспект, а Вень — пасивний, іньський. Гармонія досягається тоді, коли ці два принципи перебувають у рівновазі. Наприклад, ідеальний правитель у китайській традиції мав володіти силою Ву для забезпечення безпеки, але також культурною мудрістю Вень для підтримання єдності та гармонії серед народу. Такий баланс проявляється і в мистецтві, де стиль Ву знаходить вираз у динамічних та енергійних моментах, а стиль Вень — у тонких, ліричних та емоційних фрагментах. Наприклад, у китайській музиці або театральному мистецтві ці стилі часто інтегруються, створюючи багатогранні й гармонійні композиції. У китайській фортепіанній музиці, зокрема, стиль Ву виявляється у технічній майстерності, стрімких пасажах і драматичних акцентах, тоді як стиль Вень знаходить своє втілення у мелодійності, глибокій інтерпретації та емоційній виразності.

Стиль – «вень» – «відпочинок», характеризується у педагогічній літературі, як високий ступінь концентрації думки, усвідомлення почуттів і

умов. Якщо ви досягли «золотої середини», ваш стиль виконання ідеальний. Такий спосіб виконання є найпродуктивнішим в інтерпретації ліричних творів, або передачі глибокого і м'якого настрою в музиці, або втіленні найтонших градацій звуку. На іншому кінці фортепіанного виконавського мистецтва Китаю знаходиться стиль «Ву» – «войовничий». Надто багато почуттів і емоцій, які, на думку багатьох китайських педагогів-піаністів, можуть зруйнувати принцип «золотої середини», такий важливий для китайської культури. З цієї причини китайські піаністи віддають перевагу творам у стилі «Вень». Однак у першому десятилітті XXI століття був поширений стиль «Ву» (наприклад, відомий китайський піаніст Лан Лан грає в такій виконавській манері), а в практичній педагогіці два стилі врівноважували один одного.

Вчення про особливу виконавську манеру, як і використання китайської оздоровчої системи «цигун», у методиці фортепіанної гри має суто національні особливості. Як ми знаємо, цигун – це мистецтво зміцнення фізичного та психічного здоров'я, яке практикується в Китаї. Цигун дозволяє збільшити можливості людського розуму, керувати тілом, зміцнити функції людського організму, посилити і розвинути його приховані властивості. У 1991 році на зустрічі з фортепіанної техніки два відомих професора – Чжао Сяошен (Шанхай) і Фань Юаньці (Шеньян) – виступили з доповідями на тему «Як стародавнє вчення цигун може допомогти фортепіанним виконавцям». Вони пояснили у своїх звітах, що фізичний самоконтроль передбачає здатність бути «центрованим», привести тіло в рівновагу і, що найважливіше, розслабитися для циркуляції Ци. Під час виконання необхідно регулювати рух внутрішньої енергії Ци. Цей рух відбувається одночасно з появою звуку інструменту і проявляється через звук. Для координації Ци необхідне правильне дихання, зокрема на початку музичної фрази необхідно вдихати, а в кінці фрази або речення видихати. Справа в тому, що спочатку потрібно розуміти мелодію серцем, потім «ци» має проникати в пальці. Перед виконанням слід сидіти рівно, тіло повинно бути вільним, а крім того, потрібно

зосередитися. Під час виконання руки повинні рухатися відповідно до руху енергії Ци. Все, що відповідає цьому руху, виглядає природно і вільно. Таким чином, принципи цигун впроваджуються в фортепіанну гру Китаю для формування єдності внутрішнього духу і зовнішніх проявів дій піаніста, що сприяє вирішенню багатьох проблем, пов'язаних з грою на фортепіано.

Таким чином, концепції Ву і Вень, що виникли у давнину, залишаються фундаментальними для розуміння китайської філософії, мистецтва та культури. Вони демонструють, як гармонія між силою і мудрістю, активністю і спокоєм може забезпечити як індивідуальне, так і суспільне благополуччя.

Дослідник Ню Яцянь (2009) у статті «Про фортепіанну педагогіку у сучасному Китаї» розкриває специфіку китайської музичної педагогіки, яка основана на двох різних виконавських стилях. Навчання виконавця у цих двох стилях є чи не головним завдання китайського педагога-музиканта.

Перший з цих стилів називається «вень», що в перекладі означає спокій. Для цього стилю характерним є висока ступінь концентрації думок, усвідомлення почуттів. Стиль «вень» є найбільш притаманним для інтерпретації ліричних творів, при відтворенні глибоких, споглядальних настроїв, при створенні витончених звукових образів. Виконання «вей» характеризується специфічними вміннями піаніста працювати над звуком, пріоритетними завданнями є питання звуковидобування, що пов'язано з роботою над пальцевою технікою. При тім, виключається момент перебільшеної емоційності у виконанні. Усі засоби відтворення образного світу твору повинні бути переведені у саме виконання твору.

Таким чином виконавська манера «вей», виходячи не лише з точки зору емоційного чи без емоційного виконання, основана на специфічних виконавських рисах, та охоплює більш ширші інтерпретаційні завдання, такі як стиль композитора, образний світ творів, що вимагають від виконавця показу не відкритих емоцій, а відтворення глибоких емоційних переживань. Виконавський стиль «вень» перекликається з основними засадами

конфуціанства, за якими «відкрита поведінка» є небезпечна для суспільства і негативно впливає на здоров'я людей. Людські емоції не повинні проявлятися через фізичні рухи тіла. Так, давньокитайський педагог Фу Лей говорив: «Коли тіло спокійне, духовне життя сягає своєї досконалості – це незмінний принцип» (Ню Яцянь, с. 111, як цитується в Фу Мін, 1984).

Другим стилем китайського фортепіанного виконавства є стиль «Ву», що означає «войовничий». При такій манері виконання музичних творів виконавець вдається до відкритого показу почуттів та емоцій, що, на думку, китайських педагогів може порушити принцип «золотої середини». Однак, незважаючи на специфіку китайської культури, саме цей стиль «ву» став провідним виконавським стилем піаністів початку XXI століття. Очевидно, це пов'язано з фактом вивчення відео виконань творів європейськими піаністами, в яких рівень емоційності виконання, а відтак і поводження на сцені є значно яскравішим. Через наслідування традицій виконання, які склалися у європейській фортепіанній школі, сьогодні китайські піаністи вдаються до так званого «відкритого» виконання.

Напевно найпроблемнішим фактором виконавської діяльності китайських піаністів є відтворення глибини образно-емоційного світу творів. Так, звернення до фортепіанних творів європейських композиторів вимагає від китайських виконавців не лише більшої різноманітності вмінь та навичок, а розуміння їх емоційної наповненості. Тому, у творчості молодих китайських піаністів можемо спостерігати утворення нових музично-виконавських принципів. Однією з них, є використання китайської національної оздоровчої системи «Цигун», яку активно застосовують педагоги-піаністи. В основі цієї системи лежать вправи на дихання, які відіграють важливу роль в організації виконавського процесу. Так, Ню Яньця зазначає: «Інтеграція двох національних компонентів в єдиній методичній моделі стала можливою на основі трьох наступних факторів: єдина мета навчання, яку переслідують педагоги …Китаю, а саме – виховання морально і духовно; єдина смислова

база національних принципів і методів; реалізація педагогічних установок, прийнятих в одній культурі, через принципи і методи іншої культури» (Ню Яцянь, с. 112).

Якщо спробувати порівняти китайську фортепіанну педагогіку і європейську, то можемо вказати на певні відповідності. Так, стильовому підходу у європейському фортепіанному виконавстві відповідає китайські виконавські стилі «Вен» і «Ву», а основні положення «Цигун» відповідають вимогам свободи піаністичного апарату, що є важливою складовою європейської фортепіанної педагогіки. Попри таку подібність основних методичних положень та їх інтеграцію відбувається взаємне прочитання кожної національної музично-педагогічної системи. Інтегративність педагогічних засад фортепіанного виконавства є наслідком глобалізації освіти, адже через неї пізнається культура іншого народу та усвідомлюється взаємозв‘язок різних національних культур.

Отже, інтегративний підхід до методики викладання як фактору глобалізації освіти, дає можливість говорити про «діалог культур», що об’єднує в собі педагогічні методи, сформовані в межах різних національних культур. В основі методичних проблем фортепіанної педагогіки Китаю є роль вчителя в освітньому процесі, психологічно-педагогічні аспекти навчання та форми проведення занять.

Стилістика фортепіанного виконавства китайських піаністів є досить цікавим та неоднозначним явищем, яке потребує детального розгляду. Так, у дисертаційному дослідженні Бянь Мен зазначає, в основі виконавського стилю китайських піаністів є: «Репродукція знаменитих інтерпретацій або зміна слухацьких орієнтирів, майстерна імітація або збіг індивідуальностей, витончене копіювання або творча самобутність…» (Bian Meng, 1996, p. 20). Цими словами Бянь Мен визначає основні критерії, за якими варто розглядати виконавську майстерність китайських піаністів.

Однак, ці критерії пов’язані з основними педагогічними засади китайського фортепіанного мистецтва, які були розглянуті у попередньому підрозділі. Відтак, сучасні дослідження все частіше вказують на те, що стиль фортепіанного виконавства сучасних китайських піаністів є унікальним явищем, яке не завжди однозначно оцінюється європейською слухацькою аудиторією.

Китайське фортепіанне виконавство має дві складові: з одного боку – це музикальність, виразність та емоційність виконання, а з іншого – надзвичайна віртуозність. Досить часто, китайських піаністів звинувачують у надмірному переважанні техніки виконання над трактуванням образного світу твору. Бянь Мен говорить про «зміну у сучасному світі культурно-психологічних установок до сприйняття інтерпретації музичного твору» (Bian Meng, 1996, p. 20). Відтак, провідною тенденцією сучасного фортепіанного мистецтва стає зміщення акцентів: від розкриття образного світу музичного твору до технічної досконалості фортепіанної гри. Саме віртуозність виконання, надзвичайна технічність виконавця є сильними сторами сучасних китайських піаністів.

Найбільш яскраво, ці судження викладені у відгуках журналістів та критиків різних країн. «Комерційна організація виконавства в жанрах академічної традиції, створення «зірок» класичного репертуару за зразком «поп-культури» сформували аудиторію з новими смаками, критеріями і оцінюванням. Імена композиторів, окремі твори перетворені професійним менеджментом в «бренди», розрекламований «продукт» для споживання» (Сюй Бо, 2011а, с. 22). Тому, у фортепіанному виконавському мистецтві відбувається відхід від глибини проникнення в задум твору, індивідуальності і самобутності його інтерпретації. Усе це замінюється надзвичайною технічною оснащеністю виконавця, демонстрацією своїх можливостей. Бянь Мен визначає такі сторони виконання як глибина передачі образного світу

твору, філігранність та художня культура виконання як ті, за якими важко проаналізувати недоліки виконання.

Важливою стороною фортепіанного виконання є інтонаційна виразність, яка опирається на закони національної мови, інтонаційних особливостей мови, які стають визначальними при інтерпретації музичних творів. Відомо, що є велика різниця інтонаційно-емоційного середовища культур Сходу і Заходу. Так, звертаючись до китайської мовної інтонації, можемо відзначити, що вона відмінна від європейської і має іншу смислову функцію. В залежності від висотної позиції голосних звуків, мовленнєві інтонації набувають іншого значення. У європейських мовах висотні зміни голосу дозволяють вимовляти ті ж слова з різним емоційним наповненням.

Емоційно «рівне» представлення музичного твору китайськими піаністами часто окреслюється європейськими дослідниками як недолік виконання. Тому, китайські педагоги активно працюють над виразністю музичної інтонації з своїми учнями. Для того вони звертаються до аналізу виконань європейських піаністів, по суті наслідуючи їх емоційну манеру виконання.

Також, величезне значення для китайських виконавців має слуховий багаж, сформований на ґрунтовному знанні творів європейських композиторів різних жанрів та стилів. Якщо такий підхід є природнім для європейських музикантів, адже музична система освіти спрямована на різносторонній розвиток особистості музиканта-виконавця, то для китайських виконавців, як представників неєвропейської мовної системи, це є досить складним процесом. Саме процес наслідування поведінки виконавця на сцені є провідним фактором емоційного виховання виконавця-піаніста. Через рухи піаніста на сцені, вираз обличчя розкривається сенс музики, її образний зміст. Тому процес вивчення сценічної поведінки європейських піаністів по відеозаписах є для китайських піаністів одним з основних шляхів у досягненні успіхів їх виконавської кар’єри в Європі.

Висновки до розділу 1. Націоналізація китайського фортепіанного мистецтва є складним та багатовимірним процесом, що поєднує адаптацію західної музичної традиції із глибокими пластами національної культури. Фортепіано, сприйняте як європейський інструмент, поступово стало невід'ємною частиною китайської музичної культури, зберігаючи її самобутність та ідентичність.

Важливими аспектами цього процесу є адаптація китайських народних мелодій до фортепіанної техніки, створення композиторських творів із виразною національною музичною мовою, розвиток педагогічних шкіл та освітніх програм, а також інтеграція китайської естетики у виконавське мистецтво. Популяризація китайської фортепіанної музики на міжнародній арені та наукові дослідження сприяють розширенню її впливу в сучасному глобальному культурному просторі.

Таким чином, націоналізація фортепіанного мистецтва Китаю є не лише способом збереження традицій, але й важливим чинником розвитку унікального мистецького явища, що синтезує європейські та китайські музичні традиції, створюючи гармонійний баланс між локальним і глобальним.

Формування китайської фортепіанної школи є результатом поєднання національних музичних традицій із західними педагогічними підходами. Аналіз педагогічних принципів, репертуару та виконавської специфіки свідчить про високий рівень інтеграції світового музичного досвіду в систему музичної освіти Китаю.

Естетичні та філософські основи китайського фортепіанного виконавства сформувалися під впливом традиційної китайської культури, зокрема конфуціанства, даосизму та буддизму. Вони визначають глибоку духовну складову фортепіанної гри, гармонію між технікою та емоційною виразністю, а також прагнення до природності та балансу у виконанні. Важливу роль відіграють ідеали витонченості та внутрішньої зосередженості.

Поєднання цих принципів із західною виконавською традицією створює унікальний стиль китайської фортепіанної школи, що продовжує активно розвиватися в сучасному музичному світі.

РОЗДІЛ 2
ПОСТАТЬ ДАНЬ ЧЖАОЇ ТА СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ШКОЛИ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

2.1 Творчий шлях Дань Чжаої

Професор Дань Чжаої є відомим китайським викладачем по класу фортепіано, освітня діяльність якого стала фундаментальною для розвитку фортепіанної педагогіки в Китаї. Його називають «хрещеним батьком («Godfather») фортепіанної освіти» не лише в Шеньчжені, а й у всій країні. Дань Чжаої – лауреат спеціальної премії від уряду Державної ради, почесний професор «Школи мистецтв» Шеньчженя, штатний професор Інституту фортепіанного мистецтва Сичуаньської музичної консерваторії, радник Фортепіанного товариства Асоціації китайських музикантів і почесний голова Асоціації музикантів Шеньчженя. Він був віце-головою Музичної асоціації провінції Гуандун і віце-головою Муніципальної музичної асоціації Шеньчженя. Також, Дань Чжаої працює радником Китайської фортепіанної музичної асоціації та є почесним президентом Фортепіанної асоціації Шеньчженя.

Педагогічна діяльність Дань Чжаої триває до сьогодні. Усе життя він провадив не лише активну викладацьку роботу, а й став автором ґрунтовних наукових праць, присвячених проблемам фортепіанної освіти в Китаї.

Огляд творчого шляху митця дає можливість виділити чотири періоди:

1. Становлення творчої особистості та професійне зростання (1940–1965)
2. Педагогічна діяльність у Сичуаньській музичній консерваторії (1966–1995)
3. Науково-педагогічна робота у Школі мистецтв Шеньчженя: підготовка лауреатів престижних фортепіанних конкурсів (1995–2010)

4. Сучасний етап: фортепіанна школа Дань Чжаої та нове покоління піаністів

2.1.1 Становлення творчої особистості та професійне зростання (1940–1965)

Дань Чжаої народився в Чунцині, південно-західній частині Китаю, 5 листопада 1940 року. Місто Чунцин – це культурний центр, місто з прекрасними краєвидами та природою. Воно оточене двома ріками: стрімкою річкою Янцзи та Цзялін, що звивається на схід. Будівлі міста розкидані вздовж узбережжя, на схилах пагорбів та гір. Місто відоме як «місто мряки», завжди оповите хмарами та імлою, що створює мальовничий пейзаж

Батько Дань Чжаої – Дань Гунцзе (Dan Gongze) був хірургом, освіту медика отримав на медичному факультеті Шанхайського університету Тунцзі. Мати Ю Чжунлін (Yu Zhongling) працювала аптекаркою у клініці чоловіка. У родині Дань було шестеро дітей: старший брат Дань Чжаосяо (Dan Zhaoxiao), другий брат Дань Чжаосін (Dan Zhaoxin), третій – Дань Чжаої, четвертий – Дань Чжаолі (Dan Zhaoxin), п’ятий брат Дань Шова (Dan Showa) і шостий брат День Чжаопін (Dan Zhaoping).

Початкову освіту Дань Чжаої здобув у Чунцінської початковій школі Башу, Юцай і Шурен, де навчався з 1945 до 1949 року. Після перемоги Китаю у Японській війні, його батько-любитель музики купив старе фортепіано для свого старшого сина Дань Чжаосяо. Дань Чжаої почав навчатися гри на фортепіано під впливом свого брата. У 1953 році його прийняли до п’ятої середньої школи Чунціна (колишня середня школа Гуаньї) у молодші класи. Його вчителем музики був Цай Чжунюн (Cai Zhongyong). Чунцінська школа, заснована британцями у 1894 році, належала до престижних навчальних закладів, і на той час мала понад 50-літню історію. Вчителем музики в школі на той час був Цай Чжунйонг. У музичному класі школи стояло фортепіано. Дань Чжаої згадував, що коли він побачив інструмент і торкнувся його, у нього з’явилося велике бажання грати, адже його батьки продали фортепіано. «Та

«Соната», яку я раніше грав, смутно пам’яталася, і вона все одно вискакувала, запинаючись» (Chai Yongbai, 2011a, p.114). Учитель Цай був настільки щасливий, ніби знайшов справжній «скарб».

Дебютний виступ Дань Чжаої відбувся у 1954 році на шкільному концерті. Вчитель Цай попросив свого учня зіграти пісню «Маленькі діти» та першу частину «Сонатини» (Op. 36 № 6) Муціо Клементі. «Виступ того дня був сенсацією. У залі, де було понад тисячу людей , настала тиша. 13-річний хлопець виконав на фортепіано, чим здивував усіх присутніх викладачів та учнів. Здивований, ошелешений! Але щойно фортепіанна музика Чжаої затихла, уся аудиторія раптом вибухнула бурхливими оплесками, які тривали протягом довго...» (Chai Yongbai, 2011a, p.115).

Після закінчення у 1955 році середньої школи під керівництвом Чень Чуна, Дан Чжаої разом з іншими учнями-піаністами Чень Веньюанем та Чжун Мінцянем (Chen Wenyuan, Zhong Mingqian), подав заявку на вступ до середньої школи при Південно-західному музичному коледжі (Southwest Music College) (колишня Сичуаньська музична середня школа). Вчитель Цай Чжунюн був однокласником Хе Хуейсяня – першого директора фортепіанного відділу Сичуаньської музичної консерваторії, колишнього професора Національної музичної консерваторії. У 1955 році Дань Чжаої разом з іншими учнями з молодшої школи продовжили навчання у навчальному закладі, який згодом став Сичуаньською музичною консерваторією. Чжаої продовжив опановувати мистецтво фортепіано у класі професора Хе Хуесяня.

Через політичні події того часу, боротьбу з антиправими силами в Китаї, родина Дань зазнала переслідування. Після закінчення середньої школи Дань Чжаої вступає до Сичуаньської музичної консерваторії, де навчається на фортепіанному факультеті у професора Хе Хуейсяня (He Huixian). У наступному 1960 році під керівництвом Лінь Жуйчжи (Lin Ruizhi) він прийняв участь у експериментальному проєкті фортепіанного відділу консерваторії з колективного навчання.

Подальший шлях Дань Чжаої пов’язаний із Центральним оркестром. Кількість місць для студентів у Центральній музичній консерваторії була заповнена, але вчитель Чан Сумін не полишав надію підвищити рівень викладання в Сичуані. За дуже складних обставин він нарешті дав нову надію Чжаої. Наприкінці 1960 року музикант Лі Лін[3] очолив Центральний оркестр у турне по Сичуаню. Тоді директор Чан розповів своєму старому другу про свого талановитого учня Дань Чжаої.

Після заснування Нового Китаю Лі Лін послідовно обіймав посади заступника директора Управління з академічних питань Центральної музичної консерваторії, першого директора Центрального ансамблю пісні і танцю та першого директора Центрального оркестру. «Епоха Лі Лін» Центрального оркестру була славною сторінкою в історії оркестру впродовж 1950-60-х років. У той час Центральний оркестр відкрив курси підготовки, однак, на цих курсах не було занять з фортепіано. Тому, Чан Лао та Лі Лао придумали вихід, як відправити на навчання до Пекіну свого учня: було вирішено, що Дан Чжаої поїде до Центрального оркестру, щоб вивчати перкусію та, водночас, фортепіано. «Я пам’ятаю, що того дня Дін Чан викликав мене до свого кабінету і серйозно сказав, що насправді немає іншого способу відправити тебе до Центрального уряду для подальшого навчання. Я змушений використовувати причину, що «школі потрібна ударна музика». як виправдання» (Chai Yongbai, 2011a, p.115). Керівник школи попросив Чжаої звернути увагу на педагогічні та методичні засади навчання гри на фортепіано.

---

[3] Пан Лі народився в селі Юнцін, округу Тайшань, провінція Гуандун, у 1913 році. У 1938 році він вступив на музичний факультет Академії мистецтв Лу Сюнь у Яньані. У 1940 році Лі Лін очолив заснування щомісячного журналу " Нова музика» в Чунціні, місці народження Дань Чжаої.

Очевидно, що Дін Чан пішов на такий крок заради майбутнього, а саме, можливості підвищити рівень фортепіанної освіти у Сичуані.

Подальше навчання Дань Чжаої пов'язане із Пекіном, де він вивчає гру на ударних інструментах у Центральному філармонійному оркестрі (попередник Китайського національного симфонічного оркестру) у Лю Цзінжу (Liu Jingru), який був заступником групи перкусії. Саме в оркестрі відбулося формування Дань Чжаої як професійного музиканта. «Понад три роки я працював з диригентами, виконавцями та оркестрами, слухаючи проникливий аналіз майстрів того, як інтерпретувати світову симфонічну класику, розповідаючи про становлення та еволюцію класичної та романтичної музики, траєкторію та контекст їх розвитку, знайомлячись із досвідом зростання та творчим підґрунтям композиторів, розуміючи творчі наміри та художні концепції композиторів» (Chai Yongbai, 2011a, p.125).

Впродовж 1961 – 1964 років Дань Чжаої навчався відомої піаністки Чжоу Гуанжень (Zhou Guangren) – першої китайської піаністки, що за свою високу професійну майстерність отримала визнання на світовій музичній арені. Навчання у класі Чжоу Гуанжень заклало фундамент для майбутньої педагогічної діяльності музиканта. «Вона сподівалася, що їй вдасться виростити саджанець для фортепіанної освіти та викладання в Сичуані, який обов'язково приживеться, зацвіте та дасть плоди в майбутньому. Це її прагнення та ідеал» (Chai Yongbai, 2011a, p.123). Під час цього важливого досвіду навчання під керівництвом Чжоу Гуанжень він насолоджувався таким самим навчанням, як і офіційні учні пані Чжоу. «Мій шлях до навчання фортепіано не був гладким. Окрім об'єктивних факторів часу, суспільства та середовища, я почав вивчати фортепіано надто пізно, а погані умови також вплинули на мою впевненість в навчанні. Під час навчання в Пекіні навіть був момент невпевненості. Не буде перебільшенням сказати, що я там, де я є сьогодні, завдяки вченням і керівництву пані Чжоу, моєї наставниці, яка відіграла вирішальну роль: допомогла мені вибрати правильний шлях гри на

фортепіано; навчила мене філософії життя, коли я мав сумніви і допомогла мені у моєму зростанні крок за кроком після того, як я зайняв посаду вчителя...» (Chai Yongbai, 2011a, p.124).

Під час навчання у Чжоу Гуанжень Дань Чжаої дізнався як вчителі вирішують завдання для своїх учнів. «Але звичайна нервозність Чжаої призвела до того, що його пальці задерев'яніли. Вчителю Чжоу знадобилося цілих півтора року, щоб його пальці від нездатності рухатися почали бігати. Усім цим методам навчав Вчитель Чжоу. Вона як лікар із чудовими медичними навичками, вона відразу знайшла суть проблеми, з якою Дан Чжаої боровся багато років. Вона могла точно «перевірити пульс» і призначити правильні ліки, щоб побачити, де проблема і як її вирішити, досягнувши швидких результатів» (Chai Yongbai, 2011a, p.126).

Після закінчення Сичуаньської музичної консерваторії за спеціальністю «фортепіано та ударні» у 1964 році Дань Чжаої отримав направлення на роботу у місто Іньшань району Нейцзян провінції Сичуань.

Отже, навчання Дань Чжаої у професора Чжоу Гуанжень мало велике значення для подальшого його становлення як педагога: «Мої найбільші досягнення полягають у двох аспектах: по-перше, характер і відданість пані Чжоу стали моїм зразком для наслідування і глибоко вплинули на моє життя, по-друге, пані Чжоу дала мені змогу опанувати науковий метод гри на фортепіано, розширила мій кругозір і навчила мене основним принципам розуміння та інтерпретації музики, заклавши гарну основу для розвитку моєї кар'єри» (Chai Yongbai, 2011a, p.154).

2.1.2 Педагогічна діяльність Дань Чжаої у Сичуаньській музичній консерваторії (1966–1994)

З початком Культурної революції, в Китаї відбуваються ряд змін, які негативно позначилися на розвитку професійних музичних закладів, багато з яких були закриті, а викладацький склад розформований. Під час «культурної

революції» 1966-1976 рр. національні літературно-мистецькі кола сприяли реформі, зосередженій на вивченні творів революційного змісту. Тому, викладачі та студенти Сичуаньської музичної консерваторії були направлені в різні мистецькі групи Ченду (Chengdu) для участі програмі розповсюдження революційних музичних творів.

Дань Чжаої виступав як ударник та піаніст у концертному виконанні творів революційного змісту, а саме у симфонічному творі «Довгий марш групової пісні» («Long March Group Song») та «Шацзябан» («Shajiabang»), революційному сучасному балеті «Біловолоса дівчина» («White Haired Girl»), «Червоний жіночий загін» («Red Detachment of Women») та фортепіанному концерті «Жовта ріка» як керівник групи литаврів. Окрім того, як піаніст виконував фортепіанні твори «Червоний ліхтар», фортепіанний квінтет «Гавань». Багато разів приймав участь у культурних проєктах, організованих школою, і виступав як сольний виконавець на ксилофоні.

Згодом Дань Чжаої відкрив початкову музичну школу, де займав посаду викладача гри на фортепіано та акордеоні. Пізніше, він отримав направлення до Sichuan Province Art School як викладач фортепіано та перкусії. До першої групи його студентів належать Чжу Хун (Zhu Hong), Го Фен (Guo Feng), Дань Лі (Dan Li), Луо Сяодан (Luo Xiaodan) та ін. Серед професійних музикантів на ударних інструментах, які пройшли підготовку в Сичуані, були Су Сяоху (Su Xiaohu) та Ван Цян (Wang Qiang). Його учень Ху Цзяньхуа (Hu Jianhua) став першим студентом фортепіано в університеті, після закінчення навчання він викладав фортепіано у Сполучених Штатах Америки. Бай Янхун (Bai Yanghong) – перший студент Дан Чжаої по класу ударних інструментів,. Він спеціалізується на ударних інструментах і до тепер очолює кафедру сучасної інструментальної музики Сичуаньської музичної консерваторії.

У 1978 році, коли в Китаї було відновлено набір до коледжів за результатами вступних іспитів, Дань Чжаої розпочав свою викладацьку діяльність, зосередившись на викладанні фортепіано. Це стало початком його

професійної педагогічної кар’єри, яка згодом привела його до значних досягнень у сфері музичної освіти. У цей період він також зробив свої перші кроки в композиторській діяльності, створивши сольний фортепіанний твір «Розповідь про пастушка», що був адаптацією народних пісень округу Дасянь. Цей твір здобув третю премію провінції Сичуань, що підтвердило його талант у сфері композиції.

На початку 1980-х років Дань Чжаої активно працював над розвитком своїх учнів, і вже у 1984 році його студенти Дань Лі та Чжан Сіншен здобули першу премію та нагороду на музичному тижні «Осінь у Ченду». Під час цього ж заходу відбулася прем’єра його сольного фортепіанного твору «Нічний бенкет у палаці Шу», адаптованого із симфонічного твору, що засвідчило його прагнення до інтеграції традиційної китайської музики у фортепіанне виконавське мистецтво.

Надалі його учні неодноразово ставали переможцями престижних музичних конкурсів, що підтверджувало ефективність його педагогічної методики. У 1985 році один із його студентів, Лю Ї, виборов першу премію на Першому конкурсі інструментальної музики середньої школи при Сичуаньській музичній консерваторії, а в наступні роки його вихованці продовжували демонструвати високий рівень підготовки на національних і міжнародних конкурсах.

Окрім педагогічної діяльності, Дань Чжаої активно займався науковими дослідженнями. У 1983 році він опублікував свою першу наукову статтю «Читання та практика фортепіанного виконання» у журналі «Музичне дослідження». Він продовжив дослідження у сфері методики викладання гри на фортепіано, що знайшло відображення в його численних публікаціях. У 1987 році він виступив із доповідями «Про виконання поліритмії у фортепіанних творах» та «Звернення уваги на базове навчання гри на фортепіано», які були опубліковані в журналі «Музичне дослідження» і стали важливим внеском у розвиток теоретичних аспектів музичної освіти.

Його дослідницька діяльність набула ще більшої ваги у 1990-х роках, коли він почав працювати над фундаментальними посібниками з викладання фортепіано. У цей період він підготував і видав «Посібник з гри на фортепіано для дітей» та підручник «Інтеграція 500 підручників з фортепіано для початкових класів», створений у співавторстві з Гуо Йонгом. Його статті регулярно публікувалися в журналі «Світ музики», що свідчило про визнання його методичних розробок у професійній спільноті.

У цей же період Дань Чжаої отримав низку почесних нагород і відзнак. У 1992 році він був удостоєний першої нагороди за «Відмінні педагогічні досягнення» Сичуаньської музичної консерваторії, що підтвердило його високий статус у сфері музичної педагогіки. Його внесок у розвиток фортепіанного мистецтва відзначався не лише в Китаї, а й за його межами. У 1994 році Міністерство культури Китаю доручило йому підготувати учня Ву Чі для участі в Еттлінгенському міжнародному молодіжному конкурсі піаністів у Німеччині, де той виборов друге місце. У 1995 році його студент Лі Юньді став лауреатом П’ятого міжнародного конкурсу піаністів імені Стравінського у США, що стало першим великим міжнародним успіхом його вихованців.

Завдяки своїй багаторічній педагогічній та науковій діяльності, Дань Чжаої отримав високе визнання не лише серед музикантів, а й на державному рівні. У жовтні 1992 року він був нагороджений «Спеціальною урядовою надбавкою», а в 1994 році отримав звання професора.

2.1.3 Науково-педагогічна робота у Школі мистецтв Шеньчженя: підготовка лауреатів престижних фортепіанних конкурсів (1995–2010)

У жовтні 1995 року Дань Чжаої почав працювати у Школі мистецтв Шеньчженя, куди разом із ним із Сичуаньської музичної консерваторії були переведені його учні: Чень Са, Ду Цзін, Лі Юньді, Ши Хуйхуей, Чжан Цзінькінь та 5-річний Сон Хао. Вже наприкінці року, 31 грудня, його студенти

Чень Са та Лі Юньді дебютували на Новорічному концерті Шеньчженя разом із Шеньчженьським симфонічним оркестром під керівництвом Яо Гуанжуна. Виконані ними твори – «Фортепіанний концерт ля мінор» Е. Гріга та «Рапсодія на тему Паганіні» С. Рахманінова – стали початком довготривалої співпраці Чжаої з цим оркестром.

Його учні досягли значних успіхів на міжнародних конкурсах. У 1996 році Чень Са посіла четверте місце на Першому міжнародному конкурсі піаністів у Лідсі, ставши першою китайською піаністкою, яка отримала нагороду на цьому конкурсі за 33 роки його існування. Того ж року студенти Цзо Чжан і Сюй Тяньтянь вибороли перше місце у категорії гри в чотири руки на Першому національному молодіжному конкурсі парних піаністів у Шеньчжені. Лі Юньді здобув перемогу на П'ятому міжнародному конкурсі піаністів імені Ліста в Нідерландах, а також на Міжнародному конкурсі піаністів Джини Бахауер у США. У 1999 році він став лауреатом 2-го Китайського міжнародного конкурсу піаністів.

Особливе місце у репертуарі учнів професора займає фортепіанний концерт «Жовта ріка», який прозвучав у виконанні Чень Са на «Концерті повернення молодіжного симфонічного оркестру Шеньчжень-Гонконг» та у виконанні Лі Юньді на Першому фортепіанному конкурсі китайських творів у Гонконзі.

Учні Дань Чжаої неодноразово брали участь у значних культурних проєктах. Так, у 1997 році вони записали DVD-альбом «Видатний музичний молодіжний фортепіанний альбом Китаю», ініційований Асоціацією китайських музикантів. Цзо Чжан виступив із сольним концертом у Пекінському концертному залі, а в 1999 році дав сім концертів в Австрії разом із молодіжним камерним оркестром Шеньчженя.

Окрім педагогічної роботи, Дань Чжаої активно займався науковими дослідженнями. У 1996 році він опублікував серію статей під загальною назвою «Вступ до навчання гри на фортепіано дітей» у журналі «Фортепіанне

мистецтво». Серед його статей – «Навчання і репетиторство дітей на фортепіано» та «Про звукову техніку фортепіанного виконання». У 1999 році він відвідав Британську академію музики та драми в складі китайської делегації та прочитав академічну лекцію на тему звукової техніки фортепіанного виконання, де Чень Са виступила як ілюстраторка.

Праця Дань Чжаої отримала міжнародне визнання. Він був нагороджений «Меморіальною золотою медаллю за видатні досягнення» Американським інститутом міжнародної біографії (ABI), а також «Нагородою за особливі досягнення в галузі навчання та виховання» від Кембриджського міжнародного біографічного центру Великобританії. У 1998 році його інтерв'ю було опубліковане в журналі «Special Zone Education», де він висвітлив свою методику розвитку музичних талантів.

Дань Чжаої був членом журі престижних музичних конкурсів, серед яких Національний конкурс фортепіанних концертів та 8th Hong Kong Piano Open. У листопаді 1997 року він організував у Шеньчжені Перший національний молодіжний конкурс парних піаністів. Також він займав активну позицію в розвитку китайської музичної освіти, у 1999 році очоливши Асоціацію піаністів Шеньчженя.

Його досягнення неодноразово відзначалися на державному рівні. Він отримав звання «Відмінний вчитель у навчанні та вихованні Наньюе» в провінції Гуандун. Крім того, його внесок у розвиток китайського фортепіанного мистецтва був відзначений публікацією у журналі «Shenzhen People», де вийшла стаття «Дань Чжаої, професор фортепіано, який творить чудеса» з його портретом на обкладинці.

Вагомою подією у житті Дань Чжаої стали успіхи його учня Лі Юньді на міжнародних конкурсах: він посів третє місце у Міжнародному конкурсі піаністів у штаті Міссурі, здобув першу премію на Міжнародному конкурсі піаністів Джини Бахауер та став бронзовим призером 2-го Китайського міжнародного конкурсу піаністів.

2000 рік був відзначений активною підготовкою Лі Юньді до 14-го Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена. З лютого по вересень він дав серію сольних концертів у різних містах Китаю, виконуючи твори Шопена. У жовтні разом із Чень Са та своїм наставником Дань Чжаої він прибув до Польщі, де здобув перемогу, ставши першим китайським піаністом, який виграв цей престижний конкурс. Чень Са посіла четверте місце, і обоє отримали спеціальну нагороду за найкраще виконання. Ця подія мала велике значення для китайської фортепіанної школи, піднявши її міжнародний авторитет. 25 листопада у Пекіні відбувся концерт «Звіт перед Батьківщиною», де Лі Юньді виступив із Національним симфонічним оркестром під керівництвом Тана Мухая. Після концерту він та його викладач були запрошені на офіційну зустріч з керівництвом Китаю.

