

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВАН ЛІВЕНЬ

УДК: 78.01/.09+37.018.54:78]:780.616.432](510)"190/195"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ В КИТАЇ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ**

02 – культура і мистецтво

025 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____ Ван Лівень

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

Суми –2025

АНОТАЦІЯ

Ван Лівень. Становлення та розвиток фортепіанної школи в Китаї першої половини XX століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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

Дисертацію присвячено дослідженню становлення та розвитку китайської фортепіанної школи першої половини XX століття. У роботі здійснено комплексний науково-теоретичний та історичний аналіз зародження та витоків китайської фортепіанної школи, узагальнено китайські естетико-філософські концепції в поглядах на музичне мистецтво, розглянуто історію входження музичної культури західноєвропейських країн до Китаю, проаналізовано соціальні та політичні аспекти зазначеного процесу. Виявлено, що фортепіанне мистецтво на кожному етапі свого виникнення та розвитку пов'язане з суспільно-історичними умовами та певним чином відображає історію Китаю.

Китайська фортепіанна школа розглядається як категорія наукознавства, педагогіки, музичної освіти, яка є явищем національної освітньої традиції в державному просторі. Виявлено, що фортепіанна школа в Китаї володіє універсальними функціями з історичною періодизацією в межах XX-початку XXI століття. Дослідженню підлягає початок XX століття, як першооснова концептуальних поглядів щодо китайської фортепіанної школи. Доведено, що серед основних характеристик фортепіанної школи Китаю є наступні: наслідування майстерності вчителя через безпосереднє професійне спілкування; проведення конкурсів і фестивалів, спрямованих на виявлення талановитої молоді; формування учнівської спільноти навколо лідера школи, авторитетної особистості педагога; пріоритет традиційних цінностей у навчальній практиці; спільний стиль діяльності серед усіх учасників школи; відсутність конфліктів

між програмами окремих лідерів завдяки відкритості до взаємодії та колективного розвитку.

Обґрунтовано, що духовним стрижнем піанізму залишаються конфуціанство і даосизм, які сприяють триваючим плідним процесам змішування національної та зарубіжної музичних культур. Виявлено, що конфуціанські традиції виховання, які підкреслюють значення дисципліни, покори й систематичності, ідеально узгоджуються з підходами західної фортепіанної школи, яка акцентує увагу на послідовному опануванні технічних навичок і строгому дотриманні навчальних методик. Процес інтеграції цих двох освітніх парадигм сприяв створенню нового типу фортепіанної освіти в Китаї, що став більш системним, структурованим і орієнтованим на досягнення високого рівня технічної майстерності.

Визначено, що становлення фортепіанної культури в Китаї тісно пов'язане з діяльністю відомого італійського піаніста і диригента Маріо Пачі, який запровадив основи європейської фортепіанної педагогіки, був педагогом так званого старшого покоління піаністів і молодих виконавців того часу.

Формування музичного комунікаційного простору між Сходом і Заходом, що стало основою для стилістичних конотацій, розглядається як наслідок взаємодії низки значущих факторів. Особливу увагу приділено ролі місіонерства, як ключового каналу інтеграції західної культури з традиціями китайської музики. Встановлено, що вплив китайської культури на Захід мав більш емоційно виразний характер, що залежав від окремих представників західного світу. Саме вони вводили китайські музичні елементи до західної, зокрема європейської, традиції, сприймаючи їх як екзотичний феномен.

Проаналізовано ключові механізми культурного обміну між Сходом і Заходом, зокрема впровадження системи вищої музичної освіти, орієнтованої на європейські консерваторії, а також навчання у провідних музичних закладах Європи. Такий вектор розвитку сприяв поширенню європейських музичних інструментів і став передумовою для створення перших національних

симфонічних оркестрів у Шанхаї, Пекіні та Харбіні. Визначено, що зацікавленість європейською музичною традицією ґрунтувалася на дослідженні її історичних та сучасних аспектів, що, своєю чергою, позначилося на становленні китайського фортепіанного мистецтва.