Значною подією у житті професора стало проведення «Міжнародних студентських концертів учнів Дань Чжаої, відзначених міжнародною нагородою» за участі його студентів – переможців визначних міжнародних фортепіанних конкурсів Лі Юньді, Чень Са та Цзо Чжан в Шеньчжені та Чунціні.

Окрім підготовки учнів до конкурсів, Дань Чжаої активно займався науково-методичною та організаційною діяльністю. У квітні він став членом журі Національного молодіжного конкурсу піаністів у Гуанчжоу, а також уклав збірку «Китайські та іноземні фортепіанні варіації» для Shanghai Music Publishing House. У червні відбувся цикл концертів його студентів-переможців міжнародних конкурсів у Шеньчжені та Чунціні. Водночас він продовжував читати лекції у провідних музичних навчальних закладах, зокрема в Чунціні та Південно-Західному університеті.

У 2001 році Дань Чжаої супроводжував Лі Юньді у концертному турі США та Канадою, під час якого провів відкриті лекції у Лос-Анджелесі та Торонто. У серпні він став членом журі Національного конкурсу піаністів PTNA в Японії, а в грудні – журі 3-го Азіатського міжнародного конкурсу

піаністів імені Шопена та Hong Kong Piano Open. Його студент Цзо Чжан посів друге місце у відкритій категорії.

На початку 2002 року професор представляв Міжнародний конкурс імені Шопена та читав академічні лекції в Пекінському національному класі Чжоу Гуанжень. У лютому та березні він працював у журі TOYAMA Asian Music Competition у Гонконзі, а також супроводжував Цзо Чжана на Міжнародний конкурс юних піаністів імені Крайнєва в Україні, де його студент здобув Гран-прі. Також, він був членом журі Національного фіналу конкурсу Steinway у Пекіні та Міжнародного конкурсу імені Чайковського.

Активна концертна діяльність пов'язана із виступами його студентів: Цзо Чжан дав сольний концерт у Гонконзі, а разом із Чжан Хаочень брав участь у літньому фортепіанному таборі Шеньяна, де обидва провели сольні виступи. Як член журі, Дань Чжаої відвідав Національний дитячий конкурс піаністів «Кубок Синхай» та IV Міжнародний молодіжний музичний конкурс імені Чайковського у Сямені, де його учні здобули перше та п'яте місця. Пізніше професор читав лекції у Гонконзі та проводив майстер-класи в школі Qinxing у Гуанчжоу.

Наступні роки творчої діяльності Дань Чжаої були сповнені активної педагогічної та концертної роботи. Його студенти успішно виступали на престижних міжнародних конкурсах, а сам він неодноразово запрошувався до складу журі та займався викладацькою діяльністю, читаючи лекції та проводячи майстер-класи у різних країнах.

Студенти Дань Чжаої здобували призові місця на важливих музичних конкурсах. Зокрема, Ду Венвен став лауреатом Міжнародного молодіжного конкурсу піаністів імені Прокоф'єва в Україні, Хе Ціжень виборола нагороду на конкурсі імені Горовиця, а Цзо Чжан посів третє місце на «Міжнародному молодіжному конкурсі піаністів імені Шопена» в москві. Також його учні здобули високі нагороди на конкурсах Seiler у Німеччині, Джини Бахауер у США та Азіатському міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена.

Дань Чжаої активно залучав своїх студентів до масштабних концертних проєктів. Вони виступали з Шеньчженьським симфонічним оркестром, Шанхайським симфонічним оркестром, а також брали участь у міжнародних культурних програмах. До річниці заснування Центру фортепіанного мистецтва Дань Чжаої, відбувся великий фортепіанний концерт під керівництвом відомого диригента Юй Фен із Шеньчженьським симфонічним оркестром за участі студентів Цзо Чжана, Ши Юціна (Shi Yuqing), Хе Циженя (He Qizhen). Зокрема, молоді піаністи Шеньчженя дали серію концертів у Каїрській національній опері та Александрійському концертному залі, після чого вирушили до Гамбурга, де придбали нові фортепіано для концертного залу в Шеньчжені. Вони також виступали у Франції, Німеччині та Японії в межах різних культурних обмінів.

Отже, у цей період Дань Чжаої продожував активно працювати у сфері викладання та підготовки молодих музикантів. Він супроводжував студентів Цзо Чжан, Хе Цижень і Чжан Хаочень для читання лекцій та виступів в Цзінані, Циндао, Даляні, Сіані (Jinan, Qingdao, Dalian, Xi'an) та інших місцях. Професор читав лекції та проводив майстер-класи у престижних музичних закладах, зокрема у Hong Kong Academy for Performing Arts, Beijing Zhou Guangren National Piano Teacher Training Class та інших. Його виступи на тему фортепіанної педагогіки та технічної підготовки студентів привертали увагу як викладачів, так і студентів з усього світу. Після повернення із Азіатського міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена, професор дав лекцію на тему «Основи фортепіано та вибір навчальних матеріалів» для вчителів фортепіано у «Національному класі підготовки вчителів фортепіано в Пекіні Чжоу Гуанжень» («Beijing Zhou Guangren National Piano Teacher Training Class»). Для викладачів і студентів національних мистецьких професійно-технічних коледжів професор прочитав три академічні лекції на теми «Базове тренування пальців рук і застосування навичок техніки» та «Викладання гри на фортепіано має приділяти увагу звуковій підготовці».

Як визнаний експерт у сфері фортепіанного мистецтва, Дань Чжаої регулярно запрошували до складу журі міжнародних конкурсів, зокрема Азіатського міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена, Китайського міжнародного конкурсу піаністів у Пекіні, Golden Bell Award у Гуанчжоу та престижних конкурсів у Японії. Окрім цього, він брав участь в організації національних конкурсів у Китаї, сприяючи розвитку молодих виконавців.

Важливим моментом його діяльності стала організація масштабного концерту, присвяченого 100-річчю від дня народження Ден Сяопіна, у якому взяли участь 200 фортепіанних ансамблів. Також він долучився до святкування 150-річчя Steinway Piano та ювілейних заходів, пов'язаних із діяльністю китайських музичних закладів, таких як 65-річчя Сичуаньської музичної консерваторії.

Професор Дань Чжаої та його студенти брали активну участь у міжнародних конкурсах, здобуваючи високі нагороди. На VI Азіатському міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена в Японії Пан Лінзі виборов золоту медаль та спеціальний приз Ida Special Award. Чень Са представляв школу на XIII конкурсі імені Вана Кліберна в США, а Цзо Чжан став переможцем VII Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Ліста в Нідерландах, отримавши нагороду як найкращий виконавець до 21 року.

Хе Ціжень зайняла друге місце у молодшій групі на конкурсі імені Шелера в Німеччині. Цзо Чжан також здобув четверте місце на конкурсі Джини Бахауер та третє місце на III Міжнародному молодіжному конкурсі піаністів у Шанхаї. На Азіатському міжнародному конкурсі фортепіанних концертів студенти Gu Jingdan та Yan Liang вибороли перше і друге місця у своїх групах.

У 2006 році Пан Лінзі та Сюе Сяоцю успішно виступили на конкурсі Ісідо та Байдзі в Сербії: Пан Лінзі здобув Гран-прі, а Сюе Сяоцю – перше місце у групі B. Пізніше піаністка також перемогла на 11-му Міжнародному молодіжному конкурсі піаністів Південного Міссурі в США.

Студенти професора виступали у численних концертах. 27 травня 2005 року разом із Шеньчженьським симфонічним оркестром відбувся концерт «Фортепіанний концерт учнів Дан Чжаої» («Dan Zhaoyi Disciple Piano Concerto»). До Дня захисту дітей Чжан Хаочень та Піао Сінджі виступили в концерті симфонічного оркестру Гуанчжоу.

З 30 квітня по 27 серпня 2006 року проходив національний тур молодих піаністів міста Шеньчжень, у якому взяли участь студенти Пан Лінзі, Гу Цзіньдан, Пак Сінцзі, Цзо Чжан, Сюе Вейцю та інші (Pan Linzi, Gu Jingdan, Park Xingji, Zuo Zhang, Xue Weiqiu). Перший концерт відбувся у Харбіні, після чого концерти та майстер-класи пройшли у 15 містах, включаючи Шанхай, Ченду, Чунцин та інші.

Дань Чжаої активно продовжує проводити лекції та майстер-класи. Після повернення з конкурсу в Японії він прочитав лекцію у Національному центрі підготовки викладачів фортепіано в Пекіні, зокрема доповідь «Як стати ближчим до Шопена». Також він виступав на курсах Центру фортепіанного мистецтва та разом із професором Лі Цзяном проводив підготовку викладачів фортепіано.

З 23 вересня по 19 жовтня 2005 року Дань Чжаої зі студентами Цзо Чжаном, Чжан Хаоченом, Хе Ціженем та Пан Лінзі взяв участь у «Китайському культурному фестивалі» в Канаді та США, виступаючи у Центрі мистецтв Торонто, Центрі мистецтв Кеннеді у Вашингтоні, університетах Райса та Лос-Анджелеса. Він також провів серію майстер-класів у Торонто та Вашингтоні.

У жовтні 2006 року в концертному залі Великого театру Шеньчженя пройшов перший китайський Шеньчженський міжнародний конкурс фортепіанних концертів. Журі очолила Чжоу Гуанжень, а серед учасників було 40 піаністів з усього світу. На святкуванні 20-ї річниці заснування Шеньчженської художньої школи професор виступив разом із викладачами та студентами, взявши участь у великому концерті «Фортепіанний симфонічний

ансамбль Лю Хе» (Liu He piano symphony ensemble). Лі Юньді та Чень Са спеціально повернулися до школи, щоб виступити на цьому заході.

Традиційно, 2007 рік для Дань Чжаої розпочався з поїздки до Японії на Азіатський міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Шопена. Протягом року його студенти досягли значних успіхів на престижних міжнародних змаганнях.

Гу Джіндань (Gu Jingdan) посіла друге місце в молодшій групі B на V Міжнародному конкурсі піаністів EPTA в Хорватії. На 14th Piano Open у Гонконзі Хуан Їлянь (Huang Yilian) та Парк Сінцзі (Park Xingji) вибороли друге місце в дитячій групі B і перше місце у відкритій групі найвищого рівня. Тан Шуюнь (Tang Shuyun) став переможцем у молодшій групі середньої школи на Bradshaw & Buono International Piano Competition та отримав запрошення виступити в Карнегі-Холі у травні. Сюе Сяоцю (Xue Xiaoqiu) здобула перше місце на 7th International Paderewski Piano Competition у Китаї серед 14 учасників із провідних музичних академій країни.

Визначними стали досягнення учнів професора Дань на Національному молодіжному конкурсі піаністів KAWAI у місті Сямень, де Пань Ліньзі, Гу Цзіндань і Сюй Ці (Pan Linzi, Gu Jingdan, Xu Qi) вибороли першу премію в категорії для двох фортепіано, нагороду за найкраще виконання китайських творів, а також друге місце у дитячій групі.

У вересні Дань Чжаої супроводжував Гу Цзінданя та Пана Ліньзі на Міжнародний конкурс піаністів імені Е. Гріга в Норвегії у категорії для двох фортепіано без вікових обмежень. У жовтні вони представили програму «Повернення Північної Європи та Норвегії» в Сичуаньській музичній консерваторії та концертному залі Шеньчженя.

Студенти професора Дань взяли участь у записі «Вибраної музичної колекції з оцінкою фортепіанного виконання» («Piano Performance Graded Selected Music Collection»), ініційованому Асоціацією музикантів провінції Гуандун. Дань Чжаої працював як музичний керівник та заступник редактора

запису DVD-дисків. У проєкті брали участь Хуан Яоюе, Гу Цзіньдан, Пань Ліньзі, Чень Цзіньгень, Чжао Сіньї, Чжан Чуюе, Рен Хе, Лю Вейдун, Цай Янь і Луо Вей.

У січні 2008 року Дань Чжаої був запрошений Головою журі Четвертого конкурсу фортепіанних творів Китаю в Гонконзі. На церемонії відкриття переможниця минулорічного конкурсу Сюе Сяоцю виконала фортепіанний концерт «Yellow River». Тим часом у Великому театрі Шеньчженя відбулася серія концертів «Новорічної мистецької турботи», в яких виступили його учні: Гу Цзіньдан, Пань Ліньзі, Пак Сінцзі та Сю Ці.

Муніципальне бюро культури взяло участь у закордонному культурному обміні «Тиждень культури Шеньчженя у Польщі». Молоді піаністи Шеньчженя, серед яких Гу Цзіньдан, Пань Ліньзі, Пак Сінцзі та Сю Ці, дали три концерти в Національній філармонії та Посольстві Китаю в Польщі, де їхній талант отримав високу оцінку.

Через сильні снігові бурі, що вразили країну, у Шеньчженському театрі відбувся благодійний захід «Тепла течія молоді відновлює дім», організований Шеньчженським муніципальним комітетом Комуністичної молодіжної ліги. 27 лютого Лі Юньді виступив із сольним концертом, а 28 лютого молоді піаністи Гу Цзіньдан, Пан Ліньзі, Пак Сінцзі та Сю Ці виконали сольні фортепіанні твори. Захід зібрав понад 5 мільйонів юанів.

У березні учень Сю Ці здобув перше місце в групі А на Міжнародному конкурсі юних піаністів імені Володимира Крайнєва в Україні. У червні Хуан Ілянь, Ду Тяньці та Тянь Яї взяли участь у Міжнародному конкурсі піаністів російської музики (Russian Music International Piano Competition) у США, де зайняли призові місця: друге місце в групі початкової школи, третє місце в групі молодшої школи та Excellence Award у групі початкової школи.

Асоціація музикантів провінції Гуандун організувала лекцію «Поглиблене навчання фортепіано та класифікація фортепіано», у якій розглядалися особливості класифікації фортепіанної програми. Дань Чжаої

був членом журі Національного молодіжного конкурсу піаністів у Сяомені, де його учениця Сюй Ці здобула друге місце в молодшій групі. У серпні вона взяла участь в 11-му Міжнародному молодіжному конкурсі піаністів у Еттлінгені (Німеччина), де посіла друге місце та отримала спеціальну нагороду.

Восени 2008 року розпочався п'ятий курс підготовки вчителів фортепіано в Центрі фортепіанного мистецтва Дань Чжаої. Професор Чжоу Мінсунь прочитав лекцію «Новітній національний іспит з гри на фортепіано, 1-10 класи: інтерпретація творів і керівництво для навчання».

Учні професора Дань досягли значних успіхів на міжнародних конкурсах: Пан Лінзі отримав спеціальний приз молодіжної групи на П'ятому міжнародному конкурсі піаністів імені Ліста, Гу Цзіньдан виграв золоту нагороду в групі С на II Міжнародному конкурсі піаністів Південної Азії в Малайзії, а Тянь Яї та Лі Веньюнь посіли перше та третє місця на VI Міжнародному конкурсі піаністів ЕРТА у Бельгії.

7 грудня після призначення Чай Юнбая секретарем партійного комітету Сичуаньської музичної консерваторії професор Дань Чжаої поїхав до Ченду для обговорення свого повернення на роботу в альма-матер. Під час святкування 50-річчя Професійного художнього коледжу Фучжоу його було визнано "Кращим викладачем професійно-технічної освіти китайського мистецтва за 30 років реформ".

У січні 2009 року учень Гу Цзіньдан виграв золоту медаль у групі молодших класів середньої школи та золоту медаль у групі С на Азіатському міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена в Токіо. На святкуванні Нового року шість студентів професора, включаючи Гу Цзіньдан, Пань Ліньзі, Ду Тяньці, Сюй Ці, Лі Юньді та Лі Веньюнь, виступили у серії концертів «New Year Art Care» у Великому театрі Шеньчженя.

У лютому Дань Чжаої відвідав Пекін, щоб взяти участь у затвердженні регламенту першого китайського конкурсу піаністів «Премія академії

мистецтв Веньхуа», організованого Міністерством культури. У березні він повернувся на роботу до Сичуаньської музичної консерваторії, продовжуючи викладати і в Шеньчжені. 16 березня він прочитав лекцію «Як стати ближче до Шопена» на Міжнародному фортепіанному фестивалі в Чанчуні.

Дань Чжаої був членом журі Першого фортепіанного конкурсу Wenhua Art Academy Award, де його учні Ду Тяньці та Тянь Яї здобули високі нагороди. Видатною подією стало здобуття Чжаном Хаоченом золотої медалі на 13-му Міжнародному конкурсі піаністів Вана Кліберна в США. Професор Дань також супроводжував Пана Ліньзі до Німеччини, де той посів третє місце на V Міжнародному конкурсі піаністів Ліста у Веймарі.

Протягом року Дань Чжаої був членом журі престижних конкурсів: Національного молодіжного конкурсу піаністів Pearl River «Caesar Castle» та 7-го Національного конкурсу піаністів «Golden Bell Award», організованого Асоціацією китайських музикантів у Гуанчжоу.

У 2010 році учні професора Дань Чжаої продовжували досягати успіхів на престижних міжнародних конкурсах. Ду Тяньці (Du Tianqi) та Гу Цзіндань (Gu Jingdan) стали призерами 11-го Азіатського міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена, виборовши срібну та золоту медалі.

Він активно займався викладацькою діяльністю та читав лекції, зокрема виступив із доповіддю про музичний стиль Шопена в Педагогічному університеті Чунціна, де згодом став професором. Також за ініціативою Сичуаньської музичної консерваторії було розпочато видання серії книг про його педагогічну діяльність.

Професор Дань брав участь у численних журі престижних конкурсів – в Аахені (Німеччина), Сямені (Китай), Наньчані та Національному симпозіумі музичних премій у Вейхаї. У вересні він був серед 30 видатних осіб Шеньчженя, які взяли участь в урочистому мітингу з нагоди 30-річчя створення Шеньчженьської спеціальної економічної зони, де мав честь бути прийнятим президентом Ху Цзіньтао.

Учні професора також продемонстрували свої таланти на значущих музичних подіях. Чжан Да, Хуан Іліан і Лі Веньюнь виступили разом із Шеньчженьським симфонічним оркестром на концерті, присвяченому річниці міста. У листопаді в рамках Шеньчженьського театрального фестивалю відбувся концерт його вихованців, серед яких були Сюе Сяоцю, Гу Цзіньдань і Пан Ліньзі.

Важливою подією стала презентація альбому Сюе Сяоцю «Magic Finger» у Сичуаньській музичній консерваторії за участю керівництва закладу та представників медіа. Також учні професора відзначилися на Пекінському міжнародному фестивалі фортепіанної музики: Гу Цзіндань отримав друге місце за виконання концерту Шопена, а Ду Тяньці здобув першу премію з концертом Шумана.

2.1.4 Сучасний етап: фортепіанна школа Дань Чжаої та нове покоління піаністів

Сучасний етап діяльності Дань Чжаої став періодом активного становлення нових поколінь піаністів, що здобули визнання на міжнародній арені. Його педагогічна методика, заснована на глибокому розумінні як традицій західної фортепіанної школи, так і китайської музичної культури, сприяла формуванню виконавців із виразною індивідуальністю та високим рівнем майстерності.

Учні Дань Чжаої неодноразово перемагали на престижних міжнародних конкурсах, виступали в провідних концертних залах світу та отримували запрошення до співпраці з відомими оркестрами і диригентами. Його вплив на сучасне піаністичне мистецтво простежується не лише через досягнення його вихованців, а й через інноваційні методи навчання, які він впроваджує в освітній процес.

Серед ключових аспектів його роботи в цей період можна виділити:

- Розвиток професійної майстерності учнів та формування індивідуального виконавського стилю – кожен його учень демонструє неповторний стиль гри, що є результатом детального аналізу та роботи над музичним текстом.
- Підготовка молодих піаністів до участі у міжнародних фортепіанних конкурсів та виступів у різноманітних проєктах.
- Викладання в престижних музичних закладах Китаю та організація майстер-класів, участь в освітніх проєктах, організація конкурсів для викладачів та учнів і т.д.
- Міжнародна популяризація китайської піаністичної школи – завдяки виступам його студентів сучасний музичний світ усе більше відкриває для себе особливості китайського виконавського мистецтва.

Таким чином, сучасний етап діяльності Дань Чжаої демонструє не лише його роль як видатного педагога, а й впливову фігуру у світовому піанізмі, яка формує нове покоління майстрів фортепіано.

Діяльність професора фортепіано Дана Чжаої розвивалася у декількох аспектах. Насамперед, це продовження навчально-педагогічної роботи та успішні виступи та перемоги його студентів.

Професор Дань Чжаої продовжує свою роботу як викладач фортепіано в коледжах і університетах, таких як Shenzhen Art School і Sichuan Conservatory of Music. Він не тільки особисто супроводжує студентів-піаністів на конкурси, а й часто проводить лекції та відкриті заняття для молодих викладачів шкіл, на яких поділиться своїм педагогічним досвідом. Також, він організовує концерти та наукові семінари в галузі музичної освіти, які відбуваються в Шеньчжені та інших містах Китаю.

5-6 грудня 2018 року в Шеньчжені успішно відбувся Концерт освітніх досягнень і семінар Дань Чжаої, видатного професора та викладача фортепіано Сичуаньської музичної консерваторії. Цей захід відвідали професор Вен Фен, віце-президент Сичуаньської музичної консерваторії, професор Ван Янь,

заступник директора кафедри фортепіано, та Лі Шу, заступник головного редактора журналу та ін.

5 грудня дев'ятеро улюблених студентів професора Дань Чжаої – молоді піаністи Чень Са, Чжан Хаочень, Цзо Чжан, Сюе Тінчже, Сю Ці, Пань Ліньзі, Гу Цзіньдан, Ван Ялунь і Ян Хечао – виступили разом із Шеньчженьським симфонічним оркестром у проєкті «Соната вдячності – концерт, що демонструє досягнення Дань Чжаої в фортепіанній освіті». Більшість із цих студентів — молоді міжнародні піаністи, які провадять свою виконавську діяльність у різних країнах світу. Усі вони повернулися до Китаю, щоб на прикладі своєї майстерності показати освітні досягнення професора Дань Чжаої та подарувати йому чудове музичне свято. У програму концерту увійшов Перший фортепіанний концерт Чайковського, який виконували на семи дев'ятифутових фортепіано одночасно, що стало кульмінацією програми концерту.

6 грудня в Shenzhen Art School відбувся освітній семінар з фортепіанного мистецтва Дань Чжаої на тему «Новий початок у Новій Епосі – успадкування та розвиток фортепіанного мистецтва». Десятки відомих фортепіанних педагогів, виконавців і вчених галузі з країни та з-за кордону були запрошені взяти участь у семінарі для обміну та обговорення навчальної філософії та досвіду викладання Дань Чжаої. Його наставниця Чжоу Гуанжень надіслала вітальний лист із Пекіна, в якому розповідає про їхні стосунки як викладача та студента, а також дає високу оцінку та стверджує значні досягнення свого студента у викладанні фортепіано.

Крім того, відомі вітчизняні та зарубіжні експерти, такі як Лю Шикунь, Лі Мінцян, Ву Ін та ін. виступили із доповідями, в яких вони узагальнили досягнення професора та підкреслили ефективність концепції навчання гри на фортепіано, його досвід. Ю Фен, президент Центральної музичної консерваторії, Лін Цзайюн, президент Шанхайської музичної консерваторії, і

всесвітньо відомі піаністи Гаррі Графман, Анджей Ясінський надіслали відеопромови з привітанням для Дань Чжаої.

В контексті національного туру професор проводить лекції, активно працюючи в різних частинах країни. Його увага зосереджена на основам гри на фортепіано. За роки наполегливої праці він провів багато лекцій та майстер-класів для тисяч викладачів у багатьох містах Китаю, активно пропагуючи базове навчання фортепіано.

Учень Дань Чжаої, Ян Хечао у віці 18 років він був прийнятий до 4-го класу музичного класу Шеньчженьської художньої школи в 2015 році. За час навчання у професора Дань, він посів перше місце в класу з професійних предметів та увійшов у трійку найкращих учнів класу. Під керівництвом свого вчителя, Ян Хечао досяг швидкого прогресу у своїй спеціальності й щороку отримував звання «Відмінний студент зі спеціальності школи».

Ян Хечао в червні 2017 року взяв участь у «Молодіжному музичному конкурсі імені П. І. Чайковського» як наймолодший учасник, отримав II місце у групі фортепіано та спеціальний приз за краще виконання творів Бетховена. У листопаді 2017 року успішно зіграв свій перший сольний фортепіанний концерт. У 2018 році Ян Хечао став учасником «Концерту фортепіанних творів Ван Цзяньчжуна» та «Концерту видатних китайських фортепіанних творів», організованих професором Дань Чжаої. Він з успіхом виступав у Шеньчжені, Ченду, Санья, Чунціні та інших містах.

У січні 2019 року Ян Хечао отримав першу премію в категорії «Концерт С» (основна частина) на 20-му Азіатському міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена, що проходив у Японії, у наймолодшому віці. У травні 2019 року піаніста разом з його наставником запросили до Канади для участі у концертних виступах. Після цих виступів, Ян Хечао отримала запрошення на фестивальні заходи від Ілани Велед, художнього керівника музичного фестивалю міста Перуджа в Італії, з повною стипендією на участь впродовж чотири роки.

Професор виступив організатором щорічного «Конкурсу для викладачів та виконавців фортепіано Дань Чжаої». Цей конкурс проводиться з 2018 року і до сьогодні було проведено сім конкурсів у 2024 році. Проведення конкурсу ініціював професор Дань, відомий викладач фортепіано та діяч мистецтва Шеньчженя, виконує функції художнього керівника. Це конкурс для вчителів фортепіано, студентів і любителів фортепіано в Китаї.

Конкурс організовує Dan Zhaoyi Piano Art Institute, метою якого є створення платформи для обміну фортепіанним мистецтвом і навчанням фортепіано, а також просування та покращення якості мистецької якісної освіти, включаючи навчання фортепіано. Конкурс поділений на три етапи: відбірковий тур, фінальний тур і національний фінал. Попередній відбір та фінальний раунди проводяться офлайн, а національний фінальний раунд – онлайн через Інтернет-платформу.

Конкурс проводиться також і в інших регіонах та країнах світу, включаючи Південно-Західний Китай, Південний Китай, Північний Китай, Східний Китай, а також Сполучені Штати та Канаду. Фіналісти в кожному розділі братимуть участь у національному фіналі.

Конкурс складається з двох категорій, які поділяються на 36 конкурсних груп. Правила класифікації та групування такі: категорія перша – «Базовий курс фортепіано New Path»: студентська конкурсна група «Виступ», вчитель Конкурсна група «Навчання».

Категорія друга: вільний вибір творів – учні вільно обирають твори для виконання; вчителі вільно обирають твори для конкурсу «виконання».

Сьогодні Дань Чжаої продовжує активно працювати, навчаючи молодих піаністів мистецтву фортепіанної гри та збагачуючи теоретичні знання вчителів для успішного навчання. Його робота спрямована на розбудову національної фортепіанної освіти та виконавства. Підсумком його практичної педагогічної діяльності є науково-методичні праці, в яких автор ділиться секретом успішного виховання піаністів-виконавців.

2.2 Дань Чжаої та його учні-чемпіони фортепіано

Успішні результати його викладацької діяльності підтверджені вдалими виступами його учнів, які завоювали міжнародну репутацію китайської фортепіанної спільноти. Професор Дань підготував видатних студентів, які отримали нагороди на вагомих міжнародних конкурсах піаністів, таких як Лі Юньді (Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф.Шопена), Чень Са (Міжнародному конкурсі піаністів у Лідсі, Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф.Шопена, Міжнародному конкурсі піаністів імені Вана Кліберна), Чжан Хаочень (Міжнародному конкурсі піаністів імені Вана Кліберна).

Варто згадати про виступ молодого китайського піаніста Лі Юньді на Міжнародному конкурсі імені Ф.Шопена у Варшаві, який відбувся у 2000 році. Лі Юньді став лауреатом Першої премії, яка не присуджувалася протягом попередніх п’ятнадцяти років. Ця перемога мала величезне значення для китайської фортепіанної школи, адже саме вона стала одним з вагомих її досягнень. Можемо зазначити, що китайські піаністи востаннє брали участь в шопенівському конкурсі у 1955 році, тоді Третю премію присудили Фу Цуну. Сьогодні китайський піаніст Фу Цун живе у Франції і є авторитетним виконавцем та педагогом, його часто можна побачити у складі журі відомих конкурсів.

Висока виконавська майстерність Лі Юньді відображає потужність китайської фортепіанної школи, яка змогла за досить невеликий відрізок часу не лише здобути високі нагороди на міжнародних виконавських конкурсах, а й створити міцне педагогічне підґрунтя, що сьогодні активно та успішно виховує наступні покоління видатних піаністів.

Чень Са (陈萨) – відома китайська піаністка, учениця Дань Чжаої, яка здобула визнання на міжнародному рівні завдяки своїм успішним виступам на престижних конкурсах. У 1994 році отримала першу премію на Китайському міжнародному конкурсі піаністів, у 2000 році стала фіналісткою XIV

Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена, посівши четверте місце та отримала спеціальну нагороду Товариства імені Фридерика Шопена і Міста Варшави за найкраще виконання полонеза. Вона також стала лауреаткою Міжнародного конкурсу піаністів у Лідсі та виборола третю премію на Міжнародному конкурсі піаністів імені Вана Кліберна у 2005 році. Чень Са стала єдиною піаністкою в історії, яка отримала нагороди на трьох найвизначніших міжнародних конкурсах піаністів.

Піаністка Чень Са народилась у 1979 році, почала займатися музикою в дев'ять років в школі при Сичуаньській консерваторії у професора Дань Чжаої. Продовжила навчання у класі професора у Школі мистецтв Шеньчженя. Музичне виховання Чень Са відбувалося у мистецькому сімейному середовищі: її батько грав на валторні, а мати була балериною. Спочатку вона почала навчатися грі на скрипці, але згодом перейшла на фортепіано. Пізніше Чен продовжила навчання у Джоан Гевілл у Школі музики та драми Гілдхолл, а після участі в конкурсі в Лідсі у 1996 році почала займатися під керівництвом Фу Цун. Перші премії на міжнародних конкурсах в Китаї, здобуті піаністкою, стали початком її виконавської кар'єри. Вона здобула визнання на міжнародному рівні завдяки своїм успішним виступам на престижних конкурсах.

Чень Са активно виступає з провідними оркестрами та диригентами, серед яких сер Саймон Ретл, Леонард Слаткін, Ю Лонг та Едо де Ваарт. Вона також співпрацювала з такими видатними музикантами, як Лін Чоліанг, Гідон Кремер та Ніколай Цнайдер. Її концертна діяльність охоплює провідні сцени світу, а її інтерпретація класичних творів отримує високу оцінку музичних критиків.

У 2010 році Чень Са була нагороджена польським урядом престижним «Мистецьким паспортом Шопена» на знак визнання її досягнень у інтерпретації творів Шопена під час святкування 200-ліття Шопена. У 2021

році Са Чен була членом журі XVIII Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена.

Особливе місце у виконавській творчості піаністки займають твори Фридерика Шопена. Чень Са записала свій перший студійний альбом Chopin Impression для JVC у 2001 році, Повне зібрання вальсів Шопена для IMC у Японії в 2006 році. Її диск *«Враження від Шопена»* вражає виразністю та глибоким зануренням у ліричну сферу творів композитора. Крім цього, Чень Са записала кілька альбомів, серед яких *«Шопен: два фортепіанні концерти»* (2008). Альбом «Memories Lost»(2015), що містить сучасні китайські композиції, названий журналом BBC Music як «найцікавіший та найуспішніший запис нової китайської музики».

Інший китайський піаніст також почав свою кар'єру в ранньому віці. Чжан Хаочень (1990 року народження) у п'ятирічному віці дав свій сольний концерт, програма якого складалася з усіх двоголосних інвенцій Баха і кількох сонат Моцарта. В шість років він виконав концерт Моцарта К467 з Шанхайським симфонічним оркестром. У 2001 році Чжан Хаочен продовжив навчання в Шанхайській консерваторії. У віці 15 років був прийнятий на навчання у Шеньчженську школу мистецтв в клас знаменитого професора Дань Чжаої. В програму його концертів входили різні твори Шопена, особливої уваги заслуговують етюди Шопена ор.10 і ор.25.

У дванадцятирічному віці він став наймолодшим переможцем Конкурсу юних піаністів імені Чайковського. Далі було перше місце на конкурсі імені Шопена в Японії. У 2004 році він дебютував на 49-му Міжнародному Шопенівському фестивалі в Душники, Польща, виконавши всі етюди Шопена ор. 25. Висока майстерність піаніста при виконання творів польського композитора вражає не лише бездоганною технікою, а й надзвичайною музикальністю. У 2005 році Чжан Хаочен поступає у The Curtis Institute of Music у клас професора Г. Граффмана, у якого вдосконалював свою виконавську майстерність видатний китайський піаніст Лан Лана. За короткий

час навчання у професора (дев'ять місяців) він підготував чотири сольні програми. Піаніст вразив свого вчителя феноменальною пам'яттю і наполегливістю праці, адже зміг вивчити Третій фортепіанний концерт С. Рахманінова за чотири дні. Чжан Хаочен став першим китайським піаністом і водночас наймолодшим піаністом, який отримав золоту медаль на XIII Van Cliburn International Competition у 2009 році.

Одразу після виграшу Золотої медалі Чжан Хаочень здійнив трирічний тур по Сполучених Штатах і за кордоном, в межах якого дав 200 концертів в Америці, Азії та Європі, включаючи сольні виступи на відомих фестивалях, таких як Пекінський музичний фестиваль і Міжнародний фестиваль фортепіанної музики Гілмора.

Отже, названі китайські піаністи є яскравими представниками фортепіанного мистецтва Китаю. Однак, китайське фортепіанне виконавство є явищем, що характеризується стрімким зростанням кількості піаністів, які все частіше займають призові місяця на різноманітних фортепіанних конкурсах. Відтак, фортепіанне виконавське мистецтво продовжує свій стрімкий розвиток у XXI столітті.

2.3 Виконавська кар'єра Лі Юньді

Лі Юньді (Li Yundi) – видатний китайський піаніст, який в жовтні 2000 року став переможцем на XIV Міжнародному конкурсів піаністів імені Фридерика Шопена у Варшаві. Він став наймолодшим переможцем цього знаного конкурсу, адже на той час йому було лише 18 років. Його майстерне виконання полонезу Шопена настільки вразило журі, що польське «Товариство імені Ф. Шопена» присудило йому спеціальний приз.

Лі Юньді народився 7 жовтня 1982 року в місті Чунцин (Chongqing), в центральній частині Китаю, провінції Сичуань в сім'ї, що не мала музичних традицій. Початок музичної освіти піаніста пов'язаний з досить ранній віком, і починалася вона з навчання гри на акордеоні. Першим його успіхом стала

перемога на Дитячому конкурсі акордеоністів в рідному місті Чунціні. Будучи у віці семи років, він починає навчатися грі на фортепіано з Дань Чжаої, який на той час був одним з найвідоміших педагогів-піаністів Китаю. Лі Юньді навчався у Дань Чжаої протягом дев'яти років, і саме під його керівництвом він здобув першу премію на Шопенівському конкурсі у Варшаві. Свою долю професійного піаніста-виконавця Юньді вирішив у дев'ятирічному віці і відтоді він багато працював над засвоєнням всіх азів фортепіанної техніки.

У 1994 році хлопець проходить відбіркове прослуховування до престижної Музичної школи провінції Сичуань, у цьому є році він перемагає в Дитячому конкурсі піаністів в Пекіні. Подальше його навчання пов'язане з переїздом його вчителя Дань Чжаої в Шеньчженську школу мистецтв. Для того, щоб продовжити навчання сина, сім'я вирішує переїхати Шеньчжень. Однак, родина не могла платити за навчання, тому навчальний заклад призначило Лі Юньді стипедію як обдарованому учневі і оплачувало його витрати на зарубіжні поїздки на конкурси, з яких він практично завжди повертався переможцем. Таким чином, Шеньчженська школа мистецтв зробила величезний вклад в розвиток таланту Лі Юньді.

Однією з перших важливих перемог Лі стало перше місце на Міжнародному юнацькому конкурсі піаністів імені Стравінського в США в 1995 році. Його активна конкурсна діяльність проходила в різних кутках світу. У 1998 році він зайняв третє місце в групі юніорів на Міжнародному конкурсі піаністів Missouri Southern State University, а у 1999 році – отримав третю премію на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Ліста в Утрехті (Нідерланди) та першу премію на міжнародному конкурсі піаністів в Пекіні. На Міжнародному конкурсі піаністів імені Джини Бахауер він зайняв перше місце в категорії молодих виконавців. Вершиною його перемог на конкурсах стала перемога на Міжнародному конкурсі імені Ф. Шопена у Варшаві. Після перемоги на шопенівському конкурсі, Лі Юньді перестав брати участь в будь-

яких конкурсних випробуваннях, і присвятив себе виключно виконавській діяльності.

Але навіть після цієї перемоги він не завершив своє навчання. Так, Лі Юньді продовжує вдосконалювати свою виконавську майстерність в Німеччині під керівництвом відомого фортепіанного педагога Арія Варді (Arie Vardi) в Ганноверській вищій школі музики і театру (Hochschule fuer Musik und Theater). Однак, після навчання він повертається в Гонконг, де і проживає по сьогоднішній день.

Активна участь в різноманітних конкурсах та перемога на конкурсі імені Шопена відкрила перед виконавцем величезні можливості. Окрім концертно-виконавської діяльності він активно займається звукозаписом. Протягом тривалого часу він є ексклюзивним артистом фірми Deutsche Grammophon (DG). Недивно, що першим студійним диском піаніста, який був записаний у 2002 році, став сольний альбом музики Ф. Шопена. Цей дебютний диск Лі Юньді розійшовся тиражем 100000 дисків на території Японії, Кореї і Китаю.

Попри досить активну концертну діяльність, Юньді все ж займається самовдосконаленням, тому частину часу він присвячує вивченню нових творів. Він вважає, що публіка потребує лише відвертих емоцій, тому для неї потрібна лише хороша музика. Дискографія на лейблі Deutsche Grammophon налічує шість сольних дисків, один DVD і чотири CD з фрагментарною участю піаніста. У 2003 році вийшов сольний альбом з творів Ф. Ліста, а рік потому – студійний альбом з творів Шопена, в якій увійшли скерцо та експромти. У тому ж 2004 році був записаний сольний альбом «Love moods. The most romantic classics», в якому Лі Юньді виконав один з ноктюрнів Шопена з сольного диску 2002 року.

У 2005 році вийшов диск з записом «живого» концерту 2004 року, де піаніст виконував твори Шопена і Ліста. Альбом «Віденський речіталь» з творами Скарлатті, Моцарта, Шумана і Ліста був записаний на сцені Великого залу Віденської філармонії.

У 2006 році вийшло мультидискове CD видання «Steinway legends: Grand Edition», у 21 випуск якого увійшли записи виконань Елен Грімо, Лі Юньді і Лан Лана. Запис містить у виконанні Лі Юньді ор.22 Шопена – Andante spianato і Великий полонез. 2007 рік також був плідним для піаніста, саме у цей час світ побачили декілька дисків з записами виконань фортепіанних концертів Шопена і Ліста з орекстром Philharmonia Orchestra під керуванням Ендрю Девіса, а також збірник «Piano moods».

Знаковою подією у кар'єрі піаніста став запис двох фортепіанних концертів: Фортепіанний концерт №2 Прокоф'єва та Фортепіанний концерт №1 Равеля з Берлінським філармонічним оркестром під орудою Сейджи Озавою (2008 рік).

Останньою роботою Лі Юньді з лейблом Deutsche Grammophon стало видання повного зібрання творів Шопена на 17 дисках. Піаніст виконав чотири експромти Шопена. У 2010 році Лі Юньді підписав ексклюзивний контракт з компанією EMI Classics, в планах якої був запис всіх творів Шопена для фортепіано соло. У тому ж році компанія випустила подвійний CD-альбом з записом всіх ноктюрнів Шопена (21 фортепіанна п'єса).

Після перемоги на Конкурсі імені Шопена у Варшаві, Лі Юньді активно займається концертно-виконавською діяльністю, багато гастролює по світу (в Європі, Америці та Азії). Його виконавська кар'єра зосереджена не лише на сольних концертах, він багато виступає як соліст з відомими оркестрами та диригентами. У 2009 році піаніст дав сольний концерт з творів Шопена на сцені Королівського фестивального залу в Лондоні.

Лі Юньді в одному з інтерв'ю сказав: «Мені дуже приємно бути послом у культурному обміні, особливо класичної музики. Мені подобається чути, що багато китайців, особливо молодого покоління, починають любити класичну музику після відвідин моїх концертів. Крім того, я завжди граю декілька китайських п'єс на біс, коли виступаю за кордоном. Таким чином, я хочу показати глядачам у всьому світі китайську [фортепіанну – Фу Ксі] музику. Я

відчував велику відповідальність, з плином часу, оскільки все більше дітей у Китаї зараз грають на піаніно» (Liao, Rebecca, 2016).

Важливою подією концертної дільності Лі Юньді став виступ на ювілейному фестивалі Шопена у Варшаві, який був присвячений 200-річчю від дня народження композитора. Окрім того, піаніст здійснив ряд концертних турів по Європі та Америці. Чудовим підтвердженням є не тільки шквал захоплених відгуків критики після виступу піаніста на ювілейних шопенівських урочистостях у Варшаві.

В жовтні 2000 року Лі Юньді став учасником XIV Міжнародного конкурсі піаністів імені Ф. Шопена. Перед конкурсними випробуваннями піаніст сказав, що сподівається почути виступи музикантів на високому рівні. Однак, зазначив, що конкурс – це змагання, тому потрібно зосередитися на тому, щоб висловити своє розуміння музики (Xinhua, 2015).

В першому турі конкурсу виступили 98 учасників, які представляли 25 країн світу. У другий тур пройшли 38 піаністів, серед яких був і Лі Юньді. Перед початком другого туру Лі Юньді був настільки схвильований, що знаходився наче в тумані, і не пам’ятав нот. Однак, яскравий виступ піаніста в другому турі дав можливість поруч з іншими 11 учасниками виступити в третьому.

Зважаючи на виснажливість участі у конкурсі, вчитель Лі Юньді заборонив йому репетирувати перед останнім етапом змагання. Натомість, він повів його на прогулянку в парк імені Шопена. Стоячи перед пам’ятником Великого композитора Лі Юньді сказав, що «відчуваю, що стаю ближче до великого Шопена – композитора-віртуоза».

Найбільші овації Лі Юньді отримав на третьому турі конкурсу. Практично всі члени жюрі привітали його з успішним виступом. Вже в третьому турі піаніст здобув найбільшу кількість балів у порівнянні з іншими п’ятьма учасниками.

У фіналі Лі Юньді виконав Перший фортепіанний концерт Шопена. Він грав досить натхненно, глибоко відчуваючи задум композитора, його думки та переживання. Від хвилювання він навіть став і почав диригувати оркестром, створюючи єдину гармонію звучання. Бездоганна техніка і повна гармонія виконання стали кульмінацією конкурсу. Зал наповнився оваціями. Польські слухачі були просто зачаровані майстерністю китайського піаніста.

Виконання Лі Юньді настільки вразило членів журі, що вони присудили йому першу премію. Варто зауважити, що впродовж 15 років ця премія не присуджувалась жодному конкурсанту. Лі Юньді став наймолодшим лауреатом такої престижної премії піаністів. Піаніст так згадує ті хвилини: «Під час виступу я забув, що це змагання. Я зробив усе можливе і доклав чимало зусиль, щоб виразити емоції. Бути настільки спокійним, наскільки це можливо – цього достатньо» (Xinhua, 2015).

Після оприлюднення результатів Конкурсу голова журі Анджей Ясінський розповів про переможця першого призу, повідомивши журналістам: «Юньді Лі дуже зрілий для свого віку, а головне - він відчуває музику Шопена. Він не суперечливий у своїх інтерпретаціях, він грає з красивим звучанням і водночас має фантазію, шарм та перлисту техніку. Це ще важливіше, оскільки ми не почули під час цьогорічного конкурсу занадто багато справді видатних інтерпретацій Шопена, про що свідчить насамперед не присудження премії за найкраще виконання мазурки». (Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F.Chopina, n.d.).

Варто згадати, що до Лі Юньді китайські піаністи, учасними конкурсу Шопена, не отримували таких високих наголод. Так, у 1955 році піаніст Фу Цун отримав третю премію, а Лі Мінцзян – четверту у 1960 році. Після цього, практично 40 років китайські піаністи не здобували призових місць на конкурсі імені Шопена.

Звичайно, після конкурсу журналісти намагалися розгадати успіх виступу Лі Юньді. Один з польських кореспондентів запитав: «Ви прекрасно

грали Шопена! Як ви могли глибше, ніж польські конкурсанти вловити “душу” музики Шопена». Піаніст відповів так: «І в Китаї, і в Польщі багато людей. Одні здатні зрозуміти Шопена, інші – ні. Я з тих китайців, які розуміють Шопена» (Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F.Chopina, n.d.).

У програму Лі Юньді увійшли такі твори Шопена як:

Скерцо b-moll op.31

Berceuse (Des-dur) op. 57

Вальс As-dur op. 42

Andante spianato з полонеза Es-dur op. 22

Фортепіанний концерт № 1 e-moll, op.11

Конкурсне виконання було записано на CD, який містить Скерцо, Andante spianato та Фортепіанний концерт. Відео запис виконання є у вільному доступі на You tube.

Перемога на конкурсі стала значним здобутком не лише виконавської кар’єри піаніста, а й здобутком усього китайського фортепіанного мистецтва. Лі Юньді сказав: «Конкурс Шопена допоміг мені піднятися на світову сцену. До того Шопен – мій найулюбленіший композитор. Так як виріс на музиці Шопена…» (Дьяков, 2016).

2.4 Погляди Дань Чжаої та Лі Юньді на інтерпретацію творів Фридерика Шопена у контексті західних виконавських традицій

Лі Юньді сьогодні відомий китайський піаніст, який вважається одним з провідних інтерпретаторів творів Ф. Шопена у світі. Часто китайські ЗМІ порівнюють Лі Юньді з іншим відомим китайським піаністом Лан Ланом. Однак, їх суперництво поступово втрачає зміст, адже вони належать до різних типів виконавців. Лан Лан належить до яскравих, емоційно блискучих, феєричних виконавців, натомість виконання Лі Юньді більш стримане, елегантне та витончене.

Його вчитель Дань Чжаої згадував: «Готуючись до цього конкурсу, ми мали змогу більш інтенсивно та глибше вивчати музику Шопена, особливо зосереджуючись на інтерпретації його музичного стилю, і з цього ми отримали багато користі. Тепер я написав цю статтю під назвою «Про музичний стиль Шопена», щоб відзначити 200-річчя від дня народження цього великого музиканта» (Chai Yongbai, 2011a, p.226).

Успіх виконання творів Шопена пов'язаний з внутрішнім світом музиканта, його тонким відчуттям образного світу композитора. «Щоб зрозуміти його [Шопена – Фу Ксі] до кінця, необхідно цілком, всією душею зануритись в глибини його власної музичної душі. Та це занурення в чуже "я" дається лише людям закоханим. І нехай це парадокс, але можна сказати, що Шопен вимагає від виконавця особливої любові, любові, яка буває в житті так само рідкісною, яким рідкісним буває великий талант. Саме тому Шопен буває таким складним у виконанні для піаністів» (Дмітрієнко Д. В., 2017).).

Очевидно, осягнути естетичні погляди молодого піаніста можемо на основі його власних висловлювань. Так, в одному інтерв'ю Лі Юньді сказав: «Музика Шопена, безумовно, романтична і пристрасна. Однак, я ще з дитинства слухав музику Шопена перед сном. Я б описав це як внутрішній сплеск, який приносить мою власну інтерпретацію. Крім того, так як мій досвід зростає з часом, я завжди придумую нову інтерпретацію його музики» (Liao Rebecca, 2016).

Професор Дань підкреслив важливість конкурсу для інтерпретації стилю Шопена сучасними піаністами: «Міжнародний конкурс піаністів імені Шопена є пробним каменем для перевірки музичного стилю композитора. Говорячи про музичний стиль Шопена, слід згадати Міжнародний конкурс піаністів імені Шопена в Польщі. Конкурс піаністів імені Шопена був заснований у Польщі у 1980-х роках, щоб змінити панівне неправильне розуміння музики Шопена» (Chai Yongbai, 2011a, p.226).

Ідея створення Конкурсу піаністів імені Шопена належить професору Варшавської музичної консерваторії Джею Гураблі, і групі польських піаністів і педагогів, які ініціювали заснування Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена. Метою конкурсу стала інтерпретація творів видатного композитора та відновлення його оригінального стилю. Дань Чжаої зазначає: «Однак ця дорога не завжди гладка. Від суперечок, викликаних стилем Шопена, до хвилювання, спричиненого результатами оцінювання конкурсу, стає зрозумілим, що нелегко наполягати на використанні стилю Шопена як основного критерію оцінювання. Судячи з результатів попередніх конкурсів піаністів імені Ф. Шопена, майже в кожному конкурсі є учасники, які вважаються дуже видатними, але не проходять відбір, що викликає суперечки…» (Chai Yongbai, 2011a, p.227).

Дань Чжаої у своїй статті зазначає той факт, що протягом 15 років і двох сесій не було золотої медалі. Це викликало ряд негативних емоцій у серед виконавців-піаністів. Основною причиною цієї ситуації є різна інтерпретація музичного стилю Шопена. Голова журі 14-го Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена, Ясінський в одному з інтерв'ю сказав: «Ви можете бути дуже хорошим учасником або виконавцем, і добре грати, але не відповідаєте стилю Шопена. Відповідно до цього розуміння, навіть якщо піаніст має бездоганну техніку та має дуже особисту музичну інтерпретацію, але з точки зору розуміння музичного стилю, якщо ви граєте Шопена як Ліста, ваша інтерпретація музики Шопена не буде оцінена. Десятиліттями журі Конкурсу піаністів імені Шопена виконувало свій обов'язок підтримувати музичний стиль Шопена як найвищий стандарт оцінки» (Chai Yongbai, 2011a, p.227).

Дослідники стилю Шопена неодноразово вказують на свободу романтичного висловлювання, імпровізаційність викладу, які завжди корегуються логічним мисленням митця. Творчість Шопена є особливим, неповторним явище світової музичної культури. Для творів композитора

характерні ясність музичної мови, лаконічність висловлювання та композиційна довершеність. Композитор спирався у своїй творчості на величезний досвід польської національної музики, самобутність якої він розумів як ніхто інший.

Питання вибору репертуару виконавця належить до тих індивідуальних особливостей, які є визначальними у їх творчості. Так, відповідаючи на питання, що стосуються звернення до творів Шопена, Лі Юньді говорить: «…це на зразок внутрішнього голосу, який змушує мене обрати Шопена. Якби довго це не тривало, цей голос все ще звучить в мені. Музика Шопена є чарівною, поєднує неймовірні звуки разом, і сповнена таємниці і сакральності» (Liao, Rebecca, 2016).

Шопен вмів втілити велике у малому. У його творчості поєднуються елементи двох стилів, він наповнює класичну форму романтичним змістом. Поняття «змісту» і «форми» у Шопена повністю пов‘язане з поняттям програмності, однак, композитор уникає конкретизації змісту музики, не звертається до літературних назв чи інших пояснень сюжету. Особливості стилю Шопена не менш яскраво були втілені у вільних формах, серед них поєднання романтичного пориву з класичним раціоналізмом, вільного нанизування контрастних епізодів імпровізаційного характеру в логічний ряд єдиного тематичного розвитку твору.

«Обговорюючи та вивчаючи музичний стиль Шопена, ми ніколи не повинні ігнорувати значення унікального таланту Шопена у формуванні його особистого художнього стилю» (Chai Yongbai, 2011a, p.230).

Так, Шопен в різних жанрах інструментальної мініатюри вдається до вираження емоцій, які неможливо описати словами. Наповнюючи твори малих форм неймовірним ліризмом, він надає образно-емоційному світу виключно внутрішнього значення, а рельєфність музичних образів відтворює найтонші психологічні нюанси. Тому, при виконанні творів Шопена недостатньо лише осягнути зміст твору, потрібно відчути взаємозв’язок художнього образу з

його звуковим втіленням. Сам композитор говорив, що у виконання потрібно вкладати душу, акцентуючи увагу на необхідності відчути образний світ твору та оживити його власним емоційним відношенням.

Особливості стилю Шопена – пластичність, вишуканість, розмірність, граціозність – пов'язані з розумінням його особистості, для якої не притаманні такі риси як показовість та театральність. Тому й кажуть, що людина – це стиль, відчути який, означає пізнати особистість.

Дань Чжаої зазначає, що «…для вивчення творчої манери композитора ми повинні мати певне розуміння епохи, національних особливостей та історичного середовища, в якому він жив, і досліджувати це як з суб'єктивного, так і з об'єктивного аспектів… Романтичний Шопен – Романтизм, який домінував у літературних і мистецьких течіях у Європі XIX ст., є золотим ключем до тлумачення музичного стилю Шопена» (Chai Yongbai, 2011a, p.229).

Лі Юньді говорячи про музику Шопена вказує на її виняткове мелодичне багатство. Шопен є прекрасним мелодистом, якому не має рівних в епосі музичного романтизму. Це пов'язано з особливою увагою Шопена до національних пісенно-танцювальних зразків польської музичної культури. Національний характер музики Шопена — ще одна з яскравих рис його музичного стилю. Інтонаційна основа творів композитора завжди тісно пов'язана з особливостями жанрів польського національного фольклору.

Мелодії Шопена є унікальними, а їх виразність зберігається впродовж усього твору. Іншою стороною його творчості є трагедійність, яка не поступається проникливому ліризму. У цій рідкісній гармонії закладений секрет досконалості музики митця. Лінеарність мислення композитора відображається у збагаченні мелодичної лінії прихованими голосами, що надає фортепіанній фактурі глибини та повноти звучання. Для мелодики Шопена притаманна індивідуалізація інтонацій. У процесі розгортання твору

прихований гармонічний голос нерідко стає домінуючим, утворюючи з основним так званий «інструментальний дует».

Притаманною рисою шопенівського стилю як композиторського, так і виконавського є співуче *legato cantabile*. Будучи прихильником оперного жанру, він вносить у мелодію своїх творів риси італійського *bel canto*. Окрім цього, з опери він запозичує один з драматургічних прийомів – поєднання в одночасному звучанні різних музичних тем. Такий принцип одночасного звучання мелодичних ліній, які доповнюють одна одну або контрастують, стає одним з формотворчих прийомів для різних творів композитора.

За своїми настроями творчість Шопена є надзвичайно різноманітною, вона містить всю гаму людських почуттів – від глибоких особистих переживань до грандіозних, які відображають епос цілого народу. Художні образи Шопена є ближчими до емоцій, аніж думок людини. Саме це підкреслює емоційний феномен його творчості, для якої характерним є велична простота, відсутність пафосу та відкритість почуттів. Незважаючи на надзвичайну стриманість почуттів та приховування переживань у житті, Шопен у повній мірі розкривав таємниці своєї душі у творах. Лі Юньді після перемоги на конкурсі сказав: «Я думаю, що китайці краще розуміють твори Шопена. Поетична емоція у творах Шопена так чи інакше пов’язана з давньою китайською поезією» (Chinese Teen Wins Chopin Piano Competition, n.d.).

Характерною рисою творчості Шопена є ясність форми, чіткість та лаконічність музичної мови. Однак, у його творах є й імпровізаційні моменти, які відповідають тим емоційним поривам, в моменти яких були створені. Слід зазначити, що композитор міг написати твір в одному емоційному пориві, але вдавався до подальшої детальної роботи над певними його уривками, поки імпровізаційність не перетворювалась на ясну та чітку за формою. Такий підхід до творення повинен враховувати кожен виконавець.

Дань Чжаої зазначає, що: «Особистий стиль геніального Шопена, виявлений у двох концертах ор.11 та ор.21, має найвиразніші та знакові

характеристики. Це Шопен, якому притаманні мелодичний романтичний ліризм, поєднання „вільної декоративності” та „вокально-інструментального” у висловлюванні, ознаки „речитативу та декламації”. Ми бачимо вільну декоративність мелодій Шопена, будь то вільна та вишукана трансформація мелодій в інструментальні варіації, чи заміна інструментальних тонів мелодіями, чи використання ним речитативу, речитативу та мелодії для чергування між ними, він може робити це з легкістю та природно, ніколи не порушуючи мелодії та ніколи не розмиваючи значення мелодії та емоційний зміст, який вона висловлює» (Chai Yongbai, 2011a, p.230).

Важливим фактором для Шопена було звучання самого інструменту – фортепіано, тому виконання його творів вимагає прекрасного та досконалого володіння засобами звуковидобування. Його кантилена основана на наспівності людського голосу, тому потребує співучості, широкого дихання та тривалого звучання. Співучість як провідний фактор музики Шопена проникає у всі пласти його фактури. Для Шопена тембр звучання інструменту не є самоціллю, він повністю служить для вираження глибини художнього образу, а не для самолюбуванням звучання.

Тому виконавський стиль, манера виконання творів Шопена повинна відповідати нашому уявленню про власний виконавський «почерк» композитора. Завдяки спогадам сучасників Шопена, сьогодні можемо дізнатися про його власний виконавський стиль, наблизитися до розуміння авторського трактування образного світу творів, зрозуміти його естетичні погляди та виконавські принципи. Лише за умови пізнання власних виконань можна наблизитися до істинної сутності шопенівського стилю. Польська дослідниця В. Ландовська вказує на відповідність зовнішності і манери гри – та сама делікатність та замріяність. «Стиль Шопена оснований в основному на тонкощах туше і простоті фразування; він відкидав найменшу афектацію, і як наслідок, різкі переміни темпу. За свідченням його учнів, його *tempo rubato* не мало нічого спільного з рубато віртуозів, епілептичним темпом, що змішував

в загальну кашу і малюнки, і прикраси…» (Landowska, 1913). Шопен прекрасно володів прекрасно технікою рубато, з якою пов’язана імпровізаційність, мінливість та неочікуваність його виконання. Сучасники неодноразово зазначали, що під час виконання він ніби знову творив музику, ніколи не повторюючи однаково.

Сучасник Шопена, видатний композитор Ф. Ліст писав: «… його гра мала особливий характер, який би він жанр не виконував: музику танцювальну чи мрійливу, мазурки чи ноктюрни, прелюдії чи скерцо, вальси чи тарантели, етюди чи балади. Він їм надавав небувалого колориту, певну невизначену невидимість, якісь пульсації, схожі на вібрації, що не мали майже нічого матеріального і були зовсім невагомим, які діяли на нас поза органами чуття… іншим разом з під пальців Шопена виливалось відчайдушне розчарування…» (Listz, n.d.).

Звучання творів у виконанні автора відзначалося витонченість та делікатністю, відсутністю різких звуків, тихим піано, в якому кожна нота була ясною. Наспівність виконання була його особливою виконавською якістю, на фоні якої різке звучання тривало як мить.

Стиль і манера виконання творів Шопена змінювалися часто з огляду на історичний контекст, зміну естетичних поглядів, появи нових композиторських та виконавських технік. Важливу роль в цьому процесі мав і процес удосконалення самого фортепіано – роялі, на яких грав Шопен не мали таких звукових можливостей як сучасні інструменти.

Паралельно зі змінами у підходах до дослідження творчості Шопена, змінювалася і манера виконання його творів. Так, на межі XIX – початку XX століть виконавськими напрямками виконання Шопена стають «манірний», який побутував в любительських колах, та героїко-романтичний стиль в дусі Ф. Ліста та Антона Рубінштейна. Генріх Нейгауз, член журі на конкурсі в 1937 році, відзначив тенденцію виконання творів Шопена як безпристрасну та

вихолощену, звинувачуючи виконавців у відсутності осмисленої гри, без «живих» людських відчуттів і недостатній любові до авторів.

В другій половині XX століття, з появою багатьох виконавських конкурсів, починає проявлятися дві протилежні тенденції у виконання творів композитора. Перша з них – віртуозний, блискучий стиль виконання, де техніка стає самоціллю, і друга – меланхолійний, чуттєвий, з надмірним використанням *rubato* і *ad libitum*, де у відхиленнях від темпу губилась цілісність форми, а відтак, і зміст твору. З приводу цього польська дослідниця В. Ландовська згадувала виконання самого Шопена: «Його ad libitum, доведений іншими виконавцями до повної відсутності такту, у нього був лише приємною несподіванкою…» (Landowska, 1913).

Однак, слід зауважити, що в ці стилі виконання творів Шопена рідко зустрічаються в «чистому» виді. Як правило, кожен піаніст вибирає свій шлях, в якому в більшій чи меншій мірі поєднуються обидва виконавські стилі.

Польський піаніст, член журі Першого Міжнародного фортепіанного конкурсу імені Фридерика Шопена (1927 року) Збігнєв Джевєцький, професор Варшавської консерваторії визначає три виконавські стилі Шопена: класичний, романтичний та експресіоністичний. Він писав: «Не кожен виконавець музики великого польського композитора, заслуговує на почесне звання шопеніста, хоча встановити єдині критерії для так званого «шопенівського стилю» виконання надзвичайно важко, а може і взагалі неможливо» (Drzewiecki, 1995). Джевєцкий (1995) вбачає «розгадку» виконавського стилю Шопена в самих текстах композитора, у яких характерні музично-виразові особливості слугують орієнтувальним ключем для виконавської інтерпретації. За його словами, успіх досягнуть лише ті піаністи, які не будуть вдаватися до показу власної віртуозності і не намагатимуться «втиснути її у вузькі рамки сентименталізму та слізної чуттєвості».

Отже, стилі виконання музики Шопена є змінними, і повністю залежать від особистих якостей піаніста – характеру, темпераменту, виконавської школи та музичного смаку.

Попри складність і заплутаність проблеми виконання творів Шопена, практично всі інтерпретатори сходяться на одній думці, яку висловив лауреат конкурсу Шопена, видатний піаніст Наум Штаркман: «Щоб грати музику Шопена, її потрібно безмежно любити… Лише тоді вона розкриє всі свої таємниці» (Дмітрієнко, 2017).

Значення творчості Шопена для китайського піаніста Лі Юньді вже неодноразово наводилася в роботі. Адже практично у кожному інтерв'ю піаніст підкреслює своє величезне захоплення музикою видатного композитора. Емоційна близькість композитора і виконавця є запорукою успішної виконавської інтерпретації. Лі Юньді згадував: «…вчитель завжди був поруч зі мною, допомагав мені зрозуміти твір і глибоко заглиблювався в історію твору з таких аспектів, як передісторія твору, епоха, в якій жив композитор, і емоційний досвід автора, коли він створював твір. Це відіграло велику роль у моєму розумінні творів Шопена, змусило грати їх більш спокійно, витримано та майстерно» (Chai Yongbai, 2011a, p.315).

Беззаперечність інтерпретаційних версій Лі Юньді була оцінена на Міжнародному конкурсі Шопена у Варшаві. Однак, піаніст сам говорить, що набуваючи все більше досвіду, він стає ближчим до Шопена. Такий підхід Лі Юньді збігається з особливостями шопенівського підходу до виконання творів. Сам композитор виконував власні твори так, ніби ще раз їх творив на сцені. Лі Юньді надає творам Шопена яскравого емоційного забарвлення, однак його емоційність не є перебільшеною: музика, ніби ллється з під його пальців, його виконання стримане, ніжне, виважене. При тім моменти драматизму звучать лише як короткі вкраплення у звуковий світ твору.

Виконання Лі вражає рідкісним поєднанням віртуозної майстерності та поетичних інтерпретацій творів Шопена, де кожна нота - це нагадування про

його перемогу у 2000 році. Він сміливо поєднує яскраву віртуозну техніку, глибоке розуміння музичного стилю з власною особистою манерою інтонування у розкритті усіх нюансів музики Шопена. Неодноразово, музичні критики вказують на поєднання у виконанні піаніста поетичного темпераменту та романтичного запалу. «М'яке, заворожуюче туше, вишукане фразування, філігранні пасажі повністю занурили слухачів в світ шопенівського романтизму» (Фёдоров, 2010).

«Сьогодні мені здається, що я став ще ближче до Шопена, - каже Юньді Лі. - Він ясний, чистий і простий, його твори прекрасні і глибокі. Я відчуваю, що десять років тому виконував твори Шопена в академічному стилі. Тепер же я відчуваю себе більш вільно і граю вільніше. Я сповнений пристрасті, я відчуваю себе здатним виступати перед усім світом. Я думаю, що зараз настав той час, коли я по-справжньому здатний виконувати твори геніального композитора » (Yundi Li – Chopin "Fantasie" impromptu, op. 66, 2013).

Висновки до розділу 2.

У контексті націоналізації китайського фортепіанного мистецтва професор Дань Чжаої відіграє ключову роль у формуванні унікальної національної виконавської школи. Його діяльність охоплює педагогічну, музично-наукову діяльність, участь у журі фортепіанних конкурсів та виховання значної кількості видатних піаністів – яскравих представників китайської фортепіанної школи. Педагогічний підхід Дань Чжаої гармонійно поєднує традиційні китайські музичні цінності з досягненнями світової фортепіанної культури, сприяючи розвитку національного фортепіанного мистецтва. Завдяки активній організаторській діяльності – проведенню концертів, семінарів і конкурсів – професор не лише популяризує китайську фортепіанну культуру, а й впроваджує сучасні підходи до розвитку професійної майстерності молодих піаністів.

Як педагог, науковець та організатор Дань Чжаої зробив значний внесок у формування нової генерації китайських піаністів і розвиток національної фортепіанної школи. Його музично-теоретична праця та унікальний підхід до викладання стали невід'ємною частиною сучасної китайської фортепіанної освіти. Аналіз його творчого шляху дає змогу розглянути його постать у контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, його націоналізації та інтеграції у світовий музичний простір.

Фортепіанна школа Дань Чжаої і сьогодні демонструє високий рівень підготовки піаністів, виховуючи нове покоління виконавців, які гідно представляють його педагогічні успіхи на світовій сцені. Завдяки поєднанню глибокої професійної майстерності, індивідуального підходу до кожного учня та уваги до сучасних тенденцій музичного мистецтва, учні професора Дань Чжаої досягають значних успіхів на престижних міжнародних конкурсах та концертних майданчиках. Їхні виступи підтверджують не лише високий рівень виконавської майстерності, а й спадкоємність фортепіанної школи професора Дань.

РОЗДІЛ 3
МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІ ПОГЛЯДИ ДАНЬ ЧЖАОЇ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВПЛИВ І НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА

3.1 Роль західних традицій техніки фортепіанної гри у формуванні засад китайського фортепіанного виконавства

Фортепіанне виконавство у європейських країнах має свою давню історію. У процесі його розвитку відбулося формування різних виконавських шкіл: школи «високих пальців» та «глибокої» ваги руки. Обидві виконавські школи склалися у відповідності до стильових особливостей фортепіанних творів різних епох. Відтак, для виконання творів епохи бароко та класицизму необхідним є застосування високої позиції руки, що дозволяє виконавцю більш точно та диференційовано відтворювати музичний текст. Натомість, фактурні особливості творів XIX-XX століття вимагають застосування цілком іншої виконавської техніки – техніки «ваги» руки. Таким чином, в історії виконавського мистецтва виокремлюються стилі музичного виконання, що відповідають стильовим особливостям фортепіанних творів та особливостям їх виконавської інтерпретації.

Сучасні китайські педагоги активно використовують техніку високих пальців у викладанні гри на фортепіано. Важливо простежити, яким чином ця методика стала частиною фортепіанної традиції Китаю.

Розвиток фортепіанної техніки в Китаї пов’язаний із творчістю італійського диригента та піаніста Маріо Пачі, який вперше виступив у 1904 році в клубі німецьких емігрантів. Окрім диригентської діяльності з оркестром Гонпуцзюй, він активно працював у педагогічний сфері, викладав фортепіано. У його класі навчалося ціле покоління знаних китайських піаністів Юй Бяньмін, У Ілі, Чжан Цзюньвей, Чжу Гунї, Чжоу Гуанжень, Фу Цун. Їх творчість зосереджувалася не лише на сольній виконавській сфері, а й на їх

внеску у розвиток китайського фортепіанного виконавства в Китаї. Як зазначає Бянь Мен «Педагогіка Пачі, яка опиралася на методи старої школи, з акцентом на силу та незалежність пальців, була органічно прийнята китайськими піаністами і спонукала до виконання ними не лише класики, а й творів композиторів-романтиків і навіть Дебюссі, з її зачаровуючим імпресіоністичним колоритом. Строга пальцева техніка стала суттєвою ознакою виконання великої кількості видатних піаністів» (Bian Meng. 1996, с.8).

Наступним кроком у становленні техніки «високих пальців» в Китаї стало навчання китайських піаністів за кордоном. Піаністи Лі Шутун (Li Shutong) та Шень Сингун (Shen Xingong) навчалися грі на фортепіано в Японії, де «справа обмежувалася школою Бейєра, вивченням елементарних етюдів К. Черні та вправ Ганона» (Bian Meng. 1996, с.8). Фундаментом для розвитку фортепіанного виконавського мистецтва було відкриття у 1927 році Національної музичної консерваторії, що заклалала фундамент китайської фортепіанної освіти, основаної на принципах західно-європейської системи музичної освіти. Однією з перших викладачів фортепіано в Китаї стала американська піаністка Рут Шталь (Ruth Stahl). Сяо Юмей – директор Шанхайської музичної консерваторії прагнув залучити до навчання китайських піаністів найкращих музикантів не лише Шанхаю, а й усього світу, серед яких Борис Захаров – завідувач фортепіанним відділом. Піаніст володів технікою «високих пальців», яка своїми витоками сягає специфіки виконання на клавесині чи клавікорді.

Деякі китайські піаністи навчалися грі на фортепіано у Сполучених Штатах Америки. В результаті, після повернення на батьківшину їх творчість та педагогічна діяльність вплинула на формування фортепіанної освіти в Китаї.

З іншого боку, аналіз педагогічної діяльності емігрантів, представників різних національних фортепіанних шкіл, дозволяє скласти цілісну картину

складових китайської фортепіанної виконавської школи. У багатьох дослідженнях інформація про витоки китайської фортепіанної школи подається досить обмежено, зосереджуючи увагу на окремих постатях, оминаючи при тому важливі складові формування їх власної виконавської техніки. Наприклад, варто заакцентувати увагу на системі навчанння німецьких піаністів Зігмунта Леберта та Людвіга Штарка.

Зігмунт Леберт та Людвіг Штарк – німецькі піаністи та музикознавці. Зігмунт Леберт був засновником та керівником Штутгартської музичної школи, автором підручників фортепіанної гри «Школа техніки або шлях піаніста до блискучої віртуозності» (Schule der Technik oder: der Weg auf dem Piano zu einer gediegenen und glänzenden Virtuosität) 1850 року та «Велика теоретична та практична школа клавіра для системного вивчення з перших кроків до високої майстерності» (Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung; 1858), написана у співавторстві з Людвіком Штарком. Останній підручник здобув широку популярність на території США. Відомо, що до 1884 року налічується 17 американських видань цієї праці.

Техніка фортепіанної гри Леберта та Штарка основана на розвитку пальцевої техніки та ідеях постійного тренування пальців. «Впроваджена ними в концертно-педагогічну практику високопальцева техніка вимагала фіксованого положення «округлої» кисті із зігнутими фалангами пальців з високим підйомом кожного з них. Це «статичне» положення рук зазвичай не типове для професійних піаністів, але ефективне для навчання початківців виконавців» (Jia, Jifeng, 2021, p.500).

Традиції фортепіанної гри польського піаніста Теодора Лешетицького перейняла Анна Єсипова, учнем якої був Борис Захаров. Сам Лешетицький був учнем одного з найкращих педагогів-піаністів Карла Черні, у якого навчався Ференц Ліст. Таким чином, педагогічні підходи до навчання

фортепіано, які використовував Захаров, мали давні традиції. Один з його учнів, китайський піаніст У Леї згадував: «Він [Захаров – Фу Ксі] наголошував на техніці пальців і наполягав на округлій позиції рук. Для технічних досліджень він призначав своїм учням вправи Ганона та твори Черні» (Wang, 2010, p. 15).

Китайська техніка гри на фортепіано перейняла західну традицію та опиралася на високу позицію рук та пальцеву техніку. На основі цієї методики «виросла» ціла плеяда китайських піаністів – Дін Шанде, Лі Сяньмінь, У Лей, Лі Цуйчжень і Фан Цзісен, які передавали цю техніку гри іншим поколінням молодих піаністів. Таким чином, пальцева техніка гри на фортепіано лежить в основі педагогіки китайських піаністів.