Визначено, що розвиток професійної фортепіанної освіти став визначальним етапом у процесі модернізації музичної культури Китаю. Заснування таких навчальних закладів, як Пекінський університет та Шанхайський коледж музики Сяо Юмея, стало важливим кроком у формуванні системи музичної освіти, орієнтованої на європейські стандарти. Ці інституції виконували роль потужних центрів не лише для підготовки фахівців у галузі фортепіанного мистецтва, але й для розвитку національного музичного стилю, в якому традиційні китайські елементи органічно інтегрувались з європейськими техніками виконання та навчання.

Дослідження процесу становлення та еволюції дитячої фортепіанної освіти в Китаї у першій половині XX століття засвідчило, що створення фортепіанної музики для дітей відбувалося у взаємозв'язку з розвитком професійної музичної культури та освітніх методик, заснованих на народних традиціях. Різноманітність етапів розвитку цього напрямку сприяла засвоєнню нових художніх форм, розширенню засобів музичної виразності та адаптації елементів фольклору. Перші дитячі фортепіанні твори, що виникли на початку XX століття, вирізнялися доступністю виконання та простими засобами виразності. Вагомий внесок у формування національного фортепіанного репертуару зробили композитори Хе Лутін, Цзян Вень, Цюй Вей, Сан Тун та інші.

Доведено, що твори, створені в період становлення дитячої фортепіанної музики, сприяли розвитку образного мислення у дітей, розширювали їхні уявлення про можливості фортепіано, ознайомлювали з китайською народною піснею та інструментальним виконанням, а також підвищували інтерес до музичної мови народу. Ці твори мали і педагогічну цінність, оскільки сприяли формуванню основ жанрових і стильових рис китайського фортепіанного

мистецтва, як загалом, так і в контексті дитячої музики. У результаті, китайська дитяча фортепіанна музика набула статусу універсальної форми, яку освоювали майбутні музиканти-виконавці та композитори різних напрямів.

Аналіз персоналій китайських композиторів та музикантів-педагогів першої половини ХХ століття дозволив виявити ключові тенденції у процесі формування та розвитку китайської фортепіанної школи. З'ясовано, що твори таких митців, як Сяо Юмей, Дін Шанде, Чжоу Гуанжень, Лю Шикунь, Ван Лопінь, Лі Хуаньчжі, Лю Веньцзін, Н'є Ер стали важливим культурним мостом між Сходом і Заходом, допомагаючи усвідомити культурні особливості китайської нації та її місце в глобальному контексті. Вони сприяли поширенню китайської музики на міжнародній арені, а також створили умови для розвитку музичної освіти, зокрема на рівні професійного виконання, що є важливим елементом культурної спадщини Китаю. Доведено, що композитори та музиканти-педагоги першої половини ХХ століття значно вплинули на формування сучасної музичної ідентичності Китаю, а їхні твори і нині продовжують залишатися невід'ємною частиною музичної культури країни.

Аналіз особливостей китайської фортепіанної школи першої половини ХХ століття дав можливість констатувати, що її структура виходить далеко за межі суто виконавської майстерності. Вона являє собою цілісну систему, яку можна охарактеризувати як «фортепіанну культуру», що інтегрує в собі різноманітні аспекти музичної діяльності, та має наступні складові: композиторська творчість; фортепіанна нотна література, представлена рідною мовою; архіви текстові (документи, свідоцтва) та звукові (звукозаписи вітчизняних виконавців); державні музичні навчальні заклади; виконавці-піаністи; фортепіанні конкурси, фестивалі, гастролі видатних піаністів; любителі фортепіанної музики; концертні зали, призначені для проведення сольних фортепіанних концертів; фортепіанні фабрики; ретельно продумане та обґрунтоване державне фінансування усіх складових фортепіанної культури.

Доведено, що період першої половини XX століття відзначався прагненням гармонійного поєднання збереження музичних традицій із вивченням як давніх, так і сучасних західних композиторських технік. Основна мета полягала у створенні синтезу національних і східних музичних компонентів із західною композиторською традицією. Такий підхід сприяв формуванню нових напрямів стилістичної взаємодії в китайському музичному просторі.