Дін Шанде – китайський композитор та піаніст, засновник Шанхайського приватного музичного інституту, професор композиції в Шанхайській музичній консерваторії. У його класі навчалися Чжу Гуньї, Чжоу Гуангрень, Чжоу Веньчжун та інші, які згодом продовжили працювати у Шанхайській музичній консерваторії, Центральній музичній консерваторії (у Пекіні) і музичних коледжах. До наступного покоління піаністів належать Ван Юй, Ляо Найсюн, Лі Ціфан, Чжао Сяошен і Ян Ліцін. Усі вони виховані на методиції гри «на високих пальцях». Ця техніка гри досьогодні використовується китайськими педагогами, які вважають її найбільш ефективною у навчальному процесі.

Загалом, розвиток пальцевої техніки є важливою складовою у досягненні високої виконавської майстерності китайських піаністів. Особливу увагу педагоги-піаністи приділяють вправам для розвитку техніки пальців на ранньому етапі навчання. Відповідно до фізіологічних та психологічних можливостей кожного учня, вчителі шукають індивідуальний набір вправ, повторення яких спонукає до формування навичок та вмінь учнів. Опираючись на дослідження китайських музикознавців, можемо зазначити, що розширення виконавської майстерності піаністів відбувалося на основі вправ Ганона та

етюдів Черні. Але, частина використовує вчителів має інший підхід, заснований на вивченні великої кількості творів з різними технічними труднощами.

Певні зміни фортепіанного виховання відбулися у 40-х роках XX століття. Це було пов'язано із навчанням китайських піаністів за кордоном, у знаних піаністів. У класі Маргеріт Лонг і Альфреда Корто удосконалювали свою майстерність піаністи Дін Шанде, Ву Лей і Хун Шике. Поруч з пальцевою технікою, починає з'являтися й техніка гри вагою руки.

Техніка «високих» пальців стала основою для формування виконавської техніки багатьох китайських піаністів, які навчалися у тогочасних освітніх музичних закладах. Після 1949 року, із заснуванням Китайської народної республіки, у Китаї працювали багато відомих європейських піаністів, педагогічна діяльність яких мала значний вплив на формування засад фортепіанного виконавства. Серед них, Арам Татулян – викладач Пекінської консерваторії, та піаністка Тетяна Кравченко – викладачка Пекінської та Шанхайської консерваторій. Специфіка виховання китайських піаністів пов'язана із методологічними принципами європейських фортепіанних шкіл, в яких окрім техніки високих пальців, поширеною була гра вагою вільної руки, що значно покращувало звучання інструменту, надаючи яскравості, насиченості та тебрового забарвлення. Як зазначає Ван: «До 1950-х років китайські піаністи дотримувалися концепції гри на фортепіано технікою високих пальців. Розвиваючи ідею використання в фортепіанній грі ваги всієї руки, фахівці відкрили нові виміри фортепіанної техніки для китайських піаністів» (Wang, 2010, p.81).

Важливим у даному дослідженні стає відтворення шляхів формування китайського фортепіанного виконавського мистецтва зважаючи на переосмислення європейських традицій техніки виконання на фортепіано через передачу від викладача до учня. У даному аспекті цікавою є постать

китайської піаністки, однієї із фундаторів китайської фортепіанної школи Чжоу Гуанжень.

Доля видатної китайської вчительки фортепіано Чжоу Гуанжень була непростою. Однак, її діяльність має вагоме значення у популяризації фортепіанного виконавства та формуванні методології навчання гри на фортепіано. Ціла плеяда її учнів стали педагогами і передали свої знання наступним поколінням молодих піаністів. Чжоу Гуанжень народилася в Ганновері. Її сім'я повернулася в Шанхай, коли дівчинці було чотири роки. Чжоу отримала хорошу освіту, навчалася в німецькій школі, де вивчала багато іноземних мов. Перші кроки у фортепіано вона зробила у класі Циан Ци. Завдяки цим заняттям вона змогла поступити у десятилітньому віці у приватну музичну школу знаного педагога Дін Шанде, який продовжував навчати за методикою свого вчителя Захарова. Декілька років Чжоу опановувала техніку фортепіанної гри у Дін Шанде. Наступним вчителем у біографії дівчини став піаніст Ян Джерен, який здобував освіту у США. Через конфлікт з батьком, Гуанжень змушена була залишити сім'ю в 16 років. Саме тоді, вона починає навчання у італійського піаніста-педагога Маріо Пачі, якого називають «правнуком» Ф. Ліста. У нього також навчалися й інші китайські піаністи Чжу Гонгай та Фу Цун. Завдяки урокам Пачі, репертуар Гуанжень розширився, а її виконавська майстерність значно зросла. Після смерті вчителя, впродовж 1946-1947 років вона навчалася у Альфреда Маркуса, завдяки якому піаністка починає виступати на концертній сцені з Ансамблем камерної музики. Публічні виступи значно покращили техніку виконання піаністки та поглибили розуміння стилю творів різних композиторів та епох.

Важливе значення у виконанні романтичної музики у житті Гуанжень відіграв піаніст Бела Белай, який був учнем Ф. Ліста. Саме від нього вона отримала знання щодо специфіки виконання романтичних творів. Наступним кроком у формуванні майстерності піаністки стали приватні уроки у професора Берлінської консерваторії Віденбаума, який змусив Чжоу грати 32

сонати Бетховена для кращого розуміння стильових особливостей музичної мови композитора.

У віці 19 років Чжоу Гуанжень проводила активну виконавську діяльність, виступала із Шанхайським та Центральним симфонічними оркестрами. Політичні події, які відбулися у жовтні 1949 року, змінили життя Чжоу Гуанжень. Багато музикантів змушені були виїхати з країни. Гуанжень отримала пропозицію переїхати у Францію, однак, залишилася на батьківщині. У спогадах піаністки читаємо: «Без допомоги моєї рідної країни, … я б ніколи не добилася успіху як музикант» (Lin, Chi, 2002, p.21).

У 1951 році в Угорщині Чжоу Гуанжень зустріла піаніста Йожефа Гата, який познайомив її з новою фортепіанною технікою, що розвивалася в Європі. Ця техніка основана не лише на силі пальців, але і всієї руки Пізніше Гат надіслав Чжоу Гуанжень свою книгу «Техніка гри на фортепіано», присвячену сучасній техніці гри.

Чжоу Гуанжень впродовж 1955-1957 років навчалася у піаніста Арама Татуляна у Центральній консерваторії міста Тяньцзина. У класі педагога удосконалювали свою майстерність ціла плеяда китайських піаністів Лю Шикунь, Гу Шенін, Чен Біган, Го Чжихун, Інь Ченцзун, Чжен Ліпінь. Завдяки Татуляну, Чжоу позбавилася гостроти та сухості звучання інструменту. Її виконання наповнилося ліричними почуттями, емоційною проникливістю та м’якістю звуковидобування. Піаністка згадує: «Він познайомив мене з поняттями включення рук і використанням ваги рук під час гри. Завдяки цим новим концепціям я зробила суттєвий технічний прорив» (Zhou, Guangren, 2006, p. 123). Методика навчання Татуляна спрямована на досягнення мелодійності звучання фортепіано. Саме він навчав використовувати природну силу руки для стврення глибокого та м’якого звуку. Як зазначає Лінь Чі, це сприяло розвитку гнучкості рук та зап’ястів, робило гру більш виразнішою (Lin, Chi, 2002, p. 16).

Коли Чжоу Гуанжень працювала викладачем фортепіано у Центральній консерваторії, вона продовжувала активну виконавську діяльність як солююча піаністка. Значну увагу піаністка приділяла виконанню творів китайських композиторів, які вона включала в програми своїх виступів. Її виступ на Міжнародному фортепіанному конкурсі імені Шумана у Німеччині викликав захоплення. Критики відзначили особливу красу звучання інструменту, чистий звук та драматичність образного світу (Lin, Chi, 2002, p.24).

У роки Культурної революції Чжоу втратила чоловіка та улюблену роботу. Як і інші викладачі Центральної консерваторії, вона була змушена виїхати в село, де виховувала своїх двох дітей. Політична ситуація в країні змушувала викладачів пропагувати політичний устрій у сільських місцевостях. Лише в середині 70-х років Гуанжень змогла повернутися в Пекін і продовжити працювати над становленням національної фортепіанної педагогіки. У 1978 році відновила роботу Пекінська консерваторія. Чжоу Гуанжень очолила фортепіанний факультет.

80-ті роки XX століття у біографії Гуанжень позначені великою кількістю лекцій та концертів за межами Китаю. Спочатку вона отримала запрошення в США, де виступила з лекціями-концертами в Університеті Міссурі. Її лекції, присвячені китайській фортепіанній музиці, мали величезний успіх та транслювалися по всій території Америки. Окрім того, Чжоу знайомить американську публіку з творами китайських композиторів Хе Лутіна, Лі Інхая, Ван Цзяньчжона, Чей Пеньсюня та своїми власними, виконуючи їх під час лекцій.

Після цього Чжоу Гуанжень виступила із концертами-лекціями у Дрезденській філармонії. У 1982 році піаністка отримала сильну травму руки через падіння рояля. Тому, у цей період вона присвятила себе вивченню педагогічної літератури, історії виконавського мистецтва та психології. Цей складний період її життя став визначальним у становленні власних педагогічних принципів піаністи, виробленні методології навчання гри на

фортепіано. У 1983 році вона заснувала Сінхайську молодіжну фортепіанну школу, а у 1990 році -- навчальний заклад «Друзі музики», при тому паралельно продовжувала працювати у Центральній консерваторії. Серед учнів Чжоу Гуанжень були Ван Юйцзя, Юан Шен, Хан Лі та інші.

Вагомий внесок Гуанжень зробила у розвиток національної фортепіанної педагогіки та виконавству. Вона стала автором багатьох методичних публікацій: навчальних посібників та статей. З часу навчання у Татуляна, Чжоу критикувала стару техніку високих пальців та цілеспрямовано виступала за новий метод навчання: «Досвід викладання дозволяє мені аналізувати переваги та недоліки різних методів навчання гри на фортепіано. Дотепер формування фортепіанної техніки здійснювалося на основі етюдів Черні відповідно до школи пальчикової техніки. Такий метод навчання проіснував до XX століття. Сьогодні в Китаї все ще багато викладачів фортепіано, які використовують старий метод. Однак з тих пір мистецтво гри на фортепіано сильно змінилося. З'явилися нові педагогічні методи. Але чому ми все ще використовуємо старий підхід? Тому що це звичка. Сьогодні необхідно навчити дітей грати з закругленою кистю і зігнутими пальцями. Потрібно підтримувати красиву форму руки під час гри. Метод високих пальців ефективний для тренування пальців. Однак цей метод вже замінено більш природною технікою» (Zhou, Guangren, 2006, p. 32).

Впродовж 1995-2005 років вона організувала тренінги для вчителів фортепіано, учасниками яких стали понад 1600 піаністів. Окрім того, Гуанжень заснувала журнал «Piano Artistry» та обійняла посаду головного редактора.

З 2004 року за підтримки Beijings Xinghaj Piano Company почав свою діяльність Центр фортепіанного мистецтва Чжоу Гуанжень, в якому піаністка організувала навчальний процес відповідно до власних поглядів. У цьому навчальному закладі методика викладання фортепіано викристилізувалася на основі здобутого практичного досвіду Гуанжень, знання про психологію та

сприйняття дітей різних вікових категорій у поєднанні з Сузукі методом, який поширений у країнах Далекого Сходу. Усі погляди піаністки викладені у праці «Мистецтво викладання фортепіано».

У часи, після Культурної революції, в Китаї починається процес активного формування власне національних засад фортепіанної освіти, заснованої на застосуванні методів професійної підготовки піаністів. Саме у цей час повертаються на батьківщину китайські піаністи, які здобували освіту у знаних педагогів-піаністів.

Автором першого підручника гри на фортепіано став китайський піаніст Ляо Най Сюн. Його праця «Розмова про фундаментальні сектори навчання фортепіано» зосереджена на індивідуальному підході розвитку майстерності учня. Ляо стверджує, що, з одного боку, виконавське мистецтво віддалене від тренувань і вправ, а з іншого – наполягає на важливості розвитку техніки виконавця на основі різноманітних вправ. Серед основних принципів дослідник виділяє наступні: рівне положення тіла, округла форма кисті руки, незалежність руху пальців, гнучкість і свобода кисті (Liao, 2010). Розвиток самостійності пальців вказує на те, що у його педагогічному підході все ще надається перевага самостійності школі високих пальців.

Однак, в останній третині XX століття можемо спостерігати зміни у методології навчання гри на фортепіано. Попри те, Чжоу Гуанжень вказувала на недостатню виразність техніки високих пальців, однак, вважала її корисною для раннього етапу навчання. Тому специфікою професійної підготовки піаністів у Китаї стало формування технічних навичок за допомогою техніки високих пальців. Лише після опанування нею, потрібно переходити до використання сили всієї руки задля створення більш щільного звуку. «Я вважаю, що обидві види техніки необхідні. Особливо для початківців техніка високих пальців може тренувати силу, незалежність і гнучкість пальців. Проте концертуючі піаністи повинні використовувати низьку позицію з пальцевою технікою, тому що техніка високих пальців є марною тратою сил і часу та

викликає ударний звук» (Zhou, Guangren, 2006, p. 117). Один з учнів, Лінь Чі згадує: «Щодо положення рук, Чжоу вказує своїм учням високо тримати кісточки пальців і вигинати пальці перед грою. Рука повинна мати форму купола з вигнутими пальцями» (Lin, Chi, 2002, p.35).

Опираючись на дослідження Лінь Чіна можемо виділити основні методичні засади Чжоу Гуанжень. Уроки тривали впродовж двох годин, кожен з яких починався грою технічних вправ від півгодини до години. Початково це були гами, далі подвійні ноти, арпеджіо та октави, акорди. Гуанжень була переконана, що лише таким способом можна розвинути технічні виконавські можливості учнів. Важливими також були вправи на розтяжку пальців, яка відбувалася на основі гри септакордами, дотягуючись від найближчого звуку до найдільшого (Lin, Chi, 2002, p. 39). Чжоу Гуанжень особливо цінувала гарне та глибоке звучання інструменту, хоча і залишалася прихильницею високої позиції гри.

Однією з учениць Чжоу Гуанжень була Чжао Пін-Го. Саме вона стала вчителькою відомого китайського піаніста Лан Лана. Чжао Пін-Го (Zhao Ping-Guo) у своїй практиці використовувала традиції різних фортепіанних технік гри, при тому особливу увагу у процесі навчання надавала розвитку пальцевої техніки, яку використовувала для розвитку незалежності пальців. У статті Пін-Го «Розмова про фортепіано» авторка говорить: «Цей метод: зберігаючи руки та зап’ястки гнучкими, кінчики пальців повинні мати можливість стояти на клавіатурі. Зап’ястковий суглоб повинен бути досить відкритим, і сила має передаватися від зап’ясткового суглоба. Піднявши палець і тримаючи його зігнутим, використовуйте м’язи зап’ясткового суглоба, щоб дуже швидко натиснути клавішу і палець мав достатню силу. Кінчики пальців повинні натискати клавіатуру, наче це кулі з пістолета. При тому, вага з рук повинна переноситися на кінчики пальців» (Pingguo, 2007, 2007, p. 30).

Відомий піаніст Лан Лан у своїх педагогічних поглядах також опирається на традиції обох шкіл фортепіанної техніки, які він використовує

у практиці піаніста-виконавця, так і у навчанні. Його праця «Опанування фортепіано: техніка, дослідження та репертуар» розкриває основу його техніки фортепіанної гри, яка зосереджена на вмінні розслабляти руки, при тому використовувати вагу руки та вільний рух зап'ястя й кисті. Він зазначає, що напівкругле положення кисті передає силу руки до кінчиків пальців (Lang, Lang, 2014, p. 12). Відтак, для розвитку техніки виконання, Лан рекомендує грати вправи Ганона: «Грати потрібно рівномірно, високо піднімати пальці і ставити їх точно, чітко беручи кожну ноту. З кожним разом поступово збільшуйте швидкість, з якою ви граєте, для цього використовуйте метроном» (Lang, Lang, 2014, p. 22).

Продовжувачем педагогічних поглядів та методики навчання гри на фортепіано Чжоу Гуанжень є професор – Дань Чжаої, знаний як викладач видатного піаніста сучасності – Лі Юньді. Творча постать професора Дань стала предметом даного дослідження.

Отже, китайська фортепіанна техніка основана на двох школах фортепіанної гри, а саме техніці гри високими пальцями та техніці гри глибоким звуком, що досягається через вагу руки. Такий «мікс» виконавських технік дав можливість китайським педагогами розвинути техніку фортепіанної гри своїх вихованців та зробити процес навчання ефективним. Хоча більшість педагогів надають перевагу пальцевій техніці. З одного боку, такий підхід зумовлений специфікою культури Китаю, в якій інновації сприймаються досить важко, з іншого, пов'язаний із особливостями розвитку національної фортепіанної освіти, де все нове впроваджується на вищому рівні навчання, а вчителі музичних шкіл не мають доступу до цих знань. На це вказують багато дослідників розвитку фортепіанної освіти в Китаї (Zhou, Guangren, 2006; Liao, 2010; Pingguo, 2007; Dan, Zhaoyi, 2013). Тому, до сьогодні, на початковому рівні навчання фортепіано розвиток пальцевої техніки залишається єдиною технікою фортепіанної гри. Підтвердженням цього є використання великої кількості збірників вправ та етюдів. Це

приводить до швидкого процесу навчання та розвитку досконалої техніки виконання. Фортепіанна гра китайських дітей вражає технічно, однак, часто позбавлена передачі образного світу твору та глибини інтерпретації. Специфіка фортепіанної техніки у вищих навчальних закладах – коледжах та університетах полягає у передачі сили руки на кінчики пальців та основана на глибині звуку, свободі та гнучкості зап'ясть. Така виконавська техніка дає можливість досягнути гарного звучання інструменту, виразності музичної мови твору та емоційності виконання, таким чином, відкриває шлях до інтерпретації музичного твору.

3.2 Китайські навчально-методичні праці як основа національної фортепіанної педагогіки

Різниця культурних традицій Китаю та Європи спонукала до появи особливих навчальних методів гри на інструменті, що пов'язано із невідповідністю традиційних європейських методів навчання до особливостей освіти у Китаї. Тому, пріоритетним завданням у розвитку китайського фортепіанного виконавства стало формування національної системи навчання, методів та методології фортепіанної педагогіки. Видатний китайський педагог-піаніст Дан Чжаої писав: «У XXI столітті для музичних працівників нашої країни (включаючи вчителів фортепіано) є обов'язок, даний історією, створити базові навчальні матеріали з фортепіано з єдиними характеристиками. Щоб виконати таку історичну місію, ми повинні серйозно вивчати та досліджувати нову мистецьку освіту, концепції, репозиціонування цілей і завдань базової фортепіанної освіти» (Dan, Zhaoyi, 2016b).

Творцями китайських національних педагогічних засад та методики навчання гри на фортепіано стали вчителі фортепіано, піаністи, які навчали дітей у професійних музичних закладах: музичних школах, музичних факультетах при інститутах чи університетах. Формуванню китайської фортепіанної школи сприяла поява величезної кількості учнів та подальші

успіхи виконавців-піаністів на міжнародній арені. Методичні принципи китайського піанізму сформувалися на основі нових навчальних технологій, способів інтерпретації творів західно-європейських композиторів, вивченню діяльності видатних європейських виконавців, а також створенню власного національного фортепіанного репертуару та виконавських концепцій, укладанні міцного фундаменту національних традицій фортепіанного мистецтва, передачі досвіду, спадкоємності виконавського мистецтва.

У цьому тривалому процесі важливу роль відіграють китайські педагоги-піаністи, які перебуваючи у процесі постійного удосконалення своїх педагогічних принципів та методики викладання інструменту, вміло виховують нові покоління учнів-піаністів. Їх діяльність спрямована на створенням власної навчальної методики та методології, яка спрямована на покращення результатів навчання.

Розглянемо найбільш знакові праці китайських педагогів-піаністів, які відіграють важливу роль у процесі навчання грі на фортепіано.

Проблематика образно виразного виконавства творів європейських композиторів заторкнута у праці видатного піаніста, теоретика та музичного педагога сучасного Китаю піаніста-педагога Лі Шухуа. Його праця «Основи гри на фортепіано» опублікована Шанхайською книговидавничою компанією Sanmin у 1941 році. Це одна з перших праць з методики гри на фортепіано, написана китайським автором.

Книга складається з десяти розділів, присвячених базовим технікам гри на фортепіано. Перший розділ є перекладом однієї з музичних статей німецького композитора Роберта Шумана, основна ідея якої полягає у прищепленні молоді глибокої любові до музики. Ця стаття була перекладена Лі Шухуа з французького перекладу Ференца Ліста.

У розділі «Виконання» автор наголошує на важливості творів Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена та Шопена, окреслюючи їхні художні особливості. Книга приділяє значну увагу важливості розвитку пальцевої

техніки. Лі Шухуа вважає, що саме кінчики пальців є найважливішою частиною техніки гри на фортепіано. На його думку, успіх виконання залежить від розвитку цієї навички.

Лі Шухуа також підкреслює важливість емоційного вираження під час гри на фортепіано. «У «Основах гри на фортепіано» він зазначає, що музика — це мистецтво вираження емоцій. За допомогою музики людина передає почуття так само, як висловлює думки словами. Музика несе в собі почуття, долю та думки композитора, і її потрібно виконувати таким чином, щоб торкнутися серця слухача. Радість, гнів, смуток — усе це має передаватися так, щоб слухач відчув те саме, що і виконавець, аби досягти ефекту справжнього вираження» (Wei, H., Pattananon, N., & Bunratnang, K. 2023, p. 265).

Після реформ та відкриття в 1980-х роках фортепіанна індустрія в Китаї переживала справжній розквіт. Теоретичні праці з фортепіанного навчання значно зросли як кількісно, так і якісно. Вони здійснили справжній «прорив» у проблематиці досліджень, що стосуються жанру, змісту і напрямів навчання. Саме у той час Китай почав будувати теорію фортепіанного навчання на основі власної культурної спадщини, досліджуючи підходи, що враховують китайські традиції, музичну культуру та естетичну систему (Fan, 2022, p. 178–180).

Книга «Методика викладання гри на фортепіано» Їн Чжичжень (Ying Shizhen) опублікована у 1980 році у видавництві People’s Music Publishing House. Ця праця є однією з перших праць в Китаї, присвячена методиці викладання гри на фортепіано. У ній науково та систематично викладені ідеї та методи викладання фортепіано. Робота отримала високу оцінку в Китаї та стала важливим внеском у розвиток фортепіанної освіти. Книга має на меті дослідження системних проблем у навчанні студентів фортепіанних спеціальностей для покращення якості викладання. Основні принципи навчання, викладені у книзі, спрямовані до вчителів, які займаються викладанням фортепіано.

Розпочинається книга з характеристики викладання гри на фортепіано, наголошуючи на провідній ролі вчителя. Автор висуває вимоги до викладачів, акцентуючи увагу на їх професійних і педагогічних навичках. У розділі про фортепіано, інструмент розглядається не лише як засіб для виконання музики, але й як конструкція, яку необхідно розуміти для оптимального використання її можливостей.

Важливе місце відводиться початковому етапу навчання, який є основою для формування професійних навичок. Автор підкреслює значення цього етапу, особливо в умовах зростаючої популярності фортепіанної освіти. Значна увага приділяється технічній підготовці, яка є важливою складовою для опанування майстерності гри на фортепіано. У праці розкривається історія розвитку фортепіанної техніки та аналізуються основні прийоми навчання.

Унікальність можливостей фортепіано як інструмента викладена у розділі виконання багатоголосної музики. Увага акцентується на використання педалей, подається фізична характеристика, значення у виконанні, а також їх вплив на стиль і тембр музики.

Ключовим розділом праці Їн Чжичжень «Методика викладання гри на фортепіано» є інтерпретація музичних стилів. Автор наголошує на важливості точного і творчого вираження музики, підкреслюючи потребу глибокого розуміння західної історії, традицій і культури для східних виконавців. У книзі також розглядаються принципи та методи, які сприяють ефективності викладання, а завершальний розділ присвячений психологічним аспектам підготовки до гри, що є спільною проблемою для всіх виконавців. Праця використовує ідеї національної естетики, психології та педагогіки для вирішення конкретних проблем у викладанні гри на фортепіано, перетворюючи навчання на мистецтво.

«Методика викладання гри на фортепіано» стала цінним джерелом для вдосконалення фортепіанної освіти та виховання майбутніх талановитих піаністів і педагогів.

У 1989 році видавництво People’s Music Publishing House опубліковало книгу «Теорія викладання гри на фортепіано Чжу Гунї», упорядковану Ге Деюйе (Zhu Gongyi, Ge Deyue). Ця праця втілює педагогічні ідеї відомого піаніста та педагога Чжу Гунї. Ге Деюйе задокументував методи викладання Гунї, зумів зрозуміти їхню суть та викласти у вигляді цінного посібника для викладачів.

У передмові Ге Деюйе розповідає, що у 1983 році він отримав честь спостерігати за заняттями Чжу Гунї та систематично слухати його уроки. Під час цієї роботи він поступово усвідомлював, що книга є не лише записом унікальної педагогічної системи, але й теорією виконавського мистецтва, яка суворо дотримується традицій та має яскраво виражений китайський стиль. Ця праця є результатом 40 років досвіду та педагогічної діяльності Чжу Гунї.

Книга складається з трьох розділів та двох додатків. Перший розділ присвячено розвитку інтерпретаційних здібностей. У ньому описано чотири основні аспекти: аналіз і розуміння фортепіанних творів, правильне використання ритму та темпу, виконання мелодії, а також робота над гармонією, тембром і педалями.

Другий розділ розглядає методику гри на фортепіано. У ньому систематично викладено три аспекти: розвиток базових технічних навичок, розмаїття прийомів гри на фортепіано і вирішення проблем у процесі виконавської практики.

Третій розділ є записом занять Чжу Гунї. У ньому наведено аналіз творів композиторів різних епох, зокрема сонат Моцарта та Бетховена, творів Шопена, Дебюссі та Ліста. Чжу Гунї наголошує, що технічне тренування має бути відокремленим від музичного змісту, адже надмірне прагнення до технічної досконалості є небажаним. (Yang 2021, 113-115 as cites in Wei, et al., 2023, p. 267).

Ця книга стала цінним внеском у розвиток китайської музичної педагогіки, поєднуючи багатий досвід Чжу Гуні з сучасними освітніми підходами.

«Стисла методика викладання гри на фортепіано» Ву Тєїн і Сунь Міншу (Wu Tieying, Sun Mingzhu) опублікована у 1997 році. Ця методика базується на практиці викладання гри на фортепіано та спрямована на впорядкування й узагальнення більш систематичного підходу до навчання.

Книга складається з восьми розділів і охоплює різні аспекти навчання гри на фортепіано. Перший розділ присвячений початковому етапу, зокрема читанню нот, правильній позиції тіла, формі кисті і базовим методикам гри. Другий розділ описує техніки виконання: вправи для п’яти пальців, гами, арпеджіо, подвійні звуки, октави, акорди, а також розвиток музичної виразності й навичок слухання. Четвертий розділ зосереджується на виконанні прикрас, таких як трелі, морденти, арпеджіо та ехо. П’ятий розділ стосується специфіки виконання поліфонічної музики, особливості різних редакцій нот.

Шостий розділ присвячений використанню педалі, зокрема правої педалі, її функцій, позначень і класифікації. Також розглядаються середня й ліва педалі. Сьомий і восьмий розділи зосереджені на проблемі виконавської практики та ефективної методики підготовки до виступів.

Ця книга стала цінним внеском у розвиток фортепіанної освіти, пропонуючи комплексний підхід до викладання, який поєднує технічні аспекти, музичну виразність і педагогічні прийоми.

Книга «Методика музичної освіти та викладання», під редакцією Се Цзясін і Юй Веньву, зробила значний внесок у вдосконалення практичних навичок студентів у майбутній професійній діяльності. Вона складається зі вступу та тринадцяти розділів. У вступі розглядається суть, цілі та характеристики музичної освіти й педагогіки.

Перші два розділи присвячені філософії та естетиці музичної освіти, що закладає теоретичну основу для глибшого розуміння предмета. У розділах 3–

5 розглядається музична психологія, антропологія та коротка історія музичної освіти, які висвітлюють розвиток цієї галузі від давнини до сучасності. Розділи 6–13 орієнтовані на теорію навчальних планів у контексті освітніх реформ у Китаї, включаючи нові освітні стандарти. Тематика охоплює навчальні програми з музики, методи викладання, оцінювання якості освіти, підготовку вчителів, практичну підготовку та дослідницькі методи. Метою є формування у студентів широкого спектру практичних навичок викладання.

Книга «Музична освіта», під редакцією Цао Лі та Хе Гуна, зосереджується на інтеграції теоретичних знань із практичними потребами музичної освіти в початкових і середніх школах. Кожен розділ починається з визначення навчальних цілей та акцентується на осмисленні сучасних викликів у музичній освіті, переосмисленні концепцій викладання, розв'язанні нових проблем та впровадженні інноваційних підходів.

Редактори наголошують на необхідності використання досягнень світової музичної педагогіки, природному залученні дітей у музичний світ, розвитку уяви учнів, популяризації місцевої та національної музичної культури, а також на інтеграції найкращих зразків музичної культури інших країн і народів. Основні теми книги включають: особливості та соціальні функції музичної освіти, психологію естетичного сприйняття музики, принципи музичного навчання, вокального та інструментального виконання, створення музики, рекомендації щодо розвитку музичного слуху та основ музичної грамоти, проектування музичних уроків для вчителів, аналіз методики навчання та оцінювання успішності учнів.

3.3 Принципи фортепіанної педагогіки Дань Чжаої у навчальному курсі «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано»

Педагогічна діяльність китайського піаніста Дань Чжаої займає провідне місце у розвитку китайського виконавського мистецтва. Його музично-педагогічні принципи та методика викладання складають основу для

формування професійних якостей виконавця-піаніста. Результатом його багаторічної діяльності як педагога стала поява курсу для молодих піаністів «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано» («New Paths. Basic Piano Tutorial).

Науково-методична праця професора Дань Чжаої пов'язана із публікацією лекцій та підготовкою до друку підручників. Власні навчальні концепції та матеріали професор представляє на лекціях та майстер-класах, які проводить у різних містах Китаю. Презентуючи свої навчальні матеріали, Дань Чжаої зазначає, що їх використання приносить велику користь у процесі навчання не лише для учнів, а й викладачів фортепіано.

Прикладом педагогічних поглядів професора Дань стали бесіди із музикознавцем Се Чанци, які були опубліковані у журналі «Фортепіанне мистецтво» у 2005 році. Саме завдяки навчанню у класі професора, Лі Юньді здобув перемогу на шопенівському конкурсі, а Чень Са – стала лауреатом першої премії на міжнародному конкурсі піаністів в місті Leeds.

Дань Чжаої опублікував в журналі «Фортепіанне мистецтво» впродовж 1997-1999 років серію з десяти статей, які розкривають основні проблеми фортепіанного виконавства в Китаї. У його дослідженнях чітко простежується тенденція до подолання одностороннього розвитку виконавця-піаніста, а саме, лише технічної сторони. Він стверджує, що на відміну від спорту як руху, музика через рух передає красу. Для цього репертуар для своїх учнів він підбирає такий, через який вони зможуть полюбити музику.

Процес підготовки Лі Юньді до конкурсу також не був простим. Дань Чжаої показував свого учням багатьом педагогам, кожен з яких давав якісь поради щодо виконання. Тому основне, що він вимагав від Лі Юньді, це виконання творів з власним індивідуальним баченням, яке може бути сформоване лише на основі аналізу інтерпретацій видатних виконавців. Дань Чжаої говорить: «Я вважаю, що найважливіше: сучасні технології дають нам великі можливості займатися у найбільших піаністів в світі. Існують маса

DVD,… CD ми можемо слухати один той самий твір у різних виконаннях.., записаний у різний час…» (Chai, Yongbai, 2011b, p. 67).

Завдяки інтернет-ресурсам виконавці навчаються по іншому, аніж декілька десятиліть тому. Адже вивчаючи та аналізуючи інтерпретації видатних піаністів, молоді піаністи переймають їх досвід за допомогою слуху, оцінюючи, знаходять власні шляхи до виконання творів. Такий підхід є новим у сучасній музичній педагогіці і використовується не лише у Китаї. Однак, китайська система музичного виховання основана на цьому підході – перейняти досвід європейських виконавців через опубліковані у інтернет-ресурсах виконання видатних піаністів.

Стрімкий розвиток фортепіанного виконавського мистецтва у Китаї поставив перед викладачами та музичними діячами необхідність створення власних базових навчальних матеріалів гри на фортепіано з відповідними національними особливостями. Ці матеріали повинні відповідати тим методичним інструментам навчання, які поширені у китайській музичній освіті. «Щоб виконати таку історичну місію, ми повинні серйозно вивчати та досліджувати нові концепції мистецької освіти. Переставити цілі та завдання базової фортепіанної освіти. Незалежно від того, чи ми виховуємо любителя музики чи піаніста, ми повинні поставити музичну та художню освіту на перше місце у навчанні піаніно. За допомогою фортепіано ви можете вивчати музику, розуміти музику та виражати музику – покращуйте свою грамотність. Для досягнення цієї мети весь зміст технічної підготовки та елементи художнього виконання, які охоплює мистецтво гри на фортепіано, повинні бути інтегровані в базову освіту» (Dan, Zhaoyi, 2016d, p. 2).

Активна викладацька діяльність Дань Чжаої спонукала до теоретичного осмислення його практичного досвіду роботи з своїми учнями. Він є автором ряду наукових праць, автором підручників для навчання фортепіано. Особливу увагу в останні роки професор Чжаої приділяє питанням розвитку фортепіанної освіти в Китаї та зосереджує свою увагу на проблемі фахової

підготовки вчителів фортепіано. Він проводить лекції, дає майстер-класи та створює онлайн-курси по всій країні.

Підсумком педагогічної діяльності Дань Чжаої стала поява серії дидактичних книг авторського навчального курсу «Нові шляхи: Базовий підручник з фортепіано. Базовий курс фортепіано для початківців» («New Paths. Basic Piano Tutorial. The Basic Piano Course for Beginning Students»), що базується на концепціях «Щасливого фортепіано» («Happy piano») та «Основи фортепіано» («The Basics Piano»). Це видання є першим комплексом навчальних матеріалів, які систематизовані відповідно до методики поступового розвитку вмінь та навиків учнів. Навчальні матеріали, які містяться у курсі, основані на специфіці китайських національних музично-освітніх традицій та відповідають технічним особливостям фортепіанної гри. Таким чином, праця «Нові шляхи…» переслідує вищезазначені цілі, зосереджується на естетичній цінності та міцній технічній підготовці на основі ретельно підібраного репертуару. Методологія викладення матеріалу також спрямована на формування загально-музичних знань та спрямована на легке засвоєння матеріалу за рахунок використання музичних творів, основаних на національних особливостях музичної культури. Такий підхід сприяє розвитку інтересу до навчання гри на фортепіано та спонукає до зростання художньої грамотності учнів.

«New Path Basic Piano Tutorial» -- це авторський набір базових підручників для навчання гри на фортепіано учнів-початківців. Робота над укладанням цього курсу тривала протягом чотирьох років, а його поява завдячує спільній праці Дань Чжаої та його команди викладачів: Тянь Мао, Сяо Мей, Дансу, Чжан Цзюнь, Чжен Хун, Сюй Шуан. Повне зібрання курсу, опубліковане Народним музичним видавництвом у 2016 році, включає у собі чотири навчальні посібники та шість додаткових видань фортепіанних творів.

Начальний курс «Нові шляхи…» Дань Чжаої оснований на загальних освітніх концепціях викладання та навчання гри на фортепіано, а також

власних практично-теоретичних ідеях щодо навчання фортепіано та нових поглядів автора на методи навчання. Курс спрямований на систематизацію навчального матеріалу, що дозволяє поступово розвивати навички гри на фортепіано. Він побудований за принципом поступового ускладнення: від закріплення початкових вмінь до оволодіння технічно складнішими виконавськими прийомами. У підсумку, це сприяє глибшому розумінню основ фортепіанного мистецтва та розвитку музично-виконавської майстерності.

«New Path» - це «новий» начальний курс, що містить «нові концепції», «нові ідеї» та «нові методи» навчання. За словами Дань Чжаої: «…аудиторією цього комплекту навчальних матеріалів є величезна кількість тих, хто вивчає фортепіано у моїй країні. Кількість людей, які вивчають фортепіано в моїй країні, значно перевищила загальну кількість людей у деяких інших країнах. За останні тридцять років фортепіанна освіта зазнала великих змін, але є також багато проблем, які терміново потребують рішення. Наразі перед нами стоїть важливе питання: «Куди спрямована освіта фортепіано?» (Dan, Zhaoyi, 2016a).