Досліджено характерні стильові особливості фортепіанних творів китайських композиторів, що дозволило розкрити специфіку їхнього підходу до використання як національного, так і зарубіжного музичного матеріалу. Аналіз стилістичних тенденцій у китайській фортепіанній музиці здійснюється з акцентом на можливість популяризації музичної культури Китаю, що є важливим аспектом просування музичної спадщини китайських авторів і сприяє зростанню інтересу до цього напрямку мистецтва.

Період між 1910 та 1970-ми роками відзначався суттєвим впливом романтизму, який став основою для стилістичних взаємодій у фортепіанній музиці Китаю. У рамках розвитку стильових напрямків китайської фортепіанної школи акцентовано увагу на адаптації романтизму та імпресіонізму. Досліджено, що перша половина XX століття була часом балансування між національними та західними музичними елементами, що було зумовлено необхідністю інтеграції нових, незнайомих китайській культурі західних ідей і збереження власних традиційних цінностей.

На початку XX століття в китайській фортепіанній музиці сформувалася концепція «китайського стилю». З'ясовано, що це поняття має два тлумачення: вузьке та широке. У вузькому значенні «китайський стиль» означає включення елементів місцевих народних музичних традицій у композиційну практику. Залучення до регіональних стилістичних особливостей передбачає активну співпрацю композиторів з фольклорними джерелами, що веде до їх оригінального інтерпретування на основі художніх принципів і традицій конкретного регіону.

У більш широкому розумінні поняття «китайський стиль» включає всі аспекти вираження національної ідентичності в академічній музиці. Твори, що належать до «китайського стилю», можуть містити різноманітні складові, зокрема використання вокальних та інструментальних мотивів, характерних для національної музики, втілення тем і образів, притаманних національній культурі, а також елементи традиційних музичних, театральних і поетичних жанрів. Такі композиції можуть відображати специфічні принципи ладово-інтонаційної організації, ритмічної структури та застосування звукозображувальних засобів, які є характерними для народної музичної практики.

Виявлено, що до «китайського стилю» відносяться не лише оригінальні композиції, а й численні фортепіанні транскрипції на основі вокальних і народно-інструментальних творів, що почали створюватися з 1930-х років. Важливими представниками цього напрямку є такі композитори, як Ін Ченцзун, Чу Ванхуа, Чжао Сяошен та Ван Цзяньчжун, чиї роботи сприяли розвитку музичної традиції, що поєднує західні академічні форми з китайським музичним спадком.

Підсумовуючи наведене, визначено, що китайське фортепіанне мистецтво першої половини XX століття сформувалося як результат синтезу традиційних і новаторських тенденцій. Цей процес передбачав взаємопроникнення різних культурних пластів і стилістичних напрямів, а також використання концепцій, що виникли в ході історичного розвитку світової культури. Важливим аспектом цього явища стала адаптація етичних і релігійних ідей Сходу та Заходу у нових музичних формах. Одночасно простежується гармонійне поєднання фольклорних і класичних елементів, що сприяє формуванню унікальної музичної мови, яка інтегрує різні традиції в єдиний художній простір.

Ключові слова: китайська фортепіанна школа, китайська фортепіанна освіта, китайська дитяча фортепіанна освіта, фортепіанна культура, фортепіанна музика, конфуціанські традиції.

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Wang Liwen. Children's piano education in China first half of the 20th century. *Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»)*. 2024. № 9 (27). С. 1389–1399. DOI: [https://doi.org/10.52058/2789-6165-2024-9\(27-1389-1398\)](https://doi.org/10.52058/2789-6165-2024-9(27-1389-1398))
2. Wang Liwen. Piano education in China first half of the 20th century. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство»*. 2024. Вип. 79. Т. 1. С. 191–197. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-25>
3. Wang Liwen. Evolution romanticism aesthetics in piano music by chinese composers. *Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»)*. 2025. № 1 (31). С. 2414–2426. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-20258-1\(31\)-2414-2425](https://doi.org/10.52058/2786-6165-20258-1(31)-2414-2425)
4. Wang Liwen. Features of the «Chinese style» at its artistic embodiments in academic piano music of chinese composers. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство»*. 2025. Вип. 83. С. 92 – 97. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-13>.