Повний комплект навчально-методичних матеріалів «Нові шляхи: базовий підручник з фортепіано» складається з навчальних книг (4 частини), в яких матеріал систематизований відповідно до розвитку виконавських вмінь, та містить пояснення щодо відповідності музичного матеріалу технічним навикам фортепіанної гри, та збірники музичних творів (6 випусків), вивчення яких допомагає опанувати і закріпити різні техніки та прийоми гри на фортепіано.

Основний навчальний матеріал поділений на дві частини «Ознайомлення та вступ» (частина 1 і 2) та «Музика і техніка» (частини 3 і 4). У них теоретичний та музичний матеріал систематизований відповідно до поступового формування навиків гри на фортепіано. Перша частина присвячена основам гри на фортепіано, а саме постановці руки та вправам для пальців, вмінню «стояти» та «ходити» з опорою на пальці. У центрі другої – знайомство з основними прийомами гри на інструментів та відповідними

елементами музичної виразності. Третя частина зосереджена на основних техніках гри на фортепіано, складних ритмічних малюнках та їх виконанні в музичному творі. У центрі четвертої – вдосконалення фортепіанної техніки та вивчення музичної структури великих музичних форм.

До цих навчальних підручників додається шеститомне нотне зібрання, яке включає етюди, поліфонічні твори, масштабні твори, концертні етюди, різні композиції китайських та зарубіжних композиторів. Дань Чжаої пропонує цей музичний матеріал як навчальний репертуар, додаючи багато більших та складніших творів. Такі твори дають можливість працювати значно продуктивніше, і є придатними для виконання на різноманітних конкурсах чи концертних виступах. Таким чином забезпечуючи більше можливостей для задоволення потреб учнів, розвитку їх здібностей та вдосконалення технічних навиків.

Навчання за курсом Дань Чжаої «Нові шляхи: Базовий курс для початківців» розраховане на поступове зростання та розвиток виконавських вмінь учнів. Для цього автор детально підбирає кожен музичний твір, розглядаючи його не лише зі сторони виконавської техніки. Пропоновані навчальні матеріали для учнів допомагають розвивати їх індивідуальні можливості, таланти та вміння, дають можливість оволодівати науковими та професійними навиками, техніками гри та основними елементами музичного виконання: учні можуть сприймати, розуміти та виражати музику, що сприяє їх всебічному розвитку.

Перша частина закладає основи гри на фортепіано, а саме присвячена підтримці пальців та руху з опорою на них. Ця частина навчального курсу «Підтримка пальців – стоячи» поділяється на чотири етапи. Початковий крок у навчанні фортепіано не вимагає жодних знань, основна увага приділяється правильному сидячому положенню біля інструменту та постановці руки, її форми. Тому, важливим на початковому етапі є виконання опорних вправ. Для гри «кластером» використовується кілька пальців (три, чотири чи п’ять), які

збираються разом і натискають клавіші одночасно. Така вправа розроблена спеціально для дітей із слабкими пальцями. Метод гри «кластером» полягає у наступному: спочатку потрібно звести пальці разом (злегка стиснути) і утворити базову форму руки. Далі, потрібно опустити на клавіатуру підготовані пальці природнім шляхом, при тому рука повинна бути розслабленою, а звук міцним. Пальці потрібно затримати на клавіатурі на декілька секунд нерухомо, лише потім підняти їх. У цій вправі потрібно контролювати форму руки та розслаблення плечей та рук учня. За допомогою вправи «кластер» можна імітувати на фортепіано різні звуки, створювати різні образи, тим самим розвивати музичну уяву учнів та спонукати їх до виразу емоцій та почуттів. Гра «кластером» у різних регістрах викликає у дітей різні музичні асоціації. Якщо грати у середньому регістрі, то така вправа матиме назву «Яблуко, що падає на землю», натомість, у низькому регістрі, при одночасному опусканні обох рук звучання інструменту нагадує «Звуки літака», при почерговому – «Кроки слона». Якщо обидві руки «впали» у високому регістрі – «Розбиття скла». Інший варіант гри полягає у поєднанні регістрів: ліва рука грає у низькому регістрі, а права—у високому, імітуючи у зоні баса бас-барабан, а у високому регістрі – малу тарілку. Така вправа розвиває музичну уяву учнів, зацікавлює їх та допомагає інтегрувати ігрову концепцію у навчальний процес. Важливо, що завдяки грі «кластерами» діти опановують вміння ставити пальці та контролювати вагу руки. Чжоу Мінсун зазначає, що: «Це справді весело, динамічно та приємно. Стільки музичної уяви, враховуючи, що перші вправи такі нудні»… Ми повинні організувати швидкий процес навчання фортепіано. Веселий та цікавий початок повинен бути тим, що може природнім чином відкрити студентам двері до музики! Ця концепція справді дуже вдала!» (Dan, Zhaoyi, 2016d, p. 75).

Тренування гри «кластерами» (трьома, чотирма чи п’ятьма пальцями) сприяє початковому етапу засвоєння вміння використовувати опору пальців та вагу руки. Наступним кроком для початківців є координаційні опорні вправи

для гри двома пальцями послідовно. Спочатку Дань Чжаої пропонує розвивати цей навик з використанням сильних пальців (другого та третього) та грою на сусідніх клавішах (інтервал секунди). Потім, варто поступово переходити до гри третім та четвертим пальцями, першим і другим, і на кінець, четвертим та п'ятим. Після опанування вміння грати секундами, потрібно розширювати відстань між пальцями. Для цього, такі інтервальні вправи варто виконувати на основі інших інтервалів: терцій, кварт, квінт. Кожна з вправ, у відповідності до інтервалу, отримала свою назву, а саме, послідовна гра двома пальцями секундами називається «Їжачок», терціями в правій руці – «Труба», а в лівій – «Тромбон», гра квартами та квінтами «Донг Донг Чо» або «Військовий барабан». Таким чином, яскраві музичні асоціації роблять ці монотонні вправи цікавими та вони легко запам'ятовуються учнями. Окрім того, діти вивчають назви музичних інструментів, їх тембри звучання.

Наступним третім етапом навчання стають вправи, які готують до самостійної опори на пальці. Він містить комплекс вправ «Золотий півник грає самостійно», що основані на музичних зразках у жвавому темпі, таких як «Вгору та вниз» та «Неквапливий відпочинок».

Четвертий крок навчання гри на фортепіано – вивчення тривалостей: гра цілими, половинними та четвертними. До попередньо опанованого вміння чергувати пальці на відстані різних інтервалів додається відпрацювання стаккато.

Отже, фактично такі чотири етапи опанування прийомів гри на фортепіано для початківців, які пропонуються у збірнику, (від гри «кластерами» до чергування пальців) закладають основу техніки виконання на фортепіано. Методика розвитку вмінь фортепіанної гри, запропонована Дань Чжаої, спрямована на правильне формування виконавських навичок учнів, на послідовне засвоєння навчального матеріалу та на практичне опрацювання техніки гри на фортепіано.

Другий розділ першої книги «Гра пальцями – ходьба» поділяється на чотири кроки, які побудовані відповідно до розвитку пальцевої техніки, від простого до складного. Перш за все – це розвиток навиків чергування двох пальців, наступні кроки – це гра послідовно трьома, чотирма та п'ятьма пальцями. У даному підручнику автор використовує слово «ходити», відтак, ходьба (як послідовний рух) пальцями, гра мелодичних зворотів з використанням усіх пальців. Сам Дань Чжаої пропонує на даному етапі гру non legato як підготовчий технічний навик до засвоєння техніки фортепіанної гри у другому томі курсу. Основним завданням на цьому етапі є практичне засвоєння гри послідовно пальцями один за одним. Цей процес спрямований на поетапне опанування почергового руху пальців від двох до п'яти. Навчальний матеріал підкріплений великою кількістю музичних творів, на основі яких розвиваються вміння учнів та закладається міцна основа для подальшого прогресу їх навчання.

Друга книга курсу складається з двох частин. У ній основна увага зосереджена на трьом основним прийомам гри на фортепіано: non legato, legato, staccato. Метод гри ламаними послідовностями нот, паузи та стрибки. Засвоєння та опанування даних прийомів гри відбувається на основі ретельно підібраного музичного репертуару, який містить яскраві та виразні музичні образи. Усі музичні приклади у збірці супроводжуються відео матеріалами задля проведення інтуїтивно зрозумілого навчання учнів.

Другий розділ другої книги має назву «Основи музичного виконавства» та включає у собі навчання градації сили звучання (forte-piano), фразування, поступового збільшення чи зменшення сили звучання (crescendo, decrescendo (diminuendo). Мета даного етапу полягає у відображенні концепції – всі техніки та прийоми гри є засобами необхідними для музичного виконавства. «Базові підручними для фортепіано повинні включати музичну освіту у формальний зміст навчання, щоб діти могли зрозуміти правила музики та оволодіти елементами та методами музичної виразності, щоб вони могли

наблизитися до музики, полюбити музику та виражати музику, щоб навчання гри на фортепіано набуло справжнього значення» (Dan, Zhaoyi, 2016b, p. 2).

Друга книга курсу містить понад 40 сторінок «Музичної бібліотеки». Усі музичні твори розділені на п’ять частин відповідно до прийомів гри та фактури: non legato, legato, staccato, прості форми та поліфонія. Кожен твір містить анотацію, що містить рекомендації його прийомів гри та характеру і темпу виконання.

Третя книга курсу – «Музика та техніки» охоплює досить велику частину навчального матеріалу, який детально систематизований відповідно до змісту. Це розділи з 5 по 11. П’ятий розділ «Технічна основа і складний ритм музичної виразності» включає пунктирний ритм, синкопований ритм та тріолі. Шостий – «Тренування балансу пальців» зосереджена на тренуванні «слабких пальців» - першого та четвертого. Наступний розділ присвячений «Спеціальним технікам гри», а саме руху суглобів рук, техніки «бокового удару», репетицій (повторення одного звуку) та токкатного типу гри. Восьмий – це «Техніка подвійних нот та акордів», що містить три розділи: техніка виконання подвійних нот, акордова техніка та техніка «розкладених» акордів. Дев’ятий розділ зосереджений на роботі над фразами, а саме фразуванню, використанню crescendo і decrescendo при формуванні фрази в музичному творі. Десятий розділ – «Навчання орнаментиці та rubato». Останній розділ присвячений розвитку пальцевої техніки – «Швидкий біг пальців», який поділяється також на декілька розділів, що зосереджені на швидкому виконанні гамоподібних зворотів, хроматичних послідовностей звуків та арпеджіо.

Четверта книга складається з трьох розділів (з 12-14). Вона містить великий обсяг фортепіанного репертуару з різного роду виконавськими труднощами, а також вимоги щодо музичного виконавства і створення музичного образу твору. Дванадцятий розділ – «Класифікація та порівняння музичних характеристик» має п’ять розділів: швидкий темп, духові твори,

ліричні твори, експресивний (пристрасті) тип творів, порівняння музичних характеристик. Кожна категорія містить по п’ять музичних творів. «Музичні характеристики — це детальні характеристики та загальний стиль музики, що визначається музичним змістом, настроєм, образом, художньою концепцією тощо. Характеристики музичного твору визначають, які методи, техніки та емоції використовуються для обробки та вираження стилю музики. Тому сприйняття характеристик музики є важливим методом і елементом для вираження музики» (Dan, Zhaoyi, 2016d, p.1).

Складні музичні твори, на відміну від простих, містять інші характеристики, ускладнену музичну мову, яка проявляється в особливостях музично-виразових засобів, що зумовлює ускладнення виконавських прийомів та фортепіанної техніки. Такі музичні твори значно більші за розмірами, їх тематичний матеріал вирізняється яскравістю та контрастністю. Ця книга поділена на чотири розділи відповідно до музичних характеристик, засвоєння кожної з них відбувається на прикладі музичних творів. Кожен етап навчання (розділу) оснований на різних виконавських техніках, а також на відтворенні образів, характеру, структури твору. Окремо, пропонується розділ «Порівняння музики», в якому зосереджено увагу на контрастних прийомах в музиці, як на рівні співставлення тематичного матеріалу у творі, так і з акцентуванням на специфіці виконання.

У тринадцятому розділі – «Музична форма» -- музичні твори розділені відповідно до форми: рондо, складна тричастинна, варіації, сонатна форма. Відповідно, твори, написані у цих формах, є відносно великими, а сам музичний матеріал, поданий у книзі, значно вагоміший та складніший, та вимагає вищого професійного рівня виконання.

У чотирнадцятій частині розміщені матеріали, які належать до «Складних прийомів гри». Сюди увійшли поліритмія, октавна техніка та широкі стрибки. Кожна з названих категорій підкріплена шістьма музичними творами, на основі яких відбувається освоєння та відпрацювання техніки гри.

Кожен музичний твір у цьому виданні оснащений QR-кодом, які учні можуть сканувати за допомогою мобільного телефону, і переглядати демонстраційне виконання, що має величезне значення для практичного опрацювання.

Отже, на основі проведеного аналізу чотирьох томів видання Дан Чжаої «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано» можемо зробити такі висновки. В основі даного курсу лежить багаторічний практичний досвід головного редактора, практикуючого педагога-піаніста Дань Чжаої. Цінність даного підручника полягає у детальному опрацюванні кожного кроку навчання учнів, в науковому підході при опрацюванні та відборі музичного матеріалу, у розумінні специфіки дитячої психології, у комплексному підході до навчання учнів, який полягає не лише у розвитку виконавської техніки гри на інструменті, а й у вмінні відтворювати образний зміст музичного твору. Для того, щоб зацікавити учнів у навчанні фортепіано і пробудити бажання до гри на інструменті, важливо ввести у навчальний курс твори, основані на китайських національних музичних традиціях. Адже, саме на цих зразках відбувається легше засвоєння виконавських прийомів фортепіанної гри. Тому, Дан Чжаої поруч з творами західноєвропейських та американських композиторів використовує значну кількість зразків китайської музики у перекладі для фортепіано. Як правило, це транскрипції китайських народних пісень. Окрім того, деякі твори у підручнику, були спеціально написані редакційною колегією відповідно до потреб начального курсу. Серед них, «Пісня Югуан», «Прати білизну», «Радісні брови», «Прості варіації» та інші. Підручний побудований за принципом від простішого до складнішого, кожен крок якого науково осмислений та спрямований на засвоєння виконавських прийомів піаністів-учнів. Однак, відповідно до індивідуальних можливостей учнів, вчителі можуть вибирати, чи проходити курс послідовно чи вибирати інший шлях. Таким чином, вчителі можуть контролювати розвиток вмінь та навичок своїх учнів, даючи на опрацювання більшу чи меншу кількість запропонованого музичного матеріалу.

Висновки до розділу 3. Формування китайської фортепіанної школи стало результатом глибокого переосмислення європейських виконавських традицій та їх адаптації до національної музичної культури. У процесі її становлення значний вплив відіграли дві ключові техніки фортепіанної гри, що входили до системи європейської піаністичної школи: техніка «високих пальців», характерна для виконання музики бароко та класицизму, а також методика «ваги руки», що широко застосовується у виконанні романтичного репертуару. Діяльність іноземних педагогів у Китаї та навчання китайських піаністів за кордоном спонукало до поширення європейських технік фортепіано. Повертаючись після навчання, китайські піаністи використовували західні методики у своїй педагогічній праці.

Важливу роль відіграла піаністка Чжоу Гуанжень – одна із засновниць фортепіанної школи в Китаї. У своїй педагогічній діяльності піаністка поєднала обидві техніки, створивши унікальну методику навчання, яка відповідала як західним стандартам, так і особливостям китайської музичної культури. Дань Чжаої, навчаючись у професорки Чжоу, перейняв її підхід до навчання студентів, та згодом продовжив у власній педагогічній роботі.

Дань Чжаої у навчальному курсі «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано» зосереджує увагу на початковому етапі навчання, на закладенні «міцного ґрунту» для подальшого розвитку виконавської майстерності. Цінність курсу полягає у детальному відборі навчальних матеріалів, у методичному виборі кожного кроку навчання, у створенні індивідуального шляху для навчання учнів відповідно до їх здібностей та швидкості засвоєння матеріалу.

РОЗДІЛ 4
КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ДАНЬ ЧЖАОЇ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

4.1 Характеристика композиторської творчості Дань Чжаої крізь призму його педагогічної діяльності

З часу появи фортепіанного мистецтва на території Китаю, китайські митці почали активно вивчати та досліджувати фортепіанну культуру, прагнучи створити власні музичні зразки, в яких втілили специфічні риси національної культури. Вони закладали місці основи для становлення фортепіанної школи, створюючи численні твори з виразним національним колоритом та виховуючи цілі покоління піаністів, що стали символами китайської культури. Одним із таких митців є Дань Чжаої, який створив багато фортепіанних творів з китайськими культурними особливостями, а також видав кілька збірок фортепіанних п’єс і підручників з фортепіанної гри.

Перший фортепіанний твір професор Дань написав у 1956 році під час навчання у середній школі Сичуаньської музичної консерваторії. Дань написав мелодію, яка починалася в мажорному ладі, але завершувалася в мінорному. Пізніше він додав акомпанемент, створивши свою першу фортепіанну п’єсу під назвою «Сільська дорога» 《乡间的小路, який був створений як домашнє завдання для уроку гармонії.

У цей період Дань почав відкривати для себе новий шлях у композиції фортепіанних творів, хоча сам говорив, що ніколи не мав великих надій стати професійним композитором, але йому справді подобалося писати музику.

У 1962 році, під впливом політики Мао, що закликала інтелігенцію вирушати у сільську місцевість, Дань попросив свого однокласника Чень Дечена (Chen Decheng) створити одночастинний фортепіанний концерт

«Присвячуємо нашу молодість новому соціалістичному селу» (《把青春献给社会主义新农村》). За словами професора Дань, він і Чень завершили першу версію концерту для двох фортепіано. Завдяки ентузіазму й підтримці ректора Чан консерваторія доручила професору кафедри диригування Сюн Цзихуа (Xiong Jihua) створити оркестровку твору. Концерт був виконаний Центральним філармонійним оркестром під керівництвом головного диригента того часу Лі Делуня (Li Delun), а солісткою виступила професор Чжоу Гуанжень. На жаль, партитура і запис концерту були втрачені під час Культурної революції.

Після закінчення навчання у Пекіні, в 1964 році Дань повернувся до Сичуаньської консерваторії та грав в оркестрі. «Під час Культурної революції він виступав як тимпаніст у численних постановках так званих Зразкових (Model) операх, серед них балет «Біловолоса дівчина» (《白毛女》) та «Червоний жіночий загін» (《红色娘子军》), симфонічна сюїта «Шацзябан» (交响乐《沙家滨》) і Фортепіанний концерт «Жовта ріка» (《黄河》). Також він грав у фортепіанному квінтеті «Гавань» (《海港》) та виступав як акомпаніатор у вокальному циклу «Червоний ліхтар» (钢琴伴唱《红灯记》) (Xinyi, Liang, 2023, p. 263). Завдяки власній виконавській практиці Дань Чжаої здобув досвід у пізнанні традиційної китайської музики. У 1973 році у досить короткий термін він написав 10 фортепіанних етюдів на основі музики національних опер.

У 1980-х роках Дань звертається до компонування музики і пише фортепіанну транскрипцію «Туга» (《思恋》) на основі народної пісні «Це – я» (《那就是我》) та у 1990-х – фортепіанний твір «Нічний бенкет у палаці

Шу» (《蜀宫夜宴》), основану на однойменному традиційному ансамблевому творі. (Dan, Zhaoyi, 2019 p. 6).

Дань Чжаої є автором понад 20 творів, що відзначаються яскравим національним колоритом та місцевим характером, серед яких «Розповідь про пастушка», «Туга» та «Нічний бенкет у палаці Шу». Його творчість є важливою частиною розвитку китайської фортепіанної музики.

Використання народних мелодій у творах композитора зумовлено тим, що Дань Чжаої вважав, що не має особливого таланту до створення мелодій, тому більшість його творів – це транскрипції пісень або тем з опер.

Отже, з одного боку, композиторський почерк Дань Чжаої у 1950–1970-х роках відображає прямий політичний вплив: фортепіанний концерт 1960-х років був написаний у контексті політики Мао, що вимагала від інтелігенції працювати в сільській місцевості; фортепіанні етюди, створені під час революційного періоду, базувалися на *Модельних операх*, які на той час були офіційно дозволеними в Китаї. Його композиторська творчість розвивалася у складний період, тому, можна стверджувати, що політика стала тим соціальним контекстом, в якому творив Дань Чжаої.

Однак, є й інша сторона творчого портрету митця, зосереджена на вираженні його особистої потреби до компонування творів. Зокрема, щодо фортепіанного концерту він сказав: «Я не є професійним композитором. Композиторська діяльність [у консерваторії], що вперше почалася у 1959 році, була спричинена урядовою пропагандою «націоналізму» в музиці. Відповідно до вимог часу всі викладачі та студенти почали створювати власні навчальні матеріали. Так я розвинув свій інтерес до композиції, який згодом перетворився на особисте хобі та пристрасть. Цей одночастинний концерт є вираженням моєї власної молодої енергії та ентузіазму, а також моєї щирої пристрасті» (Xinyi, Liang, 2023, p. 264).

У відповідних політичних та соціальних умовах Дань Чжаої починав свою кар'єру як професійний виконавець, а згодом використав композицію для розвитку фортепіанної освіти в Китаї. Найважливіше, що у часи Культурної революції він знаходив спосіб балансувати між політичним впливом та власною творчою волею. Його мотивація до створення транскрипцій у революційний період не була виключно політичною – вона також була зумовлена бажанням розвивати свої композиторські здібності, проявляючи особисту креативність у музиці.

У 2011 році всі його фортепіанні композиції були зібрані та опубліковані у збірці «*Фортепіанні твори Дань Чжаої*». До цієї збірки увійшли обрані автором фортепіанні твори. За винятком невеликої частини вже виданих раніше творів, більшість із них опубліковані вперше.

Дань Чжаої впродовж тривалого часу звертався до компонування музичних творів для фортепіано. Метою його композиторської творчості було розширення національного репертуару для піаністів-виконавців. Це відображено у збірці фортепіанних творів педагога, твори для якої були відібрані відповідно до педагогічних поглядів. «Його творчі задуми такі: по-перше, твори повинні мати характерні національні музичні риси; По-друге, вони мають чітку навчальну мету, тобто музика використовується для того, щоб спрямувати учнів на глибоке вираження змісту, думок і почуттів через власне виконання, тоді як етюди використовуються для цілеспрямованого вирішення певних технічних питань; По-третє, чи то музичний твір чи етюд, ми завжди прагнемо до ідеального поєднання музикальності та техніки» (Dan, Zhaoyi, 2011b).

Фортепіанні твори, які увійшли до даного видання – це авторські твори Дань Чжоаї, які виглядають «зрілими» з точки зору композиції, музичної мови, музичної форми, використання прийомів національної ладо-гармонічної системи, фортепіанного фактурного письма. Таким чином, ці твори можуть слугувати не лише як навчальні дидактичні матеріали для навчання гри на

фортепіано, а й використовуватися як аналітичні навчальні матеріали для курсів аналізу та композиції.

Великі успіхи професора Дань у викладанні фортепіано були широко відомі. Натомість мало хто знає про його досягнення у створенні фортепіанної музики.

Збірка «Фортепіанні твори Дань Чжаої» («Dan Zhaoyi's Piano Works») містить компакт диск із записом творів у виконанні його учениці Гу Цзіндань. У збірку увійшли композиції для різного рівня виконавської майстерності: від початкового до професійного. Широка палітра образного змісту творів зумовлена використанням інтонаційного матеріалу традиційної китайської інструментальної музики, народних чи авторських пісень, тем з балетів та національних опер.

Під час композиційного процесу Дань часто консультувався зі своїм колегою та другом Хувей Хуаном (Huwei Huang), плідним китайським композитором, який викладає композицію в Сичуаньській музичній консерваторії. У 1973 році Дань Чжаої створив свою першу фортепіанну композицію «Ковбой з нетерпінням чекає Червону Армію» (яку пізніше було перейменовано на «Розповідь про пастушка») і запитав думку колеги. Хувей Хуана визнав його композиторські здібності і висловив багато позитивних висновків щодо його роботи, а також запропонував внести деякі незначні зміни.

Підтримка Хувей Хуана мала величезне значення для професора Дань Чжаої. З цього моменту він додав до свого насиченого викладацького графіка створення нових фортепіанних творів. «Він розповів Хуангу про свої концепції та мету створення композиції. По-перше, він хотів би написати твори з помітними китайськими музичними характеристиками. По-друге, він хотів би писати музику для фортепіано для педагогічних цілей — це означає, що музичні композиції будуть написані для розвитку музикальності та інтерпретації студентів, допомагаючи студентам виражати свої почуття та

емоції, а також розвивати всебічну техніку. Через ці цілі кожен етюд зазвичай має одне єдине технічне завдання, призначене для освоєння студентом. По-третє, незалежно від того, чи писав він концертний твір чи етюд, він прагнув поєднати у творі музичний зміст і технічне призначення» (Dan, Zhaoyi, 2011b).

Однією з основних концепцій Дань Чжаої щодо створення фортепіанної музики є твердження: «Твір повинен мати чіткі національні музичні характеристики». Під «національними музичними характеристиками» маються на увазі художні традиції та естетичні особливості нації, що проявляються у використанні унікальних музичних форм, відображаючи народні звичаї, культурні ідеї, емоційні ідеали та художній смак. Сам Дань Чжаої зазначав: «Мені подобається музика з національними особливостями, оскільки вона викликає у мене особливе відчуття близькості й резонує з моєю душею».

У фортепіанних творах композитор широко використовував елементи народних пісень, традиційних інструментів та оперних мелодій, поєднуючи спадщину китайської музики з сучасними композиційними прийомами. Його творчість відзначається яскравими національними особливостями та передає художню концепцію китайської народної музики.

Твори професора Дань поєднують китайську пентатоніку із західною композиційною технікою. Для аналізу його робіт важливо окреслити національні ладові особливості, які лежать в основі музичних творів. «Нижче наведено п’ять пентатонічних гам, які називаються лад Гонг, лад Шан, лад Цзяо, лад Чжи та лад Юй.

C Gong mode: C-D-E-G-A

D Shang mode: D-E-G-A-C

E Jiao mode: E-G-A-C-D

G Zhi mode: G-A-C-D-E

A Yu mode: A-C-D-E-G» (Ning Guan, 2024, p.22).

Особливу увагу у творах китайських композиторів привертає спосіб поєднання класичної західної гармонії з національними особливостями. У багатоголосій музиці багатьох регіонів і етнічних груп існує система акордів, заснована на пентатоніці. Основними і найбільш репрезентативними національними характеристиками китайської народної музики є інтервали кварти та квінти.

4.2 Трансформація національних музичних зразків у фортепіанних творах композитора

В китайській фортепіанній музиці адаптація народних мелодій є поширеною творчою практикою. Проте сам Чжаої зазначав: «Мені важко створювати оригінальні мелодії, тому більшість моїх творів є адаптаціями». Багато його фортепіанних творів ґрунтуються на широко відомих музичних зразках, що надає їм виразного національного забарвлення. Народні пісні різних регіонів Китаю мають свій унікальний колорит, однак, особливе місце у творчості композитора займають мелодії регіону Башу (Сичуань), що яскраво відображають національну самобутність народу. Вокальна музика є мистецтвом, що яскраво передає людські емоції. Композитор органічно поєднує вокальну мелодію у інструментальній музиці, формуючи єдиний і гармонійний засіб художнього вираження та надаючи вокальним мелодіям інструментальної виразності.

Твір «Політ повітряного змія» є адаптацією однойменної сичуаньської народної пісні у стилі *циньїнь* — традиційного музично-оповідного жанру, що сформувався в часи династії Цін. Цинїнь належить до важливих форм народного мистецтва даного регіону. Оригінальна мелодія пісні -- ніжна та витончена, а текст передає життєрадісний настрій дівчини, яка насолоджується прогулянкою. Дань Чжаої зумів зберегти місцевий колорит пісні, багатство емоцій та характерні національні особливості у фортепіанному творі. Композитор використав фрагменти пісні, доповнивши

варіаційним розвитком, орнаментикою та поліфонічними прийомами. Основний тон зосереджений навколо ноти *a*, що підкреслює характерну м'якість і ніжність сичуаньських мелодій.

Характерним для стилю Sichuan Qingyin є застосування стрибків у мелодії та звуків сміху, що надає музиці грайливого характеру. Ця особливість часто відображається через додавання вставних складів «ах», «ха» або «на», які прикрашають довгі ноти. Дань Чжаої адаптував цю рису у фортепіанній фактурі, використовуючи активні стрибки, послідовні арпеджіо та повторювані ритмічні фігури, що додають музиці жвавості.

Ще одним яскравим прикладом є фортепіанна п'єса «Нова пісня сім'ї Мяо», яка, попри адаптаційний характер, чітко відтворює стиль народної музики народу Мяо. У її основі лежить форма «літаючих пісень», що характерна для гірських регіонів цього етносу. Пісня «Нова пісня сім'ї Мяо» створена Чен Юаньхе, колишнім викладачем факультету композиції Сичуаньської музичної консерваторії. Вона передає сподівання етнічних меншин на щасливе життя та відображає самобутній стиль народу Мяо.

У своїй адаптації Дань Чжаої не лише відтворює атмосферу радості, співу та танцю, але й зберігає емоційну силу й характерні національні особливості оригіналу. Його фортепіанна версія відображає глибоку повагу й любов композитора до рідної культури. У вступі тематичний матеріал, насичений численними декоративними прийоми, у перших п'яти тактах звучить у високому регістрі. Це створює ефект дзвінкої та піднесеної мелодії, яка нагадує традиційні пісні народу Мяо. Тональна структура також зберігає типову чотириступеневу будову, що робить цей твір яскравим зразком народної музики у фортепіанному репертуарі.

Фортепіанний твір «Туга» заснований на пісні «That's Me» сучасної китайської композиторки Гу Цзяньфен. Оригінальний текст виражає тугу за рідними місцями, мальовничими річками, місячним сяйвом та горами. Для Дань Чжаої ця мелодія також стала символом його власних переживань під час

навчання далеко від дому. Фортепіанна версія твору глибоко передає ностальгію та вдячність наставниці Чжоу Гуаньжень та демонструє витонченість композиторської майстерності.

П’єса «Розповідь про пастушка» написана на основі народної пісні Баку «Пастушок з нетерпінням чекає на Червону армію», що поєднує мелодії етнічних меншин регіону Баді, Сичуань. Оригінальна пісня яскраво описує долю хлопчика-пастуха: його поневіряння, сміливість перед труднощами та надію на порятунок. У своїй фортепіанній адаптації Дань Чжаої майстерно поєднує китайський й західний стиль фортепіанної композиції, відтворюючи зміни настрою головного героя через унікальні риси сичуаньські мелодії.

У фортепіанних творах композитора часто зустрічаємо використання ритмічних особливостей національних пісенно-танцювальних жанрів. Народні пісні та танці є важливими засобами вираження групових емоцій, що формуються в процесі спільного життя народу. Тому, Дань Чжаої звертається до ритмічних особливостей народних пісень і танців у своїх фортепіанних творах.

Проблема втілення ритмічної специфіки національного китайського співу та танцю у фортепіанній музиці полягає в тому, що інтонаційно-ритмічні елементи важко узгоджуються із звичною метричною системою західної музики. Тому китайські композитори часто використовують характерний ритм народного танцю та співвідносять його метричними параметрами, щоб відтворити багату атмосферу національного мистецтва.

Одним із таких прикладів може служити фортепіанна п’єса «Яхші», що втілює уйгурську музичну традицію. Народні пісні уйгурів відзначаються гострим ритмом, високими та стрімкими мелодичними лініями, що поєднуються з танцювальними елементами. Композитор використав яскраві, ритмічні та танцювальні елементи, щоб передати життєрадісний характер уйгурської культури.

У фортепіанному творі «Яхші» особливу увагу приділено ритмічній виразності. Для передачі характерного ритму етнічної музики композитор застосовує гостросинкоповані ритми, різкі зміни акцентів (ритмічних, метричних чи мелодичних) та динамічні контрасти. Ці прийоми дозволяють передати енергію та танцювальний запал уйгурських народних мелодій. Водночас, завдяки таким засобам, Чжаої уникає мелодичної плавності, створюючи виразний ритмічний малюнок, який чітко відображає традиційний китайський музичний стиль. Таким чином, фортепіанна версія зберігає автентичний етнічний колорит і є чудовим прикладом адаптації народної музики для дитячого репертуару.

Масштабна національна оркестрова композиція «Нічний бенкет у палаці Шу» стала знаковим явищем у сучасному китайському музичному мистецтві. Фортепіанна транскрипція Дань Чжаої зберігає оригінальну структуру, передаючи величний масштаб твору, його динамічний діапазон та багатство тембрових відтінків. Композитор вводить яскраві сцени співу та танців у палаці держави Шу в період П’яти династій і Десяти царств, а також вшановує пам’ять тих музикантів, які зробили внесок у розвиток китайської музичної культури, тим самим надаючи виразного національного колориту фортепіанному твору.

За допомогою виразових засобів фортепіано композиція не лише зберігає автентичний національний колорит і традиційний дух, а й постає як самостійний художній зразок. У вступі звучання акорду f-c-d-f (пентатонічний вертикальний акорд, квінтакорд) у партії лівої руки створює глибокий і спокійний фоновий звуковий ефект, що передає нічну атмосферу двору династії Тан. Сан Тон у статті «Дослідження гармонічної структури пентатонічного вертикального синтезу» зазначав, що «основою гармонічної структури пентатонічного вертикального синтезу є різні структури акордів, утворені вертикальним поєднанням нот мелодії пентатонічного ладу. Таким

чином, ці акордові структури самі по собі містяться у пентатонічній мелодії, тобто є її гармонічною конотацією» (Sang Tong, 1980, p. 25).

Дань Чжаої не вводив у твір теми стародавньої музики, він лише використовує характерні ритмо-інтонаційні елементи, імітуючи національні ознаки класичного танцю династії Тан. Митець наповнює музичну тканину динамікою танцю, відтворюючи сцену традиційних танців, тим самим демонструючи унікальність національного мистецтва.

У фортепіанних творах Дань Чжаої відтворена темброва палітра звучання традиційних китайських інструментів. У китайській культурі музичні інструменти поділяються на вісім категорій відповідно до матеріалу, з якого вони виготовлені: золото, камінь, земля, шовк, дерево та бамбук. Більшість із них мають різні тембри та власні особливості. У своїй творчості Дань Чжаої використовував фортепіано для імітації та відтворення тембру народних музичних інструментів, таких як баньгу (барабан), ді (поперечна флейта), шен (губний орган), піпа (прототип лютні), гучжен (китайські гуслі), арфа, китайські дзвони.

Китайська народна інструментальна музика, як давня форма мистецтва, сформувала унікальний національний колорит завдяки багатовіковому розвитку та спадкоємності традицій. Дань Чжаої глибоко відчував різноманітність тембрів народної інструментальної музики та втілив її у своїх творах, зокрема в етюді «Враження Чжен» та фортепіанній п’єсі «Нічний бенкет у палаці Шу».

Етюд «Враження Чжен» заснований на імітації звучання традиційного китайського інструмента гучжен – довгого щипкового інструмента з дерева, що існував ще у період Воюючих царств та мав назву Цинь Чжен. Кількість його струн варіюється, а звуковий тембр надзвичайно багатий. Завдяки його характерному тембру, що нагадує плинність води, композитор відтворив у фортепіанному викладі специфічні прийоми гри на гучжені, зокрема техніку

«шкрябання». Це дозволило передати унікальну виразність народного інструмента, збагачуючи звукову палітру фортепіано.

У «Враженні Чжен» Чжаої використовує численні квінтолі, секстолі, арпеджіо, а також гнучку та мінливу техніку гри на фортепіано, що дозволяє імітувати виконання та тембр гучжен. У сичуаньському Ціньїнь традиційні інструменти часто супроводжували вокальні партії. До них належали гуджен, юецінь, піпа, жуань тощо.

Дань Чжаої відтворив тембр піпи чи жуань у вступі до п'єси «Політ повітряного змія», створеного в стилі Ціньїнь. На початку твору композитор вводить у фактуру ламані акорди, тремоло, різноманітні орнаменти та інші прийоми, що надають звучанню яскравості та чіткості. Потім з'являються швидкі пасажі тридцятьдоугими тривалостями, що охоплюють чотири октави, імітуючи тембр двох інструментів Qingyin, та відтворюючи звукову атмосферу мистецтва Sichuan Qingyin.