Стаття у закордонному виданні

5. Wang Liwen. Features of traditional musical culture in China. *SWorld Journal*. 2024. №25. Part 3. P. 123–127. DOI: 10.30888/2663-5712.2024-25-00-028

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Wang Liwen. The piano art of China of the twentieth century: historical aspect. *International scientific-practical conference «State and trends in the development of science, education, technology and society»: conference proceedings* (Tampere, Finland, February 27, 2024). P. 60–61.

7. Wang Liwen. Features of Chinese piano music of the twentieth century. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Реалії та пріоритети розвитку науки та освіти»* (Чернігів, 7 березня 2024 р.). С. 128–130.

ABSTRACT

Wang Liwen. «The Formation and Development of the Piano School in China in the First Half of the 20th Century». – Qualification research work in the form of a manuscript.

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

This dissertation is dedicated to the study of the formation and development of the Chinese piano school in the first half of the 20th century. The research provides a comprehensive scientific, theoretical, and historical analysis of the origins and early stages of the Chinese piano school. It summarizes Chinese aesthetic and philosophical concepts regarding musical art, examines the history of the integration of Western European musical culture into China, and analyzes the social and political aspects of this process. The study reveals that the evolution of piano art at each stage of its emergence and development is closely linked to socio-historical conditions and, in various ways, reflects China's history.

The Chinese piano school is considered as a category of science, pedagogy, and music education, which is a phenomenon of the national educational tradition in the state space. It is found that the piano school in China has universal functions with historical periodisation within the twentieth and early twenty-first centuries. The study focuses on the beginning of the twentieth century as the basis of conceptual views on the Chinese piano school. It is proved that among the main characteristics of the Chinese piano school are the following: imitation of the teacher's skills through direct professional communication; holding competitions and festivals aimed at identifying talented youth; formation of a student community around the school leader, an authoritative teacher; priority of traditional values in educational practice; a common

style of activity among all school participants; absence of conflicts between the programmes of individual leaders due to openness to interaction and collective decision-making.

It is determined that Confucianism and Daoism remain the spiritual foundation of pianism, fostering ongoing productive processes of blending national and foreign musical cultures. The research finds that Confucian educational traditions, which emphasize discipline, obedience, and systematic learning, align well with the approaches of the Western piano school, which focuses on the sequential mastery of technical skills and strict adherence to teaching methodologies. The integration of these two educational paradigms contributed to the creation of a new type of piano education in China, which became more systematic, structured, and oriented toward achieving a high level of technical mastery.

It has been established that the development of piano culture in China is closely linked to the activities of the renowned Italian pianist and conductor Mario Paci, who introduced the foundations of European piano pedagogy and served as a mentor to both the senior generation of pianists and young performers of that time.

The formation of a musical communication space between East and West, which became the basis for stylistic connotations, is considered a result of the interaction of several significant factors. Particular attention is given to the role of missionary activity as a key channel for integrating Western culture with Chinese musical traditions. It has been determined that the influence of Chinese culture on the West was more emotionally expressive and depended on individual representatives of the Western world. These individuals incorporated Chinese musical elements into Western, particularly European, traditions, perceiving them as an exotic phenomenon.

The study analyzes key mechanisms of cultural exchange between East and West, including the introduction of a higher music education system modeled on European conservatories, as well as the training of Chinese musicians in leading European music institutions. This developmental trajectory facilitated the spread of European musical instruments and laid the groundwork for the establishment of the

first national symphony orchestras in Shanghai, Beijing, and Harbin. It has been determined that interest in European musical traditions was based on the study of both historical and contemporary aspects, which, in turn, influenced the formation of Chinese piano art.

It has been proven that the first half of the 20th century was marked by an effort to harmoniously combine the preservation of musical traditions with the study of both ancient and contemporary Western compositional techniques. The primary goal was to create a synthesis of national and Eastern musical elements with the Western compositional tradition. This approach contributed to the development of new directions in stylistic interaction within the Chinese musical landscape.

The development of professional piano education has become a crucial stage in the process of modernising China's musical culture. The founding of such educational institutions as Peking University and the Shanghai Xiao Yumei College of Music was an important step in the formation of a music education system oriented towards European standards. These institutions served as powerful centres not only for training piano specialists, but also for the development of a national musical style in which traditional Chinese elements were organically integrated with European performance and teaching techniques.