У творі «Нічний бенкет у палаці Шу» Дань Чжаої засобами фортепіано майстерно передає звучання різноманітних національних інструментів, що вказує не лише на поєднанням китайської та західної музичних традицій, а й є точним відтворенням художнього стилю оригінальної оркестрової композиції.

Під час Культурної революції особливе місце в літературі та мистецтві займали театральні твори з невеликою кількістю музичних елементів. Серед них, виділялися масштабні музично-сценічні постановки, що отримали назву зразкові опери (модельні опери). Під впливом цієї епохи, Дань Чжаої вводить музичний матеріал цих творів у свої фортепіанні етюди. Етюди основані на музичному матеріалі сценічних творів: сучасних пекінських опер «Взяття Тигрової гори», «Червоний ліхтар», «Гора Дуцзюань» та балетів «Червоний загін жінок» і «Біловолоса дівчина».

Щодо фортепіанних етюдів Дань також пояснював: «Мене глибоко вразила музика в цих програмах [Модельних операх]… Ці етюди не були присвячені політичним вимогам… Моєю метою було взяти музичний матеріал

з національними стильовими особливостями [з опер] і аранжувати його як фортепіанні етюди з музичним змістом. Вони надають студентам виразний і музично осмислений матеріал для технічних вправ і дозволяють уникнути суто технічного підходу. Оскільки я не є професійним композитором, створені мною композиції є, по суті, поєднанням внутрішнього слухового сприйняття, сформованого на основі виконання фортепіанних творів, та технічних завдань фортепіанних етюдів. Таким чином, мої етюди є більш виразними в музичному сенсі та корисними для розвитку виконавських навичок» (Xinyi, Liang, 2023, p. 264).

Серед фортепіанних етюдів професора Чжаої, створених за мотивами сучасних пекінських опер, вирізняються три: «На гору, щоб битися з тигром», «Гора Дуцзюань» та «Враження Тіємея».

Сучасна пекінська опера є інноваційним жанром, що поєднує традиційні стилі *баньцян* із народними мелодіями, драматичними та танцювальними елементами. Це дозволило вийти за межі стилізованої моделі традиційної пекінської опери й сформувати її сучасний варіант.

Етюд «На гору, щоб битися з тигром» заснований тематичному матеріалі з пекінської опери «Взяття Тигрової гори», яка розповідає про події 1946 року. Головний герой, розвідник Ян Цзижун, під прикриттям проникає в лігво бандитів, завойовує довіру ватажка Цзошадяо, передає розвіддані та разом зі своїми товаришами здобуває перемогу. Оркестровка цієї опери поєднує традиційні китайські та західні інструменти, створюючи «гібридну» звукову атмосферу.

У етюді Дань Чжаої майстерно передав ударні ефекти за допомогою гармонічної фактури фортепіано, відтворюючи напруженість битви та драматизм головного героя.

Музична тема етюду «Гора Дуцзюань» також взята з однойменної пекінської опери. Вона розповідає про боротьбу селянської самооборони на кордоні провінцій Хунань і Цзянсі під час революції. Під керівництвом Ке

Сяна, загін знищував зрадників і, зрештою, приєдналися до військових сил на горі Цзінган. Чжаої використав у цьому етюді ключові музичні теми опери, відтворюючи музично-виразовими засобами фортепіано її характерні образи.

Етюд «Враження Тіємея» побудований на темі сучасної пекінської опери «Червоний ліхтар», що оповідає про підпільника Лі Юхе та його родину, які передавали секретні шифри партизанам під час Антияпонської війни. Твір акцентує увагу на зростанні головної героїні Лі Тіємея, у її боротьбі та відвазі перед ворогом. Дань Чжаої використав класичний вокальний фрагмент Тіємея як основну тему етюду, відтворюючи патріотичний дух героїні через виразну фортепіанну фактуру.

Серед десяти етюдів – шість були натхненні революційними балетами: «Втеча Сієра в темряві», «Погоня за Сієром», «Зниклий Сієр», «Вітання сонця», «Червоний загін жінок» і «Дитячий танок».

Основою для цих творів стали дві знакові китайські балетні постановки: «Червоний загін жінок» та «Біловолоса дівчина». Вони поєднують західний балет із китайським народним танцем, створюючи унікальний стиль революційної танцювальної драми. Обидва балети зосереджені на жіночих образах і відображають героїчну роль жінок у революційному русі.

Чотири етюди («Втеча Сієра в темряві», «Погоня за Сієром», «Зниклий Сієр», «Вітання сонця») засновані на музичних темах із балету «Біловолоса дівчина», який розповідає про сільську дівчину Сієр, викрадену лиходієм Хуан Ширеном. Вона тікає в гори, де стає легендарною «біловолосою феєю» й долучається до антияпонського опору. Дань Чжаої у фортепіанному творі зберігає мелодичні особливості оригінальної композиції, адаптуючи їх до специфіки фортепіанної техніки. Це дозволило йому поєднати образний драматизм етюду з віртуозною технікою виконання.

Етюди «Червоний загін жінок» та «Дитячий загін» базуються на музичних темах однойменного балету. Вони розповідають про трагічний шлях героїні Цюнхуа, яка втекла з неволі, приєдналася до революційного загону й

пройшла складний шлях від безправної служниці до впливової революціонерки. Дань Чжаої використовує у етюдах швидкі пасажі тридцять другими та потужні октавні акорди, що передають драматичний розвиток подій.

Етюд «Боротьба з тигром на горі» був створений на основі музичного фрагмента з п'ятої сцени сучасної пекінської опери «Взяття тигрової гори». Однак Чжаої використав швидкі шістнадцяті ноти, щоб передати захопливу атмосферу та напружені сцени, відтворивши класичний уривок із опери «Перетин лісу та снігові рівнини». Завдяки унікальним композиційним прийомам він створив яскравий героїчний колорит революційної опери.

Музична тема Пекінської опери «Гора Дуцзюань» була заснована на музичному фрагменті інтермедії «Зелений бамбук» з четвертої сцени сучасної Пекінської опери «Гора Дуцзюань». У «модельних операх» між кожною дією вводиться інтермедія, яка зв'язує сюжетні лінії та посилює емоційний вплив тематичних фрагментів.

Отже, Дань Чжаої досяг значних успіхів у сфері фортепіанних транскрипцій, створюючи твори, що вирізняються мелодійністю та високою музичною виразністю. Його стиль поєднує багаті елементи китайської народної музики з західними техніками фортепіанної композиції, що надає його аранжуванням унікального звукового забарвлення.

4.3 П'ять фортепіанних п'єс: дидактичний матеріал для формування піаністичних навичок

П'ять фортепіанних п'єс написані спеціально для молодшого шкільного віку та враховують когнітивні та піаністичні здібності учнів. Кожна п'єса містить програмну назву, що дозволяє дітям більш яскраво сприймати та розуміти музичний зміст та образи.

«Квітнуть красиві квіти» -- це транскрипція дитячої пісні «Солодкий аромат дружби розквітає» авторства Лі Вейцай та Є Вей (Li Weicai and Ye

Wei). Пісня записана традиційним для китайської музики цифрованою нотацією[4]. Ця система нотації використовує перші вісім цифр як замінники восьми нот в музиці.

友谊花开万里香

1= #C 2/4　　（童声齐唱）　　叶伟 词　李伟才 叶伟 曲

(3i̇i̇ i̇i̇ | 2̇6 6 | 5 2̇3 | i̇ i̇) |

334 55 | 56 5 | 53 2̇1 | 5 - |
美丽的 鲜花 在开 放 在 开 放，
火红的 太阳 放光 芒 放 光 芒，

66 1̇2 | i̇6 66 | 5·6 1̇2 | 3 - |
朋友 们 来自 远方 来 自 远 方。
朋友 们 欢聚 一堂 欢 聚 一 堂。

334 5 | 56 5 | 53 2̇1 | 5 - |
亚非 拉 朋 友 手 挽 手，
小 小 银 球 连 四 海，

3i̇i̇ i̇i̇ | 2̇6 6 | 5 2̇3 | i̇ - ‖
友谊的 歌儿 高声 唱 高 声 唱
友谊的 花开 万里 香 万 里 香。

[注：此歌是1973年亚非拉乒乓球邀请赛团体操歌曲，
由中央人民广播电台少年广播合唱团演唱。]

（秋叶起舞根据MP3记谱，仅供参考。错误之处敬请指正。）

Рис. 4.1 Пісня «Квітнуть красиві квіти» у цифрованій нотації

Пісня «Солодкий аромат…» написана у тональності Cis-dur, а у фортепіанній п’єсі Дань Чжаої змінює тональність на C-dur, очевидно,

[4] Початково нумерована нотація була розроблена Жан Жаком Руссо у 1742 році і призначена для нотації європейської 12-тонової системи, однак, не здобула популярності у Європі. Натомість на рубежі XIX-XX ця нотація поширилась в країнах Східної Азії, зокрема, в Китаї під назвою Цзяньпу (*Jianpu*: 简谱; 簡譜).

композитор це зробив з огляду на виконавський рівень учнів, для уникнення великої кількості ключових знаків. Пояснення характеру виконання п’єси сказано на початку як «просто та рухливо».

П’єса має просту будову, написана у простій двочастинній формі. Характер твору створюють різноманітні артикуляції фортепіанної фактури, передаючи її радісний характер. Починається п’єса чотиритактовим вступом, що готує появу основної теми. Мелодична лінія твору укладена у ладі Гонг: C Gong mode: C-D-E-G-A.

Рис. 4.2 П’єса «Квітнуть прекрасні квіти». Вступ та тема (1-11 тт.)

Основними виконавськими прийомами п’єси є стакато і маркато, які виконуються одночасно двома руками. У першому розділі форми А (5-20 тт.) тематичний матеріал викладається у більш рухливій фактурній організації: ліва рука грає вісімками прийомом стакато з підкресленим звуком c^1 на першій долі такті. Таким чином, утворюється функційно прозора фактура чергування тоніки та субдомінанти. Мелодія викладена у пентатонічному ладі та відповідає пісенному джерелу. Написана у формі періоду повторної побудови (8+8 тактів). Кінець першого речення підкреслений появою гармонічної субдомінанти, та позначений появою хроматичного ходу у лівій руці.

У другому розділі В (тт. 21-36) маємо варіаційні зміни у тематичному матеріалі, що викладений у більш швидкому темпі за рахунок появи шістнадцятих у правій руці. У лівій руці з'являються альбертієві баси, які виконуються на *legato*. Далі, знову повертається основна тема з певними фактурними змінами. Завершує твір невелика кода (тт. 37-42), з підкресленим гамоподібним ходом шістадцятими від g^1 до e^3 у правій руці та звучанням D_7 (без терцієвого тону) у лівій.

Зосередимо увагу на певним виконавських вимогах щодо виконання даної п'єси. Незвичним у даному творі є відсутність басового ключа, що може утруднювати читання з листа нотного тексту. Цей прийом дасть змогу розвинути навичку та здобути практику у вільному читанні нот двома руками у скрипковому ключі. При виконанні цього твору важливим є часта зміна артикуляційних прийомів гри. І останнє, це вміння правильно розприділити силу звуку, грати від *mezzo piano* (на початку) до *mezzo forte* та *forte* вкінці твору.

Фортепіанна п'єса «У лузі» - це також переклад пісні Jinzhi Liang. Темп Allegro vivo, тактовий розмір 2/4. Структура п'єси укладена у просту двочастинну форму. Починається п'єса 8-тактовим вступом, в якому викладений тематичний матеріал з характерною інтонаційною та метро-ритмічною будовою. Перший розділ форми А (9 – 24 тт.) – це 16 тактовий період з двома реченнями. Мелодія основана на повторенні подвійних нот у пунктирному ритмі на стакато, які чергуються із залігованими нотами та виконанням на легато.

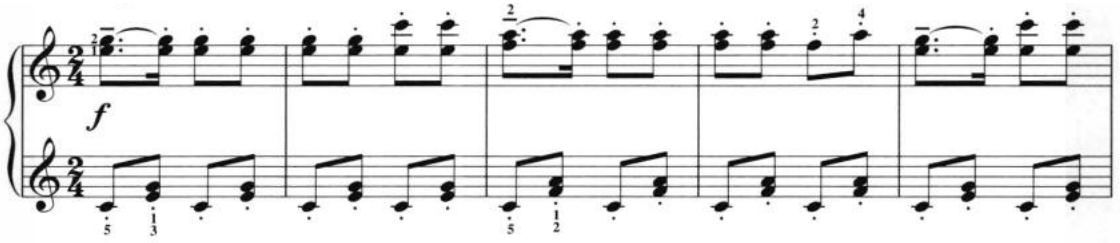

Рис.4.3 Фортепіанна п'єса «У лузі». Вступ (1-5 тт.)

Другий розділ В (16 тактовий період) вносить контраст як за характером звучання, так і за фактурою викладу. Гомофонно-гармонічна фактура змінюється на поліфонічну. Тема проводиться у канонічному викладі з певними варіаційними змінами мелодичної лінії та ритмічної організації. Проведення теми починається у лівій руці, далі з невеликим метричним зміщенням її підхоплює права (тт.24-28).

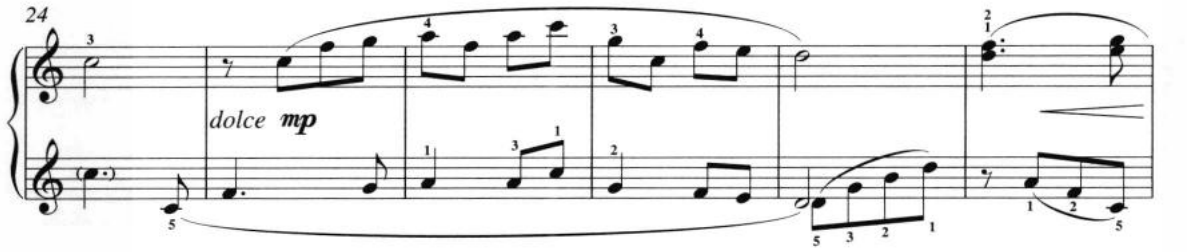

Рис.4.4 Фортепіанна п’єса «У лузі». Розділ Б. (24-29 тт.)

Плавність проведення ліній забезпечує характер та динаміка виконання *dolce, mp*. У наступних чотирьох тактах тема проводиться подвійними нотами (терціями). Друге речення знову повертає фактуру початкової побудови розділу А, утворюючи репризну частину. Кода (41-46 тт) відіграє кульмінаційну роль, швидкий рух шістнадцями у правій руці звучить на фоні стакато вісімок у лівій.

Отже, основний акцент у п’єсі зроблено на розвиток гри подвійними нотами у швидкому темпі – це репетиції у пунктирному ритмі і стакато, та виконання мелодії паралельними терціями на легато. Останнє, стає важким завданням для дітей, адже, при виконанні мелодії терціями чи секстами потрібно виділяти верхній голос. Таким чином, учні дізнаються про розподіл ваги руки та пальців. У лівій руці стакато баса необхідно підкреслити для гармонічної підтримки. У другому розділі п’єси міститься поліфонічний уривок, коли мелодія легато переходить на ліву руку, права рука приєднується

у канонічному проведенні. Складність полягає у одночасному звучанні мелодичний ліній, у необхідності створення звукового балансу.

П’єса «Поля Соняхів» також є адаптацією китайської дитячої пісні. Твір написаний у тональності G-dur та містить позначення темпу *Allegro vivace*. За характером та фактурою п’єса схожа на попередню, однак, технічно складніша. Після невеликого вступу, що звучить на *forte*, вступає мелодія на *mezzo-forte*. Порівняно з «У лузі» ця п’єса містить більшу різноманітність артикуляційних прийомів виконання, включаючи стаккато, легато, тенуто, акценти, напівлегато та акцентовані стаккато. Різні штрихи спеціально виписані в нотному тексті задля чіткого виконання.

Рис.4.5 П’єса «Поля соняхів». Основний тематичний матеріал. (1-12 тт.)

Структурна організація твору зберігає строфічну пісенну форму з приспівом: ab a_1b_1 , де a – період з 10 тактів, b – період із 14 тактів+5 (каденція на матеріалі вступу). Розділ a – це весела дитяча мелодія у пентатонічному ладі, яка виконується на стакато. Починаючи з такту 15 мелодія переходить у ліву руку і змінюється характер виконання на *dolce*. Мелодичну плавність викладу створюють довгі тривалості та ліги, що охоплюють цілу музичну фразу. Перехід між куплетами – повторення матеріалу вступу, що представляє собою розширений каденційний зворот, спровокований появою VI_{53}. Повернення початкового тематичного матеріалу супроводжується зміною

фактури: мелодія звучить на фоні альбертієвих басів. Верхня мелодична лінія і басова лінії повинні виконуватися більш виразно на фоні шістнадцятих нот, що вимагає навичок слухання та контролю ваги пальців. Виділення басового голосу створення одночасного звучання двох голосів є досить важкою технікою для дітей.

Назва останнього твору з циклу «Яхші» («Yaxshi») з циклу П'яти фортепіанних п'єс походить в уйгурської мови та означає «добрий». Композиція написана на основі авторської пісні Зулун Лу (нар. 1928). Дань Чжаої використав цей танцювальний тематичний матеріал для створення яскравого грандіозного фіналу для завершення циклу.

Характер п'єси сповнений радості, що виражена у запальному танці в дуже швидкому темпі. Композиція сповнена потужними акордовими репетиціями, швидким рухом вісімок та шістнадцятих, стакатними акордами та вільною зміною темпу виконання. Особливу увагу привертає ритмічна організація тематичного матеріалу, синкопований ритм «вплітається» у фортепіанну фактуру, яка поділяється на декілька голосів, що у органічно поєднануються між собою.

Фортепіанна п'єса «Яхші» починається 14 тактовим вступом, що створює святковий та світлий колорит твору. Початок викладу мелодії позначений у тексті *Cantabile*. Мелодична лінія розгортається на витриманому звучанні квінти G-d у нижньому регістрі. Натомість, середній голос виконується правою рукою, а ліва рука грає басовий голос і перекидається через праву для виконання верхнього голосу.

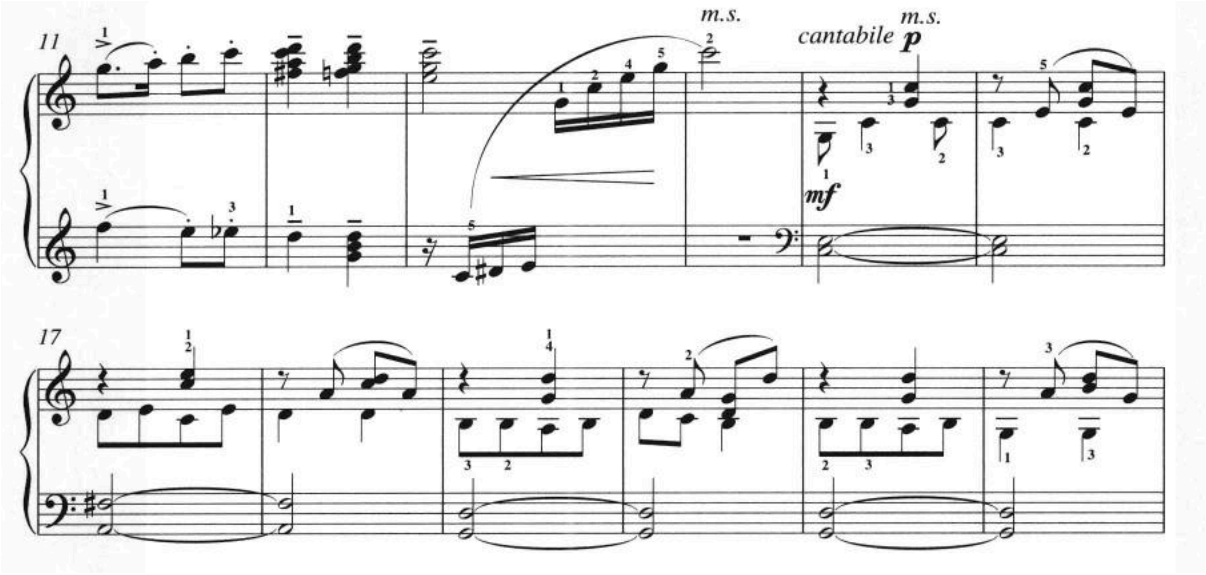

Рис.4.6. Фортепіанна п’єса «Яхші». Тематичний матеріал (15-22 тт.)

Композитор Дань використовує синкоповані ритми і у вступній частині (такти 1-14), щоб створити танцювальний характер звучання твору. Такий виконавський прийом вимагає відпрацювання стрибків лівої руки від басу до верхніх акордів, грати їх точно у швидкому темпі. При виконанні кожного стрибка слід зосереджуватися на розташуванні великого пальця, використовуючи «кругові рухи» руки для точного попадання на потрібну клавішу.

Мелодію, що починається у 15 такті і проводиться у середньому голосі грає права рука. Її супроводжують басові квінти у лівій руці, а також верхні акорди, що виконуються лівою рукою при перетині правої. Ця трьохголосна фактура вимагає створення звукового балансу фактури. Піаніст повинен зосередити увагу на мелодії, використовуючи вагу правої руки, натомість, у верхньому голосі звучати м’яко. Ще одну виконавську складність створює органний пункт, який утримується на педалі допоки ліва рука грає у високому регістрі. Тому, варто звернути увагу на загальне звучання, уникати «фальшивого» звукового ефекту.

У такті 84 композитора дає вказівку щодо темпу виконання *Da lento accel. poco a poco*, поступово прискорюючи темп до presto у такті 100 із постійними

акордовими репетиціями на стакато. У такті 118 Дань додає позначку *Con fuoco*, що означає «з вогнем», фактура та ритмічні групування стають ще складнішими. У правій руці метричні акценти припадають на кожну четверту восьму ноту, тоді як у лівій руці вони розміщені на кожній третій восьмій ноті. Це створює складний ефект геміоли, що вимагає значної практики для узгодженої гри обох рук. У музиці геміола належить до ритмічних прийомів, коли тридольний метр змінюється на дводольний, за допомогою перенесення акцентів у такті.

Рис.4.7. П’єса «Яхші» (118-123 тт.).

4.4 Національні риси фортепіанного твору «Розповідь про пастушка»

Фортепіанний п’єса Дань Чжаої «Розповідь про пастушка» належить до найбільш яскравих творів композитора. У ньому прослідковуються характерні риси індивідуального стилю композиторського письма, який заснований на поєднанні суто національних ладово-гармонічних ознак із традиціями західного музичного мистецтва. Однією з головних особливостей фортепіанних творів, основаних на народних піснях, є використання автентичних мелодій. У китайській народній музиці мелодія відіграє ключову роль, адже саме вона першочергово привертає увагу слухачів і визначає загальний музичний образ. Фортепіанний твір «Розповідь про пастушка» використовує мелодію сичуаньської народної пісні як основну тему. Зберігаючи автентичний вигляд мелодії, композитор використав традиційний

китайський пентатонічний лад, що підкреслює її національний характер. Водночас за допомогою різноманітних виражальних засобів кожна варіація яскраво передає певний емоційний стан і мальовничі образи п'єси.

«Розповідь про пастушка» - це фортепіанний твір написаний у 1973 році на основі народної пісні Дасянь, провінції Сичуань. Китайська пісня розповідає історію про бідного хлопчика-пастушка, який був визволений армією. Відтворення національного сюжету та пісеннно-інтонаційна опора стають визначальними рисами даної композиції.

Історія звернення композитора Дань Чжаої до цієї пісні пов'язана із 50-тими роками, коли він вперше почув її. Створюючи цей твір композитор не пам'ятав точно слів цієї пісні, однак, згадував лише історію про бідного пастуха, який страждав через важке життя. Професор Дань пояснював: «Я аранжував фортепіанну п'єсу не за словесним текстом, а за власним враженням від змісту.... Я не міг пригадати слова, коли писав версію для фортепіано. …Оригінальна мелодія мала лише кілька фраз із невеликим простором для розвитку. Тож я придумав якийсь сюжет і написав твір у варіаційній формі, що було краще [і сприяло розвитку музики]» (Xinyi, Liang, 2023, p. 272-273). Окрім того, автор зазначає і педагогічне спрямування даної п'єси, що полягає у розвитку різних технік фортепіанної гри та сприяє розвитку виконавських здібностей молодих піаністів. «Цей твір написаний не через якісь композиторські знання та прийоми. Це все засновано на моїй власній історії навчання гри на фортепіано, а також з додаванням мого власного досвіду сприйняття. Цей твір написаний на такому ж рівні, як етюди Карла Черні, op. 849. Він написаний у варіаційній формі також для моїх навчальних цілей. Кожна варіація має різні характеристики та вимоги до виконання. Варіаційна форма також підходить для такого розповідного типу розвитку. Його назва, історія з розвитком, яку я мав на увазі та дав своїй фортепіанній музиці» (Xinyi, Liang, 2023, p. 273).

Оригінальна версія революційної пісні має просту музичну структуру, яка повторюється з різними куплетами. Відповідно, мелодія пісні була створена для словесного тексту та підкреслює його зміст, що передає політичну ідеологію правлячого класу. У транскрипції для фортепіано композитор використовує форму варіацій, що допомагає не лише урізноманітнити музику, а й відтворити «сюжет» історії про пастушка. Іншими словами, варіаційні зміни можна порівняти зі змінами словесного тексту в різних куплетах.

Фортепіанна версія Дань Чжаої містить ряд ускладнень, що виражається у частих змінах тональності й ладу, різноманітних образах кожного розділу та більш складній структурі. Композитор додав до твору підзаголовки й позначки, які допомагають передати певні сюжетні історії, сцени та створити загальний настрій музики.

Тема	**Var. I**	**Var. II**	**Var. III**	**Var. IV**	**Var. V**	**Var. VI**	**Var. VII**	**Coda**
1-8	9-16	17-28	29-43	44-57	58-72	73-97	98-105	
Нещасний пастушок	Наївно.	Сплатити борг,	Важка праця,	Гнівний опір,	Надія на армію	Свято визволення	Радість	Слідкуйте за армією
Тема трохи повільна	Трохи швидше	Раптово швидко	Adagio	Attacca	Вільно і виразно	Яскраво	Радісно	Твердо

Табл. 4.1 Структура твору Дань Чжаої «Розповідь про пастушка»

Твір написаний у варіаційній формі, складається із теми, семи варіацій і коди. Музика кожної з варіацій передає живописне зображення різних сцен з

життя хлопчика-пастушка. Загалом музика передає його радість через визволення з важкого життя та непохитну віру в майбутнє.

У творі Дань Чжаої використовує A Yu mode: A- C- D- E- G. Тема (1-8 тт.) має назву «Нещасний пастух» та вказівку темпу виконання: «досить повільно». Народна пісенна основа передається через використання перемінного розміру: 4/4 і 2/4. Виклад теми відбувається у триголосній фактурі, де нижній голос – це витримані протягом цілого такту квінти, що створюють враження інструментального супроводу, на фоні якого розгортається наспівна мелодія. Натомість середній голос створює своєрідний підголосок, який «природньо» вплітається у мелодичну лінію. Тема складається з чотирьох двотактових фраз. Деякі вказівки до виконання цього твору містяться у листі Дань Чжаої до батька учня Ю Лей: «У темі перша фраза — це легке зітхання пастуха» (Chai, Yongbai, 2011a, p. 103). Перша фраза закінчується низхідною малою терцією c - a, друга фраза є повторенням першої, тому щоб уникнути точного музичного звучання, вона повинна звучати як відлуння страждань в серці пастушка.

4.8 Тема твору «Розповідь про пастушка» (1-8 тт.)

У другому реченні з’являється альтерований *es* в середньому голосі внаслідок нисхідного хроматичного ходу по півтонах від f^1-d^1. В останньому такті теми за рахунок збереження альтерованого тону, виникаю співзвуччя з розщепленим тоном: a-es-e-a, звучання якого підкреслене зупинкою та ritenuto.

У Варіації I вказаний характер виконання «невинно» і «трохи швидше». Композитор змінює забарвлення звучання мелодії пастушка, замінюючи легато на більш гостру артикуляцію стаккато та додаючи деякі морденти. Акорди для лівої руки також переважно стаккато. Характер музики відображає образ невинного хлопчика-пастуха, який безтурботно грається на луках.

Загальна теситура звучання переноситься у середній регістр, обидві руки виписані у скрипковому ключі. Мелодія звучить на октаву вище, ніж в темі, з підкресленими закінченнями враз у четвертій октаві, створюючі звукові ефекти відлуння. Відтак, ці додаткові повтори дають змогу композитору відмовитися від перемінного розміру у першому реченні. Якщо мелодія зберігає свою пентатонічну основу, то її гармонічний супровід утворюється внаслідок специфіки пентонічного ладу, через нашарування звуків.

4.9. «Розповідь про пастушка». Варіація I (9-16 тт.)

Особливості народного мелодизму в цьому творі виражаються переважно через введення у музичну тканину різних виконавських прийомів, мелізматики. Цей прийом полягає у збагаченні вихідного мелодичного матеріалу шляхом додавання допоміжних нот, які прикрашають мелодичну лінію. Він належить до одного із найдавніших методів розвитку мелодії в китайській музиці. У традиційній китайській музиці, де мелодія є головним виразним засобом, орнаменти відіграють надзвичайно важливу роль у формуванні художнього образу та передаванні емоційного змісту твору.

Прийом введення орнаментики у твір маємо у першій варіації. Морденти імітіють вокальні особливості народного співу регіону північної Сичуані, та надають фортепіанній мелодії більшої співучості та колориту. «Використання стакато та динамічних змін у регістрах додає музиці легкості та грайливості, яскраво змальовуючи сцену безтурботного дитячого життя: пастушок весело стрибає, ганяється за вітром на луках, а його дзвінкий сміх лунає над горизонтом» (Chen, Zhiqiang, 2014, p.86-87).

Варіація II має заголовок «Сплатити борг працею», створює динамічний контраст до попередньої. Ця варіація починається з динаміки *fortissimo*, що вказує на неминучу катастрофу для хлопчика-пастуха. Пастушок змушений піти до хазяїна і розплатитися з боргами, виконуючи важку роботу. Фактура викладу змінюється, тема «розчиняється» у швидких пасажах шістнадцятими, які виконуються поперемінним чергуванням двох рук. У цій варіації вперше застосований прийом розвитку, який пов’язаний із окремими елементами тематичного матеріалу. Використання такого прийому пов’язане із подальшими видозмінами тематизму, що сприяє глибшому розкриттю музичної ідеї. Завдяки цьому мелодія набуває різноманітних варіацій, водночас, зберігаючи внутрішню єдність і зв’язок із вихідним тематизмом.

Композитор дуже ретельно виписує характер акцентів та тенуто над нотами в пасажах. Цей деталізований і змінний акцентований звуковий ефект стає важливим технічним елементом, який вимагає практичного опрацювання

для виконавця. Широкий діапазон пасажу сягає від c^3 до A_1 (стрімке падіння вниз спродовж 3-х тактів, та стрімкий злет до e^3). Динаміка звучання також спадає до *forte*.

Рис. 4.10 Варіація II. Артикуляція пасажу (17-20 тт.)

У другій варіації, в тактах 23–28, у партії правої руки на тлі похмурого й тривожного хроматичного акомпанементу проступає нечіткий, але впізнаваний контур основної теми. Це створює ефект нестійкого, хиткого відображення, ніби ми бачимо, як фрагменти головної мелодії (образ маленького пастушка) невпевнено з'являються перед нами, ніби виринає у темряві. Ця варіація закінчується *ritardando* кожна мелодична нота підкреслена штрихом *tenuto*, що зображує важкі та гнівні почуття пастуха.

Варіація III має назву «Важка праця» та виконується у темпі Lento. Написана варіація у C Yu: C- E^b- F- G- H. Вона створює глибокий темповий контраст та ладовий. Починається варіація двотактовим вступом, який створює остинатний фон для появи основної теми (тт. 29-38).

Рис. 4.11 Варіація III (29-32 тт.)

Підзаголовок варіації вказує на образ пастуха, що виконує важку роботу. «Пастух змушений піти в дім господаря, і він повинен робити все, що йому наказано» (Xinyi, Liang, 2023, p.276). У цій варіації композитор використовує досить сильну динаміку: від *mezzo forte* до *forte,* і навіть *fortissimo*, щоб відобразити картину тяжкого життя пастушка..

Мелодична лінія розгортається у повільному темпі, її звучання збагачується появою форшлагів (коротких та довгих). У третій варіації лінія баса в партії лівої руки передає відчуття важких і виснажливих кроків. Увага зосереджена на нижньому голосі, який поступово починає свою важку, напружену «ходу», викликаючи асоціації з жанром чакони. Попри «тяжкість» ходи героя, його кроки звучать твердо й рішуче, немов розповідаючи про те, що жоден тягар не зламає його волю і не похитне віру в перемогу революції.

Наприкінці Варіації III композитор вказує, що виконавець повинен *attacca* (без зупинки) перейти до Варіації IV, що має назву «Гнівний опір» та звучить у темпі *Presto*. Однак, фактично такти 39-43 – це перехід, який фактурно та темпово готує появу наступної варіації. Основним елеметном є вісімкові чергування нот на фоні співзвучччя C-F-G, що починається *subito p*. Темп змінюється від повільного до швидкого (*accellerando*), а динаміка – від *p* до *f*.

Четверта варіація починається зі швидких шістнадцятих нот і крещендо, що наростає до *forte*, потім *fortissimo*. Характер цієї варіації дуже напружений. Варіанція написана у перемінному розмірі (3/4 і 2/4). Ритмічна організація вимагає від піаніста постійного відчуття темпу через небезпеку пришвидшення, яке може вплинути на звучання *fortissimo*, що передає гнівні почуття пастушка. Із зростанням інтенсивності емоцій музика стає більш захоплюючою в перехідній частині. У 49 такті, стрімкий рух зупиняється і з’являється мелодія, виклад якої переривається акцентованими пентатонічними акордами, що звучать різко і на динаміці *sf*. Музика сягає кульмінації. Герой чинить опір, тому, всі ноти в мелодії акцентовані. Потім

музика переходить із високого регістру у нижній голос у такті 55, композитор застосовує зміну темпу *poco ritardando* з поступовим послабленням динаміки, що передає скорботні почуття пастуха.

Рис. 4.12 Варіація IV. Особливості фактури (49-52).

У п’ятій варіації, у партії правої руки, тематичний матеріал викладений у прозорій гомофонно-гармонічній фактурі. Композитор виокремив два основні інтервали з основної теми — *c-a* та *e-d*. На такому інтонаційному матеріалі він побудував фантазійну музичну картину. «У цій варіації слухач ніби уявляє маленького пастушка, який, переживши важкі випробування, піднімається навшпиньки, притискається до віконця і з надією заглядає вдалечінь. Його палке серце, сповнене очікування, «мандрує» разом із мелодійними пасажами, шукаючи вдалині порятунок» (Ning Guan, 2024, p.36).

Рис.4.13 Варіація V (58-67 тт.).

Варіація V написана у G Yu mode (in H *gong* system). Варіація V певною мірою повторює деякі мелодичні тони теми. «За допомогою абсолютно легких динамічних відтінків (*p – mp – p – pp – ppp*) Дань Чжаої пояснив, що «тиха» музика використовується для вираження думок пастуха. У поєднанні з кінцевою історією Варіації IV, де його ув'язнено, динаміка, яка поступово слабшає на останніх кількох тактах Варіації V, показує, що думки пастуха все далі й далі відходять від клітки, в якій його тримають» (Liang, Chen, 2011, p. 278). Таким чином, музика створює образ, що відповідає назві варіації, розкриваючи історію про пастуха, що очікує приходу рятівників у своїх мріях. Фактура даної варіації вирізняється своєю прозорістю та легкістю.

П'ята варіація невелика за розміром, однак, у ній яскраво відчутні впливи західної музичної культури, що проявляються у специфіці музичної мови та фактури, яка чітко розділена на мелодію та супровід. Стрімкий рух та драматизм попередньої варіації ніби розчиняється у «просвітленості» звучання тематичного матеріалу, що викладений у тридольному метрі з рухом вісімковими тривалостями. Гармонічний супровід варіації вирізняється функційними зв'язками і тональним мисленням. Варіація написана у тональності g-moll. Мелодія, що проводиться у правій руці, побудована на репетиціях нисхідних терцій та секунд, як окремих елементів теми. Своєрідність будови теми зберігає мелодизовані пентатонічні акордові структури. Структура варіації укладається у період з двох речень, де друге розширене за рахунок введення арпеджіованих акордів тонічного тризвуку. У першому реченні мелодія розгортається на фоні наступної послідовності функцій (g-moll): t-s_{64}-DD_{64}-t. Колористичність гармонічної мови вносить хроматичний нисхідний хід в нижньому голосі, який гармонізований послідовностями збільшених квартсекстакордів та септакордів – малого зменшеного і великого мажорного: III_{64}-$VII^{\#3}{}_{64}$- $VI^{\#1}{}_{7}$- VI_{7}-t. Це надає звучанню емоційної напруги та містичної атмосфери, підсилюючи відчуття тривоги й хвилювання маленького пастушка, який у надії виглядає своїх рятівників.

Пом’якшення гармонічного руху досягається арпеджіованими акордами, які витримані впродовж цілого такту та створюють м’який і теплий гармонійний колорит. Висхідний рух по звуках тоніки зберігає пентатонічну складову, що проявляється у появі звуку d.

Музика від Варіації VI і аж до коди тісно інтегрована. Варіації йдуть майже без пауз одна за одною. Швидкий та динамічний рух приводить до фіналу розповіді про долю пастушка у творі.

Основна тема у творі піддається різноманітним змінам: проводиться аугментації та дімінуції, з частковим вичлененням мотивів, появою секвенцій, що сприяє динамічному розвитку музичного матеріалу, робить його більш експресивним та підсилює емоційно-образний зміст. Проведення теми у збільшенні відбувається на фоні прискореного ритмічного руху, що створює відчуття поступового наростання напруги з подальшою його розрядкою після потужного емоційного підйому.

У Варіації VI цей прийом використовується у партії правої руки, де основна мелодія спочатку проводиться у розширенні, а потім у ритмічному дробленні. Це передає атмосферу радості та волі, та асоціюється із визволенням пригнобленого народу, що святкує свою свободу. Особливо яскравим є використання синкопованого ритму, що імітує звучання традиційних китайських ударних інструментів, створюючи яскраву картину народних святкувань із грою на гонгах і барабанах.

Подібний прийом використано і в коді твору, де в правій руці спостерігається той самий принцип роботи з тематичним матеріалом шляхом ритмічного розширення з подальним ритмічним дробленням. Однак, ритміка заключної побудови набуває більш чіткої та організованої форми, що символізує незламність, впевненість і єдність народу.

Варіації VII має подібну структуру до першої, але відрізняється тим, що у другому реченні тематичний матеріал викладений шістнадцятими і вісімками на фоні «мелодизованого» супроводу. Це створює ефект загального

народного святкування, де всі учасники співають і танцюють, передаючи один одному радісні новини про їх звільнення.

У творі композитор використовує пентатонічні гармонічні структури, які поєднані з акордовими. Насамперед, колоритність музичної мови твору створює не лише яскраво національний тематичний матеріал, а й використання національної гармонічної мови, що проявляється у використанні тризвуків на основі квінтово-квартових інтервалів та їх обернень. «Китайські пентатонічні гармонії мають багато різновидів, а їхнє поєднання досить вільне. Концепцію вертикальної пентатонічної гармонії (五声纵合性和弦) уперше запропонував Сан Тун (桑桐). Вона полягає у вертикальному поєднанні нот пентатонічної гами для створення акордової структури: горизонтально утворюється пентатонічна мелодія, а вертикально — пентатонічні гармонії, які разом формують єдиний ладовий простір» (Chen, Zhiqiang, 2014, p.87).

Отже, показовою ознакою цього твору є використання пентатонічних гармонічних структур, що відіграють важливу роль у процесі націоналізації китайської фортепіанної музики. Найбільш притаманним для китайської музичної культури акордовим типом, що широко застосовується у даному творі, стають тризвучні співзвуччя, побудовані на основі квінтово-квартових інтервалів та їхні обернень. Ці тризвуки будуються на ступенях пертатонічної гами: III (商), V (徵) і VI (羽) та утворюють наступні акордові структури: II-V-VI; V-I-II; VI-II-III. В основі таких співзвуч лежить поєднання інтервалів ч.4 + в.2. Відповідно, в оберненні цих спізвуч, будуть утворювати акордові побудови з іншим, більш широким інтервальним складом. У багатьох епізодах твору, зокрема в Варіації I використано гармонію VI-II-III. Вона з’являється у партії лівої руки, створюючи простий, наївний і чистий музичний образ, який символізує безтурботного пастушка.

Гармонійне співзвуччя VI-II-III активно застосовується в четвертій і шостій варіаціях, однак, вони наповнюють звукову тканину іншим художнім

змістом. У Варіації IV акорди VI-II-III передають гнів і обурення пригнобленого народу, символізують його внутрішню силу і жагу до боротьби. Це емоційно напружений, драматичний епізод. Натомість у Варіації VI такі гармонічні структури використовуються для змалювання святкової атмосфери: народ, який пройшов через важкі випробування, тріумфує, святкуючи свою свободу. Це бурхлива й радісна картина, сповнена енергії та оптимізму. «Основний тип акордової структури малого терцевого тризвуку у даному творі будується лише на VI ступені пентатонічного ладу (羽), що утворює акорд 6–1–3» (Chen, Zhiqiang, 2014, p.88).

Також, серед гармонічних структур у п'єсі композитор використовує тризвуки квартового складу. Структура інтервалів у тризвуках квартового складу може мати два різновиди: в.2+ ч.4; м.3+ч.4. Такі акорди будуються на чотирьох ступенях пентатонічного ладу: 商 (II), 角 (III), 徵 (V), 羽 (VI), утворюючи наступні акордові структури: II-III-V; V-VI-I; III-V-VI; VI-I-II. Так, у шостій варіації твору «Розповідь про пастушка», яка зображує святкування визволення народу, активно використовуються акорди III-V-VI та VI-II-III.

Через арпеджіо, що виконується поперемінно обома руками, музика набуває яскравого, динамічного звучання. Активний рух арпеджіо та чергування регістрів природно приводять до ритмів, що імітують традиційний китайський ансамбль ударних, передаючи атмосферу святкової ходи з дзвоном гонгів і звуками барабанів.

Виразний національний колорит звучання твору створюють інтервали: чиста кварта, чиста квінта та чиста октава. Такі консонуючі звучання характеризують національну специфіку твору. У правій руці Варіації V (49-57 тт.) маємо октавні стрибки в високому регістрі у кульмінаційному моменті, які перериваються акордовими структурами у дублюванні обох рук. З кожним повтором звучання стає дедалі гучнішим і потужнішим, аж поки, зрештою, злі сили схиляють голову перед народом. Страждання людей закінчується, і перед маленьким пастушком відкривається світло на шляху до його мрії.

Зміни фортепіанної фактури у даному творі відіграють важливу роль у створенні образної драматургії. У творі композитор використовує різні типи фактури: поліфонічну, хроматизовану, арпеджіовану та з витриманим басом. Таке розмаїття фактурних рішень значно збагачує музичну виразовість твору.

Тема варіацій викладена у поліфонічній фактурі, яка включає в собі підголоскову, імітаційну та контрастну поліфонію. Поліфонічні лінії фактури розгортаються на витриманих звучаннях чистих квінт. Поєднання різноманітних поліфонічних прийомів створює образ самотнього пастушка. Його беззахисність викликає у слухача жаль та глибоке співчуття.

У Варіації ІІ з'являється хроматична акомпануюча фактура, що тяжіє до художньо-виражальних засобів китайської національної опери. За допомогою напруженого ритмічного малюнка тріолей та низхідної хроматичної гами, у поєднанні зі звучанням на *fortissimo*, передається драматичний ефект прискорених кроків. Музика ніби «натякає» на початок трагедії, а хроматична фактура створює атмосферу нестримного страху.

У творі «Розповідь про пастушка» арпеджіована фактура зустрічається досить часто, як акомпанемент, що супроводжує проведення теми, так і в перехідних епізодах. У шостій варіації (т. 69–72) яскраві арпеджіо, що спіралеподібно підіймаються і опускаються, передбачають кульмінаційну сцену «святкування звільнення». Вкінці варіації арпеджіо змінені пасажами, що створює ефект спокою та внутрішнього усвідомлення змін. Це забезпечує органічний перехід до сьомої варіації та створює відповідний емоційний настрій для наступної варіації.

Крім того, у творі арпеджіована фактура використовується для імітації традиційного китайського ансамблевого музикування, та передає різні настрої — напруженість, ліричність, драматизм або радісне святкування. У другій варіації (т. 18–22) арпеджіовані акорди супроводжують сцену, де лихвар силоміць вимагає борг, а пастушок у сльозах тікає. У п'ятій варіації арпеджіо

формують мрійливий і теплий образ пастушка, що мріє про щасливе майбутнє, а у коді передають атмосферу святкування і загального тріумфу.

Отже, у циклі «П’ять фортепіанних п’єс» завдяки мелодичним особливостям, використанню національних гармоній і специфічних фактурних прийомів, Дань Чжаої успішно поєднує китайську традиційну музику з західною фортепіанною технікою. Композитор створює виразні драматичні музичні картини та яскраві художні образи, передаючи через музику дух китайського народу. Ці твори є важливим внеском у процес націоналізації китайської фортепіанної музики, пропонуючи цінні творчі ідеї та практичний досвід для її подальшого розвитку.

4.5 Композиторська інтерпретація образного світу у фортепіанній п’єсі «Туга»

Фортепіанна п’єса «Туга» увійшла до збірки *«Вибрані фортепіанні твори Дань Чжаої»* і належить до найпопулярніших творів композитора. Дань Чжаої написав цю композицію у 2011 році на честь 88-річчя своєї наставниці, видатної піаністи Чжоу Гуанжень. П’єса прозвучала у виконанні професора Дань як подарунок на святкуванні її дня народження. Образно-емоційний зміст композиції не лише передає ностальгію за батьківщиною, відповідно до оригінальної пісні, а й відтворює глибоке почуття вдячності наставниці Чжоу Гуанжень, що надає звучанню нових барв.

«Туга» побудована на основі авторської мелодії пісні *«Це я»*, яка є прикладом витонченої музичної композиції, що поєднує глибоку емоційність та виразність. Створена у 1982 році поетом Чень Сяогуаном і композиторкою Гу Цзяньфень, пісня передає проникливе почуття ностальгії за батьківщиною. Її текст сповнений метафор, що відображають тугу емігрантів за рідною землею, а мелодія поступово розгортається, створюючи потужний емоційний ефект.

Композиторка Гу Цзяньфень — одна з ключових постатей у розвитку художньої пісні після реформ і відкриття Китаю. Народжена в Осаці, Японія, вона не мала власних дитячих спогадів про батьківщину, але відчула глибоке хвилювання під час перших відвідин Китаю. Це переживання залишилося з нею на все життя. В одному з інтерв'ю вона зізналася: «Тільки ставши матір'ю, я зрозуміла свою матір. Коли я хотіла віддячити їй любов'ю, було вже пізно». Саме тому ця пісня стала своєрідним відображенням її особистих переживань, спогадів та туги.

З точки зору стилю, твір має наративний характер, містить елементи поетичного декламування, що гармонійно поєднується з духом часу, часом еміграції. Завдяки новаторському вибору теми, витонченій мелодиці та делікатному відтворенню почуття втрати, «Це я» нагадує традиційний китайський живопис, що «оживає» у звуках, викликаючи в слухачів ностальгію та глибокі переживання. Мелодія та текст цього твору мають виразний мінорний відтінок, що створює атмосферу ніжності, спокою та туги за матір'ю й батьківщиною.

Текст пісні відзначається чіткою структурою та логічною послідовністю, поступово розгортаючи емоційні настрої, викликані образами диму від вогнищ, рибальськими вогнями, річкою та яскравим місяцем. Ці образи глибоко вкорінені в китайській класичній поезії та традиційно символізують тугу за домом і близькими. Такий поетичний вибір додає тексту особливої витонченості, схожої на китайський живопис, пробуджуючи в слухачів глибоке почуття ностальгії.

Образний зміст пісні створює багату палітру асоціацій, які органічно вплітаються у фортепіанний твір Дань Чжаої «Туга», залишаючи простір для виконавської інтерпретації та уяви. Попри відносну простоту форми та техніки виконання, композиція демонструє витонченість авторського підходу. Композитор гнучко використовує багатоголосну фактуру для виразного збагачення основної мелодії, що відрізняє її від звичного вокального

супроводу. У творі майстерно застосовано поліфонічні прийоми, динамічне варіювання мелодії та яскраву гармонічну мову, що надає твору ще більшої емоційної насиченості. Використання розвиненої партії акомпанементу та введення численних неакордових звуків значно розширює звуковий простір композиції. Твір вирізняється компактністю та відносно простою формою, в якій поєднана строфічна та тричастинна форми з варіаційним розвитком тематичного матеріалу. Така структура твору демонструє майстерність композитора в транскрипції пісні для фортепіано, зберігаючи емоційну глибину пісенного матеріалу оригіналу у контексті нових музично-виразових засобів.

Вступ	Розділ А	Розділ В	перехід	Розділ A_1	Заключення
1-2 тт.	3-26 тт.	27-41 тт.	41	41-57тт.	58-60 тт.
звуковий фон	a, b, a_1, b_1 (6+6+6+6)	Розвиток на елементі b (5+12)	Пасажі вісімками	b_2, a_2 5+12	пасажі, рух по терціях четвертними
Calma to rubato		Agitato		Tranguillo meno mosso 4/4, 3/4	
3/4	4/4, 3/4	3/4, 2/4, 4/4		4/4, 3/4	
pp	*mp-pp*	*mf*	*fff-*	*pp*	*pp-ppp*
fis-moll	*fis-moll*	*fis, A, fis*	*fis*	*fis*	*fis*

Табл.4.2 Структура фортепіанної п’єси «Туга»

Твір «Туга» написаний у тональності fis-moll. Практично весь твір витриманий у основній тональності, лише у середньому розідлі форми деякі фрази переходять у паралельну тональність A-dur, що передає яскравість і підкреслює піднесеність емоційного стану. У гармонічну мову композитор

вводить оригінальні субдомінантові акорди паралельної тональності, замінюючи мінорне звучання субдомінантової функції мінору, тим самим збагачуючи гармонійний колорит та надаючи твору сучасного звучання.

Основна ідея твору полягає у адаптації авторської пісні у фортепіанній фактурі та гармонії. Композитор використовує для фортепіано нестандартну трирядкову нотацію, що вказує на лінеарність мислення. Такий прийом фактурної організації є характерним для імпресіонічних творів: верхній рядок містить «декоративний» голос, що звучить над основною мелодією, яка розташована в середньому голосі; нижній – забезпечує гармонійну підтримку. Імпресіоністичне забарвлення створюють «переливи» шістнадцятими тривалостями у високому регістрі, які відкривають п’єсу. Звуковий фон містить послідовність звуків тонічного тризвуку без терцієвого тону, як характерний гармонічний елемент, що вносить у звучання ладову невизначеність та прозорість.

Рис.4.14 Твір «Туга». Фактурна організація основного тематичного матеріалу (4-6 тт.)

Основна увага у творі приділяється темпу – calmato rubato, що означає збереження загального темпу з певною свободою у виконанні. У верхньому голосі, що виконує розкладені акорди, позначена динаміка *pp*. У перших двох тактах спостерігається поступова зміна гучності, нарощування (крещендо) та спадання (димінуендо). Починаючи з третього такту, у середньому голосі вперше з'являється основна тема. При виконанні мелодії важливо створити ефект «безперервного дихання»: між музичними фразами залишати відчуття легкого подиху, зберігаючи загальну звукову цілісність.

Нижній голос має власну невелику мелодичну лінію, і під час її виконання важливо звертати увагу на динамічний баланс між трьома голосами. Основну мелодію в середньому голосі слід виконувати в динаміці *mp*, створюючи контраст із верхнім (легким) і нижнім (глибшим) голосами.

Ці аспекти допомагають досягти максимальної виразності та гармонії між усіма голосами твору, забезпечуючи насолоду від мелодії та її емоційного багатства.

У цьому творі партія лівої руки виконує роль акомпанементу, містить традиційну арпеджіовану фактуру. Проте, завдяки додаванню неакордових звуків, вона набуває багатоголосного звучання. Це дозволяє створити ніжне звучання твору, що досягається шляхом накладання та переплітання різних шарів фортепіанної фактури. У тактах 24–26 знову повертається трирядкова нотація та створюється відчуття оркестрової фактури.

Гармонічна мова розділу В є більш чіткою, виражена у насиченому звучанні супроводу, на фоні якого в акордовому викладі з'являються елементи початкового тематичного матеріалу. Ліва рука рухається тріолями вісімками, викладена у послідовності 3-4 звучних акордів. У нижньому голосі утворюються хроматичні ходи за рахунок введення секвенційного розвитку. Гармонічна структура другої фрази суттєво відрізняється від першої: деякі мінорні тризвуки замінені мажорними тризвуками тієї ж функції, що створює ладові «переливи».

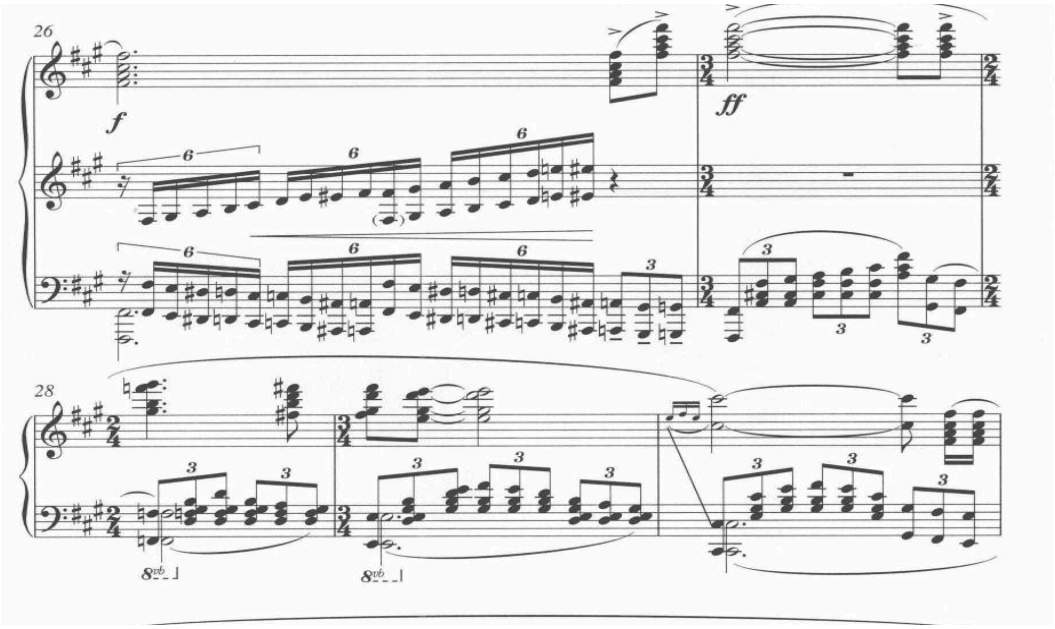

Рис. 4.15. «Туга». Розділ B. Agitato (27-30).

З посиленням секвенційного розвитку динаміка досягає найвищої точки *fff* у 40-му такті. Композитор вводить фортепіанну каденцію в романтичному стилі, що вимагає високого професійного рівні володіння фортепіанною технікою. Крім того, за допомогою цієї каденції відбувається зняття емоційної напруги, спричиненої кульмінацією. Починаючи з *fff*, наступні кілька тактів звучить fis-moll, доки звук e^3 не приводить до появи еліптичної послідовності септакордів, що утворюють хроматичний нисхідний рух D_6-VI_7-$VI^b{}_7$-t_{64}.

У репризі, обидві теми з’являються у дзеркальному порядку. Ритм і фактура стають більш вільними, імпровізаційного характеру надає поява фермат. У тактах 55–56 низхідна секвенція поступово приводить до емоційної розрядки, що підкреслена появою тоніки без квінти. Трьохтактова постлюдія містить пасажі обох рук, які рухаються в протилежних напрямках. Таке завершення створює характер мрійливості та спокою.

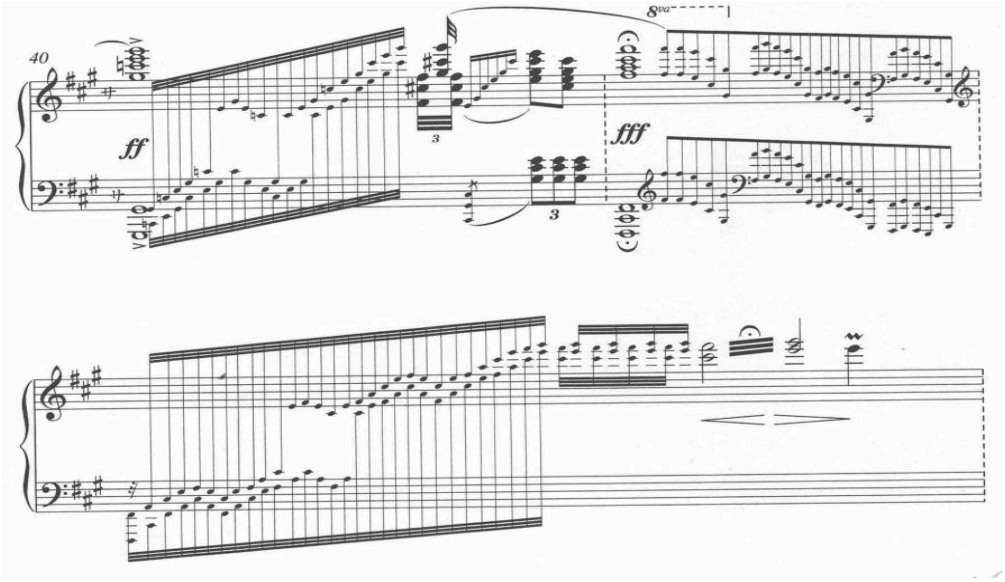

Рис.4.14 Перехід до Розділу A_1 (т. 40).

Переклад вокальних творів для фортепіано завжди викликав інтерес композиторів, адже, «вокалізація» фортепіанної фактури є важким завданням. Для цього Дань Чжаої звертається до опрацювання наступних аспектів, а саме акцентування уваги на самій мелодії за рахунок скорочення вступу та деяких інтерлюдій; створення більш виразної мелодизованої басової лінії, що надає твору мелодійності, і, останнє, використання численних неакордових звуків для збагачення гармонійної палітри твору.

У творі він застосовував принципи оркестрового мислення, виходячи за рамки традиційної структури «мелодія плюс акомпанемент», максимально використовуючи можливості інструменту. Це підтверджує високий рівень його майстерності у створенні перекладів вокальної музики для фортепіано.

Мелодія, яка є центральним елементом даного твору, вимагає особливої уваги з точки зору виконавської техніки. Ця композиція є обробкою вокального твору, тому її мелодія відзначається співучістю, протяжністю та ліричністю. Під час виконання важливо не тільки дотримуватися фразування, а й враховувати «дихання» між фразами, правильно використовувати різні прийоми гри для виразного звучання кожного елемента мелодії. Наприклад, у 27-32, головна мелодія у верхньому голосі знаходиться у верхньому голосі

акордової фактури. Під час виконання необхідно акцентувати верхній звук акорду, використовуючи силу мізинця, забезпечуючи рівномірне звучання всіх звуків акорду.

У п'єсі «Туга» композитор майстерно передав музичні емоції, створивши гармонійний баланс між напругою і спокоєм. У моменти напруги застосовуються такі прийоми, як тріольний рух 3-4 голосних співзвуч (акордів та септакордів), що створюють драматичність. У спокійних епізодах використовується проста фактура, яка підкреслює мелодію. Взаємодія між голосами забезпечує збалансованість музичного стилю, що демонструє витончене музичне мислення композитора. У спокійних епізодах, через плавний рух арпеджіо спочатку вгору чи вниз, передається настрій умиротворення і спогадів про рідні пейзажі.

Інструментальна музика окрім ліричності та динамізму також відзначається технічністю, яка часто досягається через використання віртуозних пасажів. У цій композиції композитор застосовує такі технічні прийоми, як безперервні гами, паралельний та зустрічний поступеневий рух, двоголосні арпеджіо, трелі тощо. Вони розкривають високий рівень виконавської майстерності музиканта.

У кульмінаційних моментах композиції «Туга» для досягнення драматичної кульмінації використовується наростаюча гучність у поєднанні з безперервними гамоподібними пасажами. Виконавець під час виконання цього епізоду має синхронізувати рухи тіла з напрямком руху гам, поступово посилюючи динаміку. При тому кожна нота повинна звучати чітко та яскраво, уникаючи ефекту «розмитості» звуку чи невиразності.

Висновки до Розділу 4.

Фортепіанна творчість Дань Чжаої є унікальним поєднанням традиційної китайської музики та оригінальних рис композиторського письма. У його творах простежується глибоке розуміння народних стилів через

використання традиційних мелодій, їх регіональних музичних особливостей та ритмічних моделей.

Основні риси стилю Дань Чжаої включають:

1. Адаптацію народних мелодій (зокрема, пісень регіону Башу та етносу Мяо).
2. Застосування специфічних звукових прийомів вокальної та інструментальної музики.
3. Акцент на ритмічних структурах народних танців, що передають енергію та динаміку національної музики.
4. Дидактичне спрямування фортепіанних творів, з акцентом на розвиток техніки фортепіанної гри зростаючого покоління піаністів.

Таким чином, у творчості Чжаої традиційні китайські музичні елементи набувають нового звучання у фортепіанній фактурі, що дозволяє зберегти та розвинути національний музичний стиль у сучасному мистецтві. Він адаптує характерні теми та ритмо-інтонаційні елементи фольклорного чи авторського матеріалу, створюючи унікальну атмосферу звучання фортепіано. Особливо важливою є його здатність імітувати звучання традиційних китайських інструментів, таких як гучжен, піпа, баньгу чи шен за допомогою технічних та виразових можливостей інструменту. Це досягається завдяки використанню арпеджіо, тремоло, ламаних акордів і складних ритмічних малюнків. Наприклад, у «Враженні Чжен» Чжаої точно передає тембральні особливості гучжен, а у «Польоті повітряного змія» майстерно відтворює звучання піпи та жуань. Революційна тематика у творчості композитора представлена творами, на основі «модельних опер» та балетів періоду Культурної революції.

Цикл з п’яти дитячих фортепіанних п’єс складений у порядку ускладнення фортепіанної техніки. Репертуар сприяє розумінню дітьми музичних елементів, оскільки чотири з п’яти п’єс використовують відносно прості ритми та тональності, за винятком останньої п’єси. Мелодії всіх п’яти творів були транскрибовані з китайських народних і дитячих пісень. Завдяки

цьому діти легше відчувають зв’язок із музикою. Окрім, «Розповіді про пастушка», яка має драматичні контрасти настроїв, інші чотири твори веселі та жваві, що відповідає природному темпераменту дітей. Цикл «П’ять фортепіанних п’єс» - це чудовий репертуар для навчання та розвитку юних піаністів.

Фортепіанна п’єса «Туга» Дань Чжаої належить до найвідоміших творів композитора і є вдалим прикладом адаптації вокального твору для фортепіано, зберігаючи глибоку емоційність та ностальгійний зміст оригінальної пісні. Композитор майстерно поєднав риси імпресіоністичних звукових засобів, розширену фактуру та оркестрове мислення, що надало твору виразної звукової палітри. Особливістю цієї транскрипції є трирядкова нотація, що відображає лінеарність музичного мислення, а також використання гармонічних і поліфонічних прийомів для збагачення мелодії. Темброві «переливи», варіативна динаміка та гнучкість у виконанні дозволяють створити ефект вокальної співучості на фортепіано.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження ми дійшли наступних висновків:

1. Видатний піаніст-педагог, музикознавець і композитор Дань Чжаої є знаковою постаттю китайської національної культури. Його діяльність відіграла ключову роль у розвитку національних засад фортепіанного мистецтва Китаю. Завдяки багаторічній праці Дань Чжаої було закладено фундамент національної фортепіанної школи, розроблено чіткі методичні підходи до вдосконалення техніки гри на фортепіано, а також сформовано концепцію виховання особистості піаніста-виконавця як представника китайської музичної культури на світовій арені.

2. Національне спрямування розвитку фортепіанного мистецтва Китаю займає важливе місце у сучасній музикознавчій думці. Основні шляхи націоналізації фортепіанного мистецтва, як процесу адаптації, інтеграції та трансформації європейських традицій відповідно до естетичних цінностей китайської культури, включають: адаптацію китайських музичних традицій до техніки фортепіанної гри; створення оригінальних фортепіанних творів із національною музичною мовою; формування національних фортепіанних шкіл і педагогічних традицій; підготовку викладачів і розвиток методик із національним підґрунтям; поєднання китайської музичної естетики із західним фортепіанними традиціями; інтерпретацію традиційних китайських образів у фортепіанній музиці; появу наукових досліджень національного китайського фортепіанного мистецтва. Важливим фактором націоналізації стає популяризація китайської фортепіанної музики на міжнародній сцені.

3. Фортепіанне виконавство Китаю є унікальним явищем, що розвинулося на стику традиційної китайської філософії та західної музичної культури. Стилі Ву (武) і Вень (文) мають глибоке історичне та філософське

підґрунтя, уособлюючи баланс між динамікою та спокоєм, силою і м'якістю, активністю та гармонією. Методика фортепіанної гри в Китаї включає національні особливості, зокрема концепцію виконавської манери, що ґрунтується на цих стилях, а також застосування елементів китайської оздоровчої системи «цигун».

4. Творча біографія професора Дань Чжаої припадає на період становлення та розбудови національного фортепіанного мистецтва. Його діяльність відбувалася у контексті розвитку фортепіанної культури Китаю та її інтеграції у світовий культурний простір. Внесок Дань Чжаої у формування сучасної китайської фортепіанної школи охоплює викладацьку, науково-педагогічну, композиторську та освітньо-культурну діяльність, що пов'язана із участю у міжнародних музичних заходах і активною популяризацією китайського піанізму на світовій арені.

5. Детальне дослідження біографії митця дало можливість виокремити чотири періоди його творчості. Перший період – становлення творчої особистості та професійне зростання (1940–1965); другий – педагогічна діяльність у Сичуаньській музичній консерваторії (1966–1995), третій – Науково-педагогічна робота у Школі мистецтв Шеньчженя: підготовка лауреатів престижних фортепіанних конкурсів (1995–2010), та четвертий – сучасний етап: фортепіанна школа Дань Чжаої та нове покоління піаністів. Його творча біографія розкривається у активній життєвій позиції, у величезній кількості подій, особистою участю у багатьох національних та міжнародних проєктах як члена журі, організатора конкурсів та концертів, проведеннях майстер класів, відкритих лекцій для викладачів та молодих піаністів і т.д. Особливе значення мають його ініціативи щодо підвищення кваліфікації викладачів фортепіано, що сприяє вдосконаленню методичних підходів у викладанні. Важливим досягненням є також створення щорічного конкурсу для студентів і викладачів, який відкриває нові можливості для

талановитих музикантів з різних країн та сприяє обміну педагогічним досвідом.

6. Результатом успішної педагогічної діяльності професора Дань є виховання поколінь піаністів, які отримали визнання на міжнародній арені. Його методика заснована на інтеграції західних традицій фортепіанного виконавства у китайську національну культуру. Такий підхід зумовив створення міцного підґрунтя для розвитку національної фортепіанної школи та появи знаних китайських піаністів з виразною індивідуальною манерою виконання та високим рівнем майстерності. До ключових аспектів педагогічної діяльності Дань Чжаої належать підготовка студентів до участі у різноманітних фортепіанних конкурсах, мистецьких проєктах, розвиток професійної мастерності, вдосконалення виконавської техніки та формування світогляду учнів задля глибокого розуміння інтерпретації фортепіанних творів. Виступи учнів професора на міжнародній сцені сприяють популяризації китайської піаністичної школи у світі.

7. За визначні досягнення студентів-піаністів професор Дань Чжаої отримав славу як «викладач фортепіано, що виховав чемпіонів світу». З таким епіграфом опублікована серія книг про митця. До визначних учнів професора належать переможці найбільш вагомих фортепіанних конкурсів: Лі Юньді, Чень Са та Чжан Хаочень.

8. Найвизначніший здобуток належить учневі Дань Чжаої – піаністу Лі Юньді, який отримав першу премію на XIV Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена. Його перемога стала значним досягненням китайської фортепіанної школи. Лі Юньді вважається одним з найкращих інтерпретаторів творів Ф. Шопена. Концертно-виконавська діяльність піаніста тісно пов’язана з творчістю видатного польського композитора, адже фортепіанні твори Фридерика Шопена складають левову частку його концертних програм та записаних дисків. Формування виконавського стилю Лі Юньді відбувалося у класі професора Дань, під час підготовки до великої кількості конкурсних

виступів. Стримана емоційність та кристалічність виконавського стилю піаніста, досконала техніка фортепіанної гри, прекрасне звучання інструменту та вміння «відчути Шопена», зануритися у стиль композитора – усі ці риси, які роблять його виконання переконливим та досконалим.

9. Дань Чжаої підкреслює роль Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена як платформи для збереження автентичного стилю композитора. Він зазначає, що розбіжності в інтерпретації музики композитора нерідко спричиняють дискусії серед музикантів і журі конкурсу, що свідчить про складність та багатогранність його композиторського стилю. Ключ до розуміння музики Шопена полягає в глибокому зануренні у його емоційний світ і романтичну естетику. Погляди Дань Чжаої на інтерпретацію творів Фридерика Шопена сформувалися у контексті західних виконавських традицій, які є надзвичайно цінними для розуміння музики великого композитора. Лі Юньді, у свою чергу, підходить до інтерпретації його творів крізь призму особистих відчуттів, постійно розвиваючи та переосмислюючи своє виконання. Піаніст вважає, що музика Шопена вимагає від виконавця особливого відчуття гармонії між технікою та емоціями. Він акцентує увагу на винятковій мелодійності творів композитора, яка часто порівнюється з китайською поезією. Його інтерпретація відзначається стриманістю, елегантністю та внутрішньою глибиною, що суттєво відрізняє його виконання від інших піаністів сучасності. Спільність поглядів Дань Чжаої та Лі Юньді полягає у тому, що виконання музики Шопена вимагає не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння художніх особливостей його стилю.

10. Китайська фортепіанна школа сформувалася на основі європейських традицій фортепіанної гри. У процесі становлення фортепіанної освіти значний вплив мали техніки фортепіанної гри: техніка «високих пальців» та методика «ваги руки». Значний вплив формування засад китайського фортепіанного виконавства мав італійський піаніст та педагог Маріо Пачі, який поширив традиції європейської піаністичної школи.

Важливу роль у цьому процесі відіграли також Борис Захаров, Рут Шталь, та інші викладачі, які працювали у Китаї та адаптували західні методики до місцевої музичної традиції. Крім того, поширенню техніки високих пальців сприяло навчання китайських музикантів за кордоном, зокрема в Японії, Німеччині, Франції та США. Після 1949 року у Китаї працювали відомі піаністи Арам Татулян, Тетяна Кравченко та ін. Специфіка виховання китайських піаністів пов'язана із методологічними принципами європейських фортепіанних шкіл, в яких окрім техніки високих пальців, поширеною була гра вагою вільної руки, що значно покращувала звучання інструменту.

11. Особливе значення у розвитку фортепіанного виконавства в Китаї має постать піаністки, педагога, однієї з фундаторів китайської фортепіанної школи Чжоу Гуанжень. Отримавши грунтовну фортепіанну освіту, піаністка переосмислила техніку високих пальців, що традиційно застосовувалася в Китаї. Завдяки навчанню у видатних європейських піаністів Арама Татуляна та Йожефа Гата, вона поширила в Китаї сучасну техніку гри, засновану на принципі ваги руки. Цей підхід дозволив їй зробити звучання інструменту більш насиченим, відповідним до виконавських вимог романтичної і сучасної музики. Важливо зазначити, що у неї навчалися Дань Чжаої та Чжао Пін-Го, майбутні вчителі найвідоміших піаністів Лі Юньді та Лан Лана.

12. Китайські навчально-методичні праці відіграють важливу роль у розвитку національної фортепіанної педагогіки. Одними з ключових навчально-методичних праць, що заклали основи сучасної китайської системи фортепіанної освіти, стали посібники Лі Шухуа, Їн Чжичжень, Ге Деюйе, Ву Тєїн і Сунь Міншу та ін. Ці праці створили методологічну базу для подальших досліджень.