The study of the formation and evolution of children's piano education in China during the first half of the 20th century has shown that the creation of piano music for children was closely interconnected with the development of professional musical culture and educational methodologies based on folk traditions. The various stages of this development facilitated the assimilation of new artistic forms, the expansion of musical expressiveness, and the adaptation of folkloric elements. The first children's piano compositions, which emerged in the early 20th century, were characterized by accessibility in performance and simple expressive means. Significant contributions to the formation of the national piano repertoire were made by composers such as He Luting, Jiang Wen, Qu Wei, and Sang Tong, among others.

It has been established that the works created during the formation of children's piano music played a crucial role in developing children's imaginative thinking, expanding their understanding of the piano's expressive possibilities, introducing them to Chinese folk songs and instrumental performance, and increasing their interest in the musical language of their people. These compositions also had pedagogical value, as they contributed to the formation of the fundamental genre and stylistic characteristics of Chinese piano art, both in general and within the context of children's music. As a result, Chinese children's piano music evolved into a universal form, mastered by future performers and composers across various musical disciplines.

The analysis of the personalities of Chinese composers and music educators of the first half of the 20th century has revealed key trends in the formation and development of the Chinese piano school. It has been determined that the works of artists such as Xiao Youmei, Ding Shande, Zhou Guangren, Liu Shikun, Wang Leping, Li Huanzhi, Liu Wenjin, and Nie Er became an important cultural bridge between the East and West, helping to raise awareness of the cultural characteristics of the Chinese nation and its place in the global context. They contributed to the international spread of Chinese music and created conditions for the development of music education, particularly at the level of professional performance, which is a significant element of China's cultural heritage. It has been proven that composers and music educators of the first half of the 20th century had a significant impact on the formation of modern musical identity in China, and their works continue to remain an integral part of the country's musical culture.

The analysis of the features of the Chinese piano school in the first half of the 20th century has made it possible to conclude that its structure extends far beyond mere performance mastery. It represents a holistic system, which can be characterized as a «piano culture» that integrates various aspects of musical activity, and consists of the following components: compositional creativity; piano sheet music, presented in the native language; textual archives (documents, testimonies) and audio archives (recordings of domestic performers); state music educational institutions; performing

pianists; piano competitions, festivals, and tours of prominent pianists; amateur piano music enthusiasts; concert halls designated for solo piano concerts; piano factories; and well-thought-out and justified state funding for all components of piano culture.

The study of characteristic stylistic features of piano works by Chinese composers has revealed the specifics of their approach to using both national and foreign musical material. The analysis of stylistic trends in Chinese piano music emphasizes the possibility of promoting China's musical culture, which is an important aspect of advancing the musical heritage of Chinese composers and contributes to the growing interest in this area of art.

The period between 1910 and the 1970s was marked by a significant influence of romanticism, which became the foundation for stylistic interactions in China's piano music. In the framework of the development of stylistic trends within the Chinese piano school, attention is given to the adaptation of romanticism and impressionism. The research reveals that the first half of the 20th century was a time of balancing between national and Western musical elements, driven by the need to integrate new, unfamiliar Western ideas into Chinese culture while preserving traditional values.

At the beginning of the 20th century, the concept of the «Chinese style» emerged in Chinese piano music. It has been determined that this concept has two interpretations: narrow and broad. In the narrow sense, «Chinese style» refers to the inclusion of elements of local folk music traditions into the compositional practice. Engaging with regional stylistic features involves active collaboration by composers with folk sources, leading to their original interpretation based on the artistic principles and traditions of a specific region.

In the broader sense, the concept of «Chinese style» encompasses all aspects of expressing national identity in academic music. Works that belong to the «Chinese style» may include various components, such as the use of vocal and instrumental motifs characteristic of national music, the embodiment of themes and images inherent in national culture, as well as elements from traditional musical, theatrical, and poetic genres. These compositions may reflect specific principles of tonal-intonational

organization, rhythmic structure, and the application of sound-painting techniques, which are characteristic of folk music practice.

It has been found that the «Chinese style» includes not only original compositions but also numerous piano transcriptions based on vocal and folk-instrumental works, which began to be created in the 1930s. Important representatives of this direction include composers such as Yin Chengzong, Chu Wanghua, Zhao Xiaosheng, and Wang Jianzhong, whose works contributed to the development of a musical tradition that combines Western academic forms with Chinese musical heritage.