13. Підсумком педагогічної діяльності Дань Чжаої стала поява серії дидактичних праць авторського навчального курсу «Нові шляхи: Базовий підручник з фортепіано». Це видання є першим комплексом навчальних матеріалів, які систематизовані відповідно до методики поступового розвитку

вмінь та навиків учнів. Навчальні матеріали, які містяться у курсі, основані на специфіці китайських національних музично-освітніх традицій та відповідають технічним особливостям фортепіанної гри. Цінність підручника полягає у детальному опрацюванні кожного кроку навчання учнів, в науковому підході до відбору музичного матеріалу, у розумінні специфіки дитячої психології, у комплексному підході до навчання учнів, який базується не лише на розвитку виконавської техніки гри на інструменті, а й на вмінні відтворювати образний зміст музичного твору. Педагогічні «успіхи» навчання гри на фортепіано у розглянутому навчальному курсі «Нові шляхи» полягають у створенні індивідуального шляху для навчання учнів відповідно до їх здібностей та швидкості засвоєння матеріалу. Отже, методика розвитку вмінь фортепіанної гри, запропонована Дань Чжаої, спрямована на правильне формування та розвиток виконавських навичок учнів, на послідовне засвоєння навчального матеріалу та на практичне опанування технікою гри на фортепіано.

14. Композиторська творчість Дань Чжаої відіграла значну роль у розбудові китайського фортепіанного мистецтва. Його музика відображає не лише історичний контекст, а й особисте прагнення до творчого самовираження. Його композиції демонструють зрілість форми, багатство музичної мови та особливу увагу до національної ладо-гармонічної системи. Використання китайської пентатоніки в поєднанні із західними гармонійними та фактурними прийомами робить його стиль неповторним. Важливим аспектом його музики є опора на інтонаційний матеріал народних пісень, балетів та національних опер. Він вважав, що музика має не лише розвивати технічні навички, а й передавати культурні традиції.

15. Широка палітра образного змісту творів Дань Чжаої є результатом активного використання інтонаційного матеріалу традиційної китайської музики. Багато фортепіанних творів ґрунтуються на широко відомих музичних зразках, що надає їм виразного національного забарвлення. На основі

транформації національних музичних зразків твори композитора можна поділити на чотири групи: національні вокальні зразки різних регіонів Китаю втілені у п'єсах «Політ повітряного змія», «Розповідь про пастушка», «Нова пісня сім'ї Мяо», народно-танцювальні фольклорні елементи – у творах «Яхші», «Нічний бенкет у палаці Шу», темброва палітра звучання традиційних китайських інструментів відтворена у етюді «Враження Чжен», п'єсах «Нічний бенкет у палаці Шу» та «Політ повітряного змія», на музичному матеріалі зразкових опер побудовані фортепіанні етюди «На гору, щоб битися з тигром», «Гора Дуцзюань» та «Враження Тіємея» та балетів – етюди «Втеча Сієра в темряві», «Погоня за Сієром», «Зниклий Сієр», «Вітання сонця», «Червоний загін жінок» і «Дитячий танок».

16. Цикл із п'яти дитячих фортепіанних п'єс належить до навчального репертуару, побудований за принципом поступового ускладнення технічних завдань. П'єси відзначаються відносною ритмічною та гармонічною простотою, що сприяє формуванню у дітей фундаментальних навичок виконавства. Використання мелодій китайських народних і дитячих пісень забезпечує органічне засвоєння музичного матеріалу. Яскраві національні риси втілені у творі «Розповідь про пастушка», що вирізняється насиченим образним змістом, контрастними змінами характеру та драматизмом. Фортепіанна п'єса «Туга» Дань Чжаої є взірцем майстерної транскрипції вокального твору для фортепіано, що зберігає емоційну глибину та ностальгійний зміст оригіналу. Композитор поєднує яскраву виразність звучання, оркестрове мислення та розширену фактуру, що збагачує звукову палітру твору.

17. Отже, творча постать видатного педагога-піаніста Дань Чжаої відіграє визначну роль у процесі націоналізації китайського фортепіанного мистецтва. Він не лише адаптував західну виконавську традицію до китайських національних особливостей, а й вплинув на становлення та розвиток національної системи фортепіанної освіти та засад фортепіанного

виконавства. Подальші дослідження можуть бути зосереджені на глибшому аналізі його педагогічної системи, впливу творчості на розвиток фортепіанного виконавства та освіти, а також на дослідженні його композиторських творів і музично-теоретичних праць.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антошко, М. (2020). Розвиток фортепіанного мистецтва у Китаї. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 1,* 56-60. DOI: https://doi.org/10.32461/2226- 3209.1.2020.196566
2. Дмітрієнко, Д. (2017). Особливості музичного стилю Фредеріка Шопена. *Матеріали конференції «XLVI Науково-технічна конференція підрозділів Вінницького національного технічного університету (2017)».* Retrieved from URL: https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-hum/index/pages/view/zbirn2017
3. Дьяков, Е. (2016). Ли Юньди: «Шопен — мой самый любимый композитор». Retrieved from URL: https://www.apelzin.ru/special/li-yundi.html
4. Івашкевич, Я.(1989). *Шопен.* Київ: Музична Україна.
5. Лян, Сяомэй. (2015). О реформировании и развитии фортепианной педагогики в современном Китае. *Культура і сучасність*, *1*, 206-210.
6. Ляо, Моя. (2022). *Фортепіанний конкурс як феномен музичної культури Китаю.* [Дисертація доктора філософії. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.]
7. Ма, Лінь. (2024). *Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю*. [Дисертація доктора філософії. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.]
8. Молодой китайский пианист Ли Юньди (n.d.). Retrieved from URL: http://russian.china.org.cn/people/txt/2008-01/08/content_9496110.htm
9. Ню, Яцянь. (2009). О фортепианной педагогике в современном Китае. *Преподаватель XXI век*, *2,* 108 - 112.

10. Пен, Жуй. (2022). Консерваторії Китаю як вищий щабель національної фортепіанної освіти: історіографія питання. *Сучасна китаїстика: фортепіанна педагогіка і виконавство. Аспекти історичного музикознавства, 29,* 217-235. DOI 10.34064/khnum2-29.12
11. Пен, Жуй. (2024). Концертна діяльність китайських піаністів: історія розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 71*, 74-86. DOI 10.34064/khnum1-7104/
12. Се, Хэн (2016). Проблемы фортепианной педагогики в Китае. Retrieved from URL: https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/179/xie_heng_179_109_113.pdf
13. Сунь, Тянь. (2019). Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції. [Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
14. Сюй, Бо. (2011). Китайские пианисты на рубеже XX – XXI веков: исполнительские достижения и система обучения. Retrieved from URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-pianisty-na-rubezhe-hh-hhi-vekov-ispolnitelskie-dostizheniya-i-sistema-obucheniya/viewer
15. Сюй, Бо. (2011a). Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX – XXI веков. [Автореф.дисс.на соискание… канд.исскуств].
16. Сюнь, Ї. (2024). Еволюція фортепіанної освіти в Китаї: аналіз соціокультурного впливу та перспектив розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. Журнал, 1,* 374–379.
17. Фёдоров, И. (2010). На концерте китайского пианиста Ли Юнди. Retrieved from URL: http://www.belcanto.ru/10070201.html.
18. Фу, Ксі. (2022). Європейська дидактична література як основа китайської фортепіанної педагогіки. *Полікультурна комунікація у*

третьому тисячолітті: збірник матеріалів міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 169-172.

19. Фу, Ксі. (2023).Концепція виховання особистості учня-піаніста у педагогічній діяльності Дань Чжаої. *Інтеграція мови та культури: збірник матеріалів II Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників*. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 150-152.
20. Фу, Ксі. (2023). Методичні принципи китайського педагога Дань Чжаої на шляху формування виконавської майстерності піаністів (на _прикладі навчального курсу «Нові шляхи: базовий підручник для фортепіано»). *Українська музика*, *3–4* (46–47), 74-81. https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-9
21. Фу, Ксі. (2023). Розвиток китайської фортепіанної освіти: історія та перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Напрям: Мистецтвознавство, 46*. 205-210. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.697
22. Фу, Ксі. (2025). Дань Чжаої та його внесок у розвиток китайського фортепіанного мистецтва. *Пріоритетні напрями досліджень в науковій та освітній діяльності: матеріали XIV Міжнародної науково-практичної конференції м. Львів, 19-20 лютого 2025 року*. Львів : Львівський науковий форум. С. 24-25.
23. Фу, Ксі. (2025). Фортепіанна творчість Дань Чжаої: національні традиції та композиційні особливості. *Advances in Science, Technology, and Society* : Proceedings of the International Scientific Conference (Оксфорд, 20 лютого 2025 р.). Оксфорд: Bookmundo, 75-77.
24. Хто до журі? Шопенівський конкурс у міжвоєнні роки. Retrieved from URL: https://culture.pl/ua/stattia/khto-do-zhuri-shopenivskyi-konkurs-u-mizhvoyenni-roky

25. Хуан, Даган. (2007). *Искусство преподавания фортепианной игры Чжоу Гуанжэнь.* Пекин: Изд-во цен- тральной консерватории.
26. Цінь, Цінь. (2012). Феномен універсалізму творчої особистості на прикладі життя та діяльності Чжоу Гуанжень. *Суспільство. Середовище. Розвиток (Terra Humana)*, 4 (25), 197–201.
27. Че, Чао. (2021). Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування. [Дисертація … доктора філософії. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ].
28. Чень, Менмен. (2019). Хуан Цзи – композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури новітньої доби. *Студії молодих учених*, 210-215. https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190643
29. Чжан, Цзе. (2022). Розвиток фортепіанної освіти в КНР у XX – на початку XXI століття. *Теорія та методика навчання та виховання, 53,* 129–138. DOI: https://doi.org/10.34142/23128046.2022.53.10
30. Шукайло, В. Ф. (2007). Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запоріз. нац.ун-т.
31. Юань, Яцю. (2007). *Фортепианное исполнение –изучение психологических проблем.* Дунбэйский пед. Институт.
32. Ян, Синьюй. (2009). *Роль музыкального слуха в фортепианном исполнении*. – Хэбэйский пед. Институт.
33. Янь, Чжихао. (2017). Музичне мистецтво в умовах міжкультурної взаємодії Схід – Захід. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Музикознавчий універсум, 41*, 384 – 392.
34. Янь, Чжихао. (2017). Шляхи проникнення фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 2*(37), 51 – 57.

35. Bi, Huan. (2020). A Study of Chinese Piano Works from the Perspective of Ethnomusicology. *Region - Educational Research and Reviews, 2*(2), 1-4. DOI:10.32629/rerr.v2i2.90.
36. Bian, Meng. (1996). The Formation and Development of Chinese Piano Culture. Beijing: Huayue chubanshe. 卞萌 中国钢琴文化之形成与发展
37. Bo, Tu. (2019). Study on the Development of Chinese Piano Music Culture. Advances in Social Science, Education and Humanities Research. *3rd International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2019), 310*, 245-250. DOI:10.2991/iccese-19.2019.57
38. Chai, Yongbai, et al. (2014). Proceedings of the Academic Symposium on Professor Huang Huiwei's Teaching, Research, and Creative Achievements. *Music Exploration, no. 2014*, 3–10.] 柴永柏, 易柯, 樊祖荫, 高为杰, 但昭义, 孙洪斌, 黄虎威, "黄虎威教授教学与科研创作成果学术研讨会"发言集, 音乐探索 (2014) 3-10.
39. Chai, Yongbai. (2011a).*The Artistic Life of Dan Zhaoyi's Piano*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House. 柴永柏. 但昭义钢琴艺术人生[M]. 上海：上海音乐出版社, 2011.
40. Chai, Yongbai. (2011b). *Dan Zhaoyi's Writings on Piano Education*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House. 柴永柏. 但昭义钢琴教育文论[M]. 上海：上海音乐出版社, 2011.
41. Chang, Ailing. (2009).The Role of Foreign Pianists in the Formation of the China's Piano Art. *Journal of Shandong Education Institute*, *6*, 43-45.
42. Chen, Jing. (2015). Teaching of Nationalized Elements in Chinese Piano Works: A Case Study of Piano Teaching for Music Education Majors in Colleges and Universities. *Popular Literature and Art*, 19, 249-251.

43. Chen, Xi, Rattachaiwong, Nataporn, & Liu Lingling. (2023) A Study on the Nationalization of Piano Works in Southwest China . *Journal for ReAttach Therapy and Developmental Diversities*. 2023. *6*(9s(2), 1103–1114. Retrieved from URL: https://jrtdd.com/index.php/journal/article/view/1607
44. Chen, Xi. (2003). *Chinese piano music: an approach to performance.* [Doctoral dissertation, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. B.A., Southwest University].
45. Chen, Zhiqiang. (2014). On the Creation Skills and Ethnic Features of the Music: Child － Cowherd Longing For The Red Army by Dan Zhaoyi. *Journal of Schuan university for nationalities, 23 (6)*, 85-89. 略论但昭义钢琴作品《放牛娃儿盼红军》的创作手法与民族化特色 陈志强 四川民族学院学报 第 23 卷第 6 期 2014 年 12 月 85-89. DOI:10.13934/j.cnki.cn51-1729/g4.2014.06.016
46. Cheng, Hong and He, Shangfeng. (2021). Review of the National Style Research of Chinese Piano Solo Music in the 1980s. *Open Access Library Journal, 8,* DOI: 10.4236/oalib.1108211
47. Chernyavska, M., Meixuan, S., Rui, P. (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art: *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 13* (2), 207-211. DOI: https://doi.org/10.33543/j.130235.207211
48. Chinese Teen Wins Chopin Piano Competition (n.d.). Retrieved from URL: http://www.bjreview.com/Cover_Story_Series_2010/2010-05/18/content_273212.htm
49. Dan, Cheng. (2021). The nationalization characteristics of Chinese Piano Music works. *International Journal of Frontiers in Sociology, 3* (15), 115-122. Retrieved from URL: https://doi.org/10.25236/IJFS.2021.031515.

50. Dan, Zhaoyi Homepage: “The Music Pavilion” https://en.clatia.com/artist/index/12-1

51. Dan, Zhaoyi, and Wang, Yan. (2003). *New Edition of Piano Advancement and Introduction. 5th ed*., Sichuan: Sichuan Literature and Art Publishing House. 但昭义，王雁.新编钢琴进阶与入门[M].第 5 版. 四川：四川文艺出版社，2003.

52. Dan, Zhaoyi. (2011a). A Brief Discussion on Chopin’s Musical Style: In Commemoration of the 200th Anniversary of the Great Polish Composer Chopin’s Birth. *Music Exploration, no. 2011*, 89–92. 但昭义, 浅论肖邦音乐风格——为纪念伟大的波兰作曲家肖邦诞辰 200 周年而作, 音乐探索 (2011) 89-92.

53. Dan, Zhaoyi. (2011b). *Selected Piano Works of Dan Zhaoyi*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House. 但昭义. 但昭义钢琴作品选集[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2011.

54. Dan, Zhaoyi. (2013). *Chopin for Children.* Shanghai: Shanghai Music Publishing House. 但昭义. 孩子们的肖邦[M]. 上海：上海音乐出版社,2013.

55. Dan, Zhaoyi. (2016a). *New Paths: The Basic Piano Course for Beginning Students 1 – Enlightenment and Introduction (Vol. 1).* Beijing: People’s Music Publishing House, Oct. 但昭义.《新路径钢琴基础教程》1 启蒙与入门（上）[M].北京:人民音乐出版社, 2016, 10.

56. Dan, Zhaoyi. (2016b). *New Paths: The Basic Piano Course for Beginning Students 2 – Enlightenment and Introduction (Vol. 2).* Beijing: People’s Music Publishing House, Oct. 但昭义.《新路径钢琴基础教程》2 启蒙与入门（下）[M].北京:人民音乐出版社,2016,10.

57. Dan, Zhaoyi. (2016c). *New Paths: The Basic Piano Course for Beginning Students 3– Music and Technique (Vol. 1).* Beijing: People's Music Publishing House, Oct. 但昭义.《新路径钢琴基础教程》3 音乐与技法（上）[M].北京:人民音乐出版社,2016,10.

58. Dan, Zhaoyi. (2016d). *New Paths: The Basic Piano Course for Beginning Students 4 – Music and Technique (Vol. 2).* Beijing: People's Music Publishing House, Oct. 但昭义.《新路径钢琴基础教程》4 音乐与技法（下）[M].北京:人民音乐出版社,2016,10.

59. Dan, Zhaoyi. (2017a). *New Paths: The Basic Piano Course for Beginning Students– Etudes Collection 1.* Beijing: People's Music Publishing House, Nov. 但昭义.《新路径钢琴基础教程练习曲集 1》[M].北京:人民音乐出版社,2017，11.

60. Dan, Zhaoyi. (2017b). *New Paths: The Basic Piano Course for Beginning Students – Etudes Collection 2 (Concert Etudes).* Beijing: People's Music Publishing House, Nov. 但昭义.《新路径钢琴基础教程练习曲集 2》（音乐会练习曲）[M].北京:人民音乐出版社,2017,11

61. Dan, Zhaoyi. (2018). *New Paths: The Basic Piano Course for Beginning Studengts – Polyphonic Pieces Collection 1.* Beijing: People's Music Publishing House, Aug. 但昭义.《新路径钢琴基础教程复调曲集 1》[M].北京:人民音乐出版社,2018，8.

62. Dan, Zhaoyi. (2019). The Chinese Sprite in my Piano Career. *Chinese Music*. #2, 5-15. 丹，昭仪。我钢琴生涯中的中国精灵。中国音乐。2019 年。第 2 期。第 5-15 页。

63. Dan, Zhaoyi. (2019a). *New Paths: The Basic Piano Course for Beginning Studengts– Large-Scale Pieces Collection 1.* Beijing: People's Music

Publishing House, Nov. [9] 但昭义.《新路径钢琴基础教程大型曲集 1》[M].北京:人民音乐出版社,2019，

64. Dan, Zhaoyi. (2019b). *New Paths: The Basic Piano Course for Beginning Studengts – Repertoire Collection 1 (Chinese Works)*. Beijing: People's Music Publishing House, Mar. 但昭义.《新路径钢琴基础教程乐曲集 1》（中国作品）[M].北京:人民音乐出版社,2019,3.
65. Dan, Zhaoyi. (2019c). *New Paths: The Basic Piano Course for Beginning Students – Repertoire Collection 2 (Foreign Works)*. Beijing: People's Music Publishing House, July. 但昭义.《新路径钢琴基础教程乐曲集 2》（外国作品）[M].北京:人民音乐出版社,2019,7.
66. Deng, Hong & Yu, Lin. (2015). Discussion on the Strategies of Nationalized Chinese Piano Education. *2015 International Conference on Management, Education, Information and Control,* 1690-1695. DOI:10.2991/meici-15.2015.295.
67. Ding, Jiayu. (2024). A study on the modernity and nationality of Chinese piano creation from 1900 to 1949.*Transactions on Social Science, Education and Humanities Research*, *10*, 68-76. https://doi.org/10.62051/nk57y697
68. Ding, Si. (2017). A brief introduction to the creation of Contemporary Chinese Piano Music General situation of the Development of nationalization. *China National Expo, 2017* (11), 136 - 137.
69. Drzewiecki, Z. (1995). Niektóre problemy interpretacyjne muzyki Fryderyka Chopina. *Ruch Muzyczny, 21,* 12-14.
70. Du, Enyun. (2020). A Study on the Nationalization of Chinese Piano Composition. *International Journal of Intelligent Information and Management Science, 9* (6), 160-163.
71. Fan, M. (2022). Optimization strategy of piano teaching curriculum for preschool normal students based on Orff's music teaching philosophy. *Popular Literature and Art, (03)*,178-180.

72. Feng, S. (2007). *Chinese Piano Art in the First Half of the Twentieth Century.* Nanjing: Nanjing Music Publishing House. 冯绍峰（2007）。二十世纪上半叶的中国钢琴艺术。南京：南京音乐出版社

73. Fu, X., Cherevko, K., & Pysmenna, O. (2021). Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga, 10*(46), 42-50. https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4

74. Gerig, R. (2007). *Famous pianists and their technique*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

75. Guo, Lihong. (2003) On the nationalization of Piano Music from the Perspective of Chinese Piano works". *Journal of Minnan normal University (philosophy and Social Sciences Edition)*, *17* (1), 67 - 69.

76. Han, Li, Chen, Juanjuan & Tan, Yong. (2011). *Piano Art in China*. Beijing: National Press. 韩利，陈娟娟，谭勇，(2011). 钢琴艺术在中国

77. Han, Tianyu, Zhang, Xinan & Liang, Maochun. (2001). *A Hundred Years of Sound of Music.* China Economic Press. 韩天宇，张新安，梁茂春（2001，《音乐之声百年》，中国经济出版社。

78. Huizi, Cui. (2020). Modern and Contemporary Chinese Piano Music from the Perspective of Culture. *Conference on Social Science and Natural Science (SSNS2020),* 458-463. DOI: 10.38007/Proceedings.0001287

79. Interview Q&A with Yundi Li. Retrieved from URL: https://palaistheatre.com.au/news-and-alerts/interview-qa-yundi-li

80. Interview: From Chopin to Beethoven: Chinese pianist Li Yundi http://en.people.cn/90782/8149880.html

81. Jia, Jifeng (2021). The specifics of the influence of the Russion method of teaching piano on the professional training of pianists in China. *Laplage in*

Review (International), Vol. 7, N. Extra D, 499-505. https://doi.org/10.24115/S2446- 622020217Extra-D1130p.499-505

82. Jiao, Luo, & Kovit, Kantasiri. (2022). The Research on Nationalization of Chinese Piano Education. *Nimitmai Review Journal*, *5*(2), 81–91. retrieved from https://so04.tci-thaijo.org/index.php/nmrj/article/view/260038
83. Lan, Qirong. (2015). On the nationalization characteristics of Granados piano works. *Grand stage*, *320* (1), 135 - 136.
84. Landowska, W. (1913). The interpretation of Frédéric Chopin. The *New Music Review, 12,* 140-145.
85. Lang, Lang. (2014). Mastering the Piano: technique, studies and *repertoire for the developing pianist.* London: Faber Music.
86. Le, Kang. (2019). The Development of Chinese Piano Music. *Asian Culture and History, 1*(2). 18-33. DOI:10.5539/ach.v1n2p18
87. Li Yin. (2007). *Chinese Piano Legend Li Yundi. Gwangju: City of Flowers.* 李寅。 （2007）。中国钢琴传奇人物李云迪。光州：花城。
88. Li, Yin, & Yi, Yunwen. (2007). Chinese piano myth Li Yundi (易运文 中国钢琴神话李云迪). Chinese Publisher: MIT Press [Editor] King of Pop Jay.
89. Liang, Chen. (2011). How to grasp the national style of Chinese piano music works. *Literature and Art, 6,* 133 - 135.
90. Liao, F. 1(985) About Zakharoff. *Art of Music-Journal of the Shanghai Conservatory of Music, 4*, 35-37.
91. Liao, N. (2010). Talking about fundamental sectors in piano teaching. *About Music Education.* Beijing: Central Conservatory of Music Press. 廖娜. (2010). 浅谈钢琴教学中的基本环节. 音乐教育谈. 北京: 中央音乐学院出版社.
92. Liao, Rebecca. (2016). A Chinese Master of Chopin. Retrieved from URL: https://thechinaproject.com/2016/12/19/chinese-master-chopin/

93. Lidan, Z. (2006) Notes from Yafen Zhu's Class in Hainan. *Little Performer, 3*, 17-23.
94. Lin, Chen, & Qun Zhang. (2019). The Historical Development of Chinese-styled Piano Music Creation. *Frontiers in Art Research, 1* (3), 20-27. https://doi.org/10.25236/FAR.20190304
95. Lin, Chi. (2002). *Piano Teaching Philosophies and Influences on Pianism at the Central Conservatory of Music in Beijing, China*. [Doctor of Musical Arts dissertation, Louisiana State University].
96. Ling, Qi. (2016). Explanation of Chinese Piano Music National Character in the First Half of the 20th Century. *Proceedings of the 2016 2nd International Conference on Education Technology, Management and Humanities Science*. DOI. 10.2991/etmhs-16.2016.97
97. Listz, F. (n.d.). *Live of Chopin.* Translated from the French by Martha Walker Cook. Retrieved from URL: https://www.gutenberg.org/files/4386/4386-h/4386-h.htm
98. Liu, Xiaolong. (2009). Sixty Years of Chinese Piano Art Development (刘小龙 中国钢琴艺术发展 60 年). Shanghai: Shanghai Conservatory of Music Press.
99. Liu, Yibing. (2016). The nationalization characteristics of Chinese piano music works. *Northern Music, 36* (3), 18-22.
100. Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. F.Chopina. (n.d.) Retrieved from URL: https://epodreczniki.pl/a/miedzynarodowy-konkurs-pianistyczny-im-f-chopina---okres-po-prl/Dt9di6Ns4
101. Milanovic, T. (2014). *Learning and teaching healthy piano technique: Training as an Instructor in the Taubman Approach*. Germany: Scholar's Press.

102. Ning, Guan. (2024). *A Pedagogical Study of Selected Piano Compositions by the "Godfather of Piano Education", Zhaoyi Dan.* [Doctor of Musical Arts, Arizona state university].
103. Ortmann, O. (1929). The physiological mechanics of piano Technique. New York: E. P. Dutton &Co., Inc.
104. Pereverzeva M.V., Kats, M.L., Ovsyannikova V.A., Aksenova S.S., & Yushchenko N.S. (2020). Technology and innovations in schoolchildren training: development of musical and acting skills. *Universal Journal of Educational Research, 8* (7), 2766-2771.
105. Pianist as pop star. Retrieved from URL: https://www.theglobeandmail.com/arts/pianist-as-pop-star/article667851/
106. Pingguo, Z. (2007). Talking about Piano. *Little Performer, 7*, 30-37. 张萍果. (2007). 浅谈钢琴. 小演奏家, 7, 30-37.
107. Prentner, M. (2005). *Leschetizky's fundamental principles of piano technique.* New York: Dover. Publications.
108. Qiu, X., & Liu, Y. (2024). The Historical Development and Evolution Path of Piano Music in Modern China and the New Century: A Case Study. *Herança*, *7*(4), 98–113. https://doi.org/10.52152/heranca.v7i4.820
109. Rui, Li. (2023). *Global Musical Modernism in China, 1927-1979*. [Master of Philosophy. Thesis. University of Glasgow].
110. Sang, Tong. (1980). Exploration of the harmonic structure of five-voice vertical integration. *Music Art (Journal of Shanghai Conservatory of Music, (4)*, 20-44. 桑桐。 (1980 年)。五聲部垂直整合的和聲結構探索。《音樂藝術》（上海音樂學院學報，）4，20-44.
111. Shuang, Yang. (2021). Analysis of the Piano Recomposition Music at Sunset Shuang Yang. *Art and Performance Letters*. *2* (5). 1-7. DOI: http://dx.doi.org/10.23977/artpl.2021.020501

112. Sun, Jinan， Zhou, Zhuquan. (1993). *A Brief History of Music in China.* Shandong: Shandong Jiaoyu. 孙金安，周竹全。（1993）。中国音乐简史。山东：山东教育.

113. Tang, Ruoyu. (2015). An Analysis of the nationalization of Chinese Piano creation. *Grand stage, No.324* (5), 155 - 156.

114. Wang, Changkui. (2010a). Professional Piano Education in Chinese Piano Music Culture. *International Piano Education in Chinese Piano Music Culture*. Vol. 3, #1. P. 92-95. DOI:10.5539/ies.v3n1p92

115. Wang, Changkui. (2010b). *The culture of Chinese piano music.* Beijing: Guangming Zhibao. 王昌 奎。(2010). 中国钢琴音乐文化。光明日报出版.

116. Wang, Liwen. (2024). Piano education in china first half of the 20th century. *Актуальні питання гуманітарних наук. 2024, 79 (1),* 191-195. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-25

117. Wang, Mingna. (2013). A brief analysis of the national characteristics in Chinese piano music works. *Introduction to Scientific and technological Innovation, (11)*, 240-252.

118. Wang, S. (2010). *A Study of Chinese Piano Education Since 1949.* Hebei: Hebei Ped. Institute. 王绍军 (2010). 1949. 年以来中国钢琴教育研究. 河北: 河北省幼儿教育研究所.

119. Wang, Yu, & Jiang, Yan. (2015). *An Analysis of the nationalized characteristics of Chinese Piano Music works: a case study of Li Yinghai's Piano work Sunshine Drum*. Shandong Social Sciences.

120. Wang, Yuhe. (1991). *Modern Chinese Music History.* Publisher: Central Conservatory of Music. 王毓和. (1991). 中国近现代音乐史 出版社：中央音乐学院。

121. Wang, Yuhe. (1997). *About music and musicians.* Guangdong: Guangdong Educational Publishing House. 王毓和. (1997). 关于音乐与音乐家. 广东: 广东教育出版社。

122. Wei, H. ., Pattananon, N., & Bunratnang, K. . (2023). The Piano Teaching Publications and Related Piano Research in China. *Journal of Modern Learning Development*, *8*(6), 263–271. retrieved from https://so06.tci-thaijo.org/index.php/jomld/article/view/260631

123. Wei, Ting. (2001). On the Concept and Theoretical Research Overview of Chinese Piano Art. *Piano Art, 2*, 20-21.

124. Wei, Xin. (2017). Learning from Ancient and Modern Art to traverse China and the West: an interpretation of the National Creative thinking of Piano accompaniment of Classical Art songs. *Music creation,. # 2*.

125. Wu Xiaona, Wang Tian. (2013). *Piano Culture of China*. Wuhan: Wuhan University Press.吴晓娜，王天。（2013）。中国钢琴文化.武汉：武汉大学出版社。

126. Xie, Changqing. (n.d.). Dan Zhaoyi professor talks about piano art learning and education (谢长庆 (n.d.). 但昭仪教授谈钢琴艺术学习与教). Retrieved from URL: https://en.clatia.com/artist/index/12-1

127. Xinhua. (2015). «Chinese Chopin» Li Yundi advises young musician. Retrieved from URL: https://www.chinadaily.com.cn/culture/2015-10/08/content_22130692.htm

128. Xinyi, Liang. (2023). *Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom*

and Implications for Performance. [Doctoral dissertation, The University of Sheffield].

129. Yang, H.-L., & Saffle, M. (Eds.). (2017). *China and the West: Music, Representation, and Reception*. University of Michigan Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt1qv5n9n
130. Yang, Wen. (2005). The nationalization characteristics of Chinese piano music works. *Music Exploration*, *#1*. P. 70 - 74.
131. Yang, Y. (2021). Innovative thinking on piano teaching mode in normal universities. *Yi Hai, (12),* 113-115.
132. Ying, Shizhen (2002). *Piano Pedagogy*. Xi'an. 应世珍（2002）。钢琴教育学[中文].西安。
133. Yiran, F. (2021). The role of the Chinese piano school in the formation of the Chinese piano art. *Linguistics and Culture Review*, *5*(S4), 44-55. https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1548
134. Yu, Huang. (2008). The development and prospect of nationalization of piano music creation. *Examination Weekly, 53*, 146 - 147.
135. Yu, Lin. (2014). An Analysis of the National characteristics of Piano Music works in China. *Grand View of Music*, # 2, 356-366.
136. Yundi (Li) Plays a Mixture of Chopin and Chinese Music in Istanbul Music Festival. Retrieved from URL: https://seenandheard-international.com/2012/06/yundi-li-plays-a-mixture-of-chopin-and-chinese-music-in-istanbul-music-festival/
137. Yundi Li – Chopin "Fantasie" impromptu, op. 66 (2013). Retrieved from URL: https://www.liveinternet.ru/users/4624630/post285796630
138. Yundi Li: I try to follow my heartю Retrieved from URL: https://www.limelightmagazine.com.au/features/yundi-li-i-try-to-follow-my-heart/

139. Zhang, Qian. (2018). Dan Zhaoyi: Godfather of Piano Education. *Shenzhen Daily*. 10-19. Retrieved from URL: http://www.szdaily.com/content/201810/19/content_21155125.htm

140. Zhang, Xiangling. (2008) The nationalized characteristics of Zhu Wanghua's piano music works. *Music Life*, *#4*, 76 - 78.

141. Zhang, Zhen & Zhan Wan. (2017) A study on the creation of Chinese National Piano Music. *Journal of Nantong University (Social Science Edition)*, *33* (3), 121 - 126.

142. Zhao, Chaoshuang. (2017). A brief Analysis of Chinese nationalized Piano polyphonic works. *Art Education*, 138-145.

143. Zhao, Xiaosheng. (2005). *The Path to Piano Playing*. Shaanxi Normal University. 赵晓生。（2005）。钢琴演奏之路。陕西师范大学。

144. Zhou, Chen Hao. (2021). A Brief Analysis on Primary Piano Works with Chinese National Style, Take Liyinghai's “50 Piano Pieces of Folk Songs” as an Example. *Art and Performance Letters*, *2* (6), 9-12.

145. Zhou, Guangren. (1990). *Basic Training of Piano Performance*. Beijing: Higher Educational Press.

146. Zhou, Guangren. (2006). *The Art of Piano Teaching.* ed. by H. Dagang. Beijing: Central Conservatory of Music Press. 周广仁. (2006). 钢琴教学艺术. 华大刚主编. 北京: 中央音乐学院出版社.

147. Zhou, Weimin. (2010). The History and Development of Piano Education in China. *Chinese Music, 2*, 144-150.

148. Zhou, Zhou. (2006). The Demand of Piano Teaching for Children. *Little Performer*, *10*, 42-43.

149. Zhu, Hong, & Su, Zixuan. (2018). An analysis on higher music education models in China. *Revista de cercetare şi intervenţie socială*, *63*, 105-130.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Стаття у зарубіжному фаховому виданні, що індексується у міжнародній наукометричній базі Web of Science

1. Fu, X., Cherevko, K., & Pysmenna, O. (2021). Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga.* Vol. 10(46), 42-50. https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4

Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

2. Фу, Ксі. (2023). Методичні принципи китайського педагога Дань Чжаої на шляху формування виконавської майстерності піаністів (на прикладі навчального курсу «Нові шляхи: базовий підручник для фортепіано»). *Українська музика*, *3–4* (46–47), 74-81. https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-9
3. Фу, Ксі. (2023). Розвиток китайської фортепіанної освіти: історія та перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Напрям: Мистецтвознавство*, *46*, 205-210. https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.697

Публікації апробаційного характеру

4. Фу, Ксі. (2022). Європейська дидактична література як основа китайської фортепіанної педагогіки. *Полікультурна комунікація у третьому*

тисячолітті: збірник матеріалів міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 169-172.

5. Фу, Ксі. (2023). Концепція виховання особистості учня-піаніста у педагогічній діяльності Дань Чжаої. *Інтеграція мови та культури: збірник матеріалів II Міжнародної наукової конференції студентів та молодих дослідників*. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 150-152.
6. Фу, Ксі. (2025). Дань Чжаої та його внесок у розвиток китайського фортепіанного мистецтва. *Пріоритетні напрями досліджень в науковій та освітній діяльності: матеріали XIV Міжнародної науково-практичної конференції м. Львів, 19-20 лютого 2025 року*. Львів : Львівський науковий форум, 24-25.
7. Фу, Ксі. (2025). Фортепіанна творчість Дань Чжаої: національні традиції та композиційні особливості. *Advances in Science, Technology, and Society* : Proceedings of the International Scientific Conference (Оксфорд, 20 лютого 2025 р.). Оксфорд: Bookmundo, 75-77.

Конференції

1. *Міжнародна наукова конференція студентів та молодих дослідників «Полікультурна комунікація у третьому тисячолітті».* 12 квітня 2022 р. у місті Ужгород. Доповідь «Європейська дидактична література як основа китайської фортепіанної педагогіки»
2. *Міжнародна наукова конференція студентів та молодих дослідників «Інтеграція мови та культури». 10-12 травня 2023 р.* у місті Ужгород. Доповідь «Концепція виховання особистості учня-піаніста у педагогічній діяльності Дань Чжаої (Китай)»
3. *XIV Міжнародна науково-практична конференція «Пріоритетні напрями досліджень в науковій та освітній діяльності». м. Львів, 19-20 лютого 2025 року.* Доповідь: «Дань Чжаої та його внесок у розвиток китайського фортепіанного мистецтва».

4. *Міжнародна наукова конференція "Advances in Science, Technology, and Society" 20 лютого 2025 р. м. Оксфорд.* Доповідь «Фортепіанна творчість Дань Чжаої: національні традиції та композиційні особливості».

ДОДАТОК Б
ДАНЬ ЧЖАОЇ ТА ЙОГО ЧЕМПІОНИ ФОРТЕПІАНО

Б.1 Дань Чжаої

Б.2 Дань Чжаої та Лі Юньді в парку Лазенки у Варшаві (2000 рік, під час участі у IV Міжнародному фортепіанному конкурсі імені Фридерика Шопена)

Б.3 Чень Са

Б.4 Чень Са з професором Дань Чжаої (2005 рік, Shenzhen Art School)

Б.4 Чжан Хаочень