In conclusion, it has been determined that Chinese piano art in the first half of the 20th century is the result of a combination of traditional and innovative elements. This synthesis involves the interaction of different cultural layers and stylistic directions, as well as the use of semantic categories that have evolved throughout the historical development of world culture. An important role in this process is played by the transformation of ethical and religious ideas from both East and West within the new sound context. At the same time, there is an integration of folk and classical elements, which allows for the creation of a unique musical language that unites different traditions into a single cultural fabric.

Keywords: chinese piano school, chinese piano education, piano culture, chinese children's piano education, piano music, confucian traditions.

List of author's publications

Research works

in which the main scientific results of the thesis are published

1. Wang Liwen. (2024). Children's piano education in China first half of the 20th century. *Visnyk nauky ta osvity (Seriya «Filolohiya», Seriya «Pedahohika», Seriya «Sotsiolohiya», Seriya «Kul'tura i mystetstvo», Seriya «Istoriya ta arkheolohiya»)*. № 9 (27). S. 1389–1399. DOI: [https://doi.org/10.52058/2789-6165-2024-9\(27-1389-1398\)](https://doi.org/10.52058/2789-6165-2024-9(27-1389-1398))

2. Wang Liwen. (2024). Piano education in China first half of the 20th century. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk. Seriya «Mystetstvoznavstvo»*. № 79. T. 1. S. 191–197. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-25>

3. Wang Liwen. (2025). Evolution romanticism aesthetics in piano music by chinese composers. *Visnyk nauky ta osvity (Seriya «Filolohiya», Seriya «Pedahohika», Seriya «Sotsiolohiya», Seriya «Kul'tura i mystetstvo», Seriya «Istoriya ta arkheolohiya»)*. № 1 (31). S. 2414–2426. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-20258-1\(31\)-2414-2425](https://doi.org/10.52058/2786-6165-20258-1(31)-2414-2425)

4. Wang Liwen. (2025). Features of the «Chinese style» at its artistic embodiments in academic piano music of chinese composers. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk. Seriya «Mystetstvoznavstvo»*. № 83. S. 92 – 97. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-13>.

**Research work which publishes the main scientific results
in international publications**

5. Wang Liwen. (2024). Features of traditional musical culture in China. *SWorld Journal*. 2024. №25. Part 3. S. 123–127. DOI: 10.30888/2663-5712.2024-25-00-028

**Research works
which certify the approbation of the materials of the thesis**

6. Wang Liwen. (2024). The piano art of China of the twentieth century: historical aspect. *International scientific-practical conference «State and trends in the development of science, education, technology and society»: conference proceedings*. (ss. 60–61.)

7. Wang Liwen. (2024). Features of Chinese piano music of the twentieth century. *Materialy Mizhnarodnoyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi «Realiyi ta priorytety rozvytku nauky ta osvity»* (ss. 128–130.)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. ЗАРОДЖЕННЯ ТА ВИТОКИ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ.....	25
1.1. Особливості традиційної музичної культури в Китаї.....	25
1.1.2. Місце та роль конфуціанських традицій у формуванні китайської фортепіанної школи.....	32
1.2. Поява перших клавішних інструментів у Китаї.....	49
1.3. Китайська фортепіанна школа як результат культурного обміну з країнами Європи.....	54
Висновки до першого розділу	77
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ОСВІТИ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	80
2.1. Фортепіанна освіта в Китаї першої половини ХХ століття.....	80
2.1.1. Дитяча фортепіанна освіта в Китаї першої половини ХХ століття.....	101
2.2. Становлення китайської фортепіанної школи на першому історичному етапі: аналіз персоналій.....	110
Висновки до другого розділу	139
РОЗДІЛ 3. ФОРМУВАННЯ СТИЛЬОВИХ ОРІЄНТАЦІЙ У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	142
3.1. Еволюція естетики європейського романтизму в фортепіанній музиці композиторів Китаю.....	142
3.2. Особливості «китайського стилю» та його художні втілення в академічній фортепіанній музиці.....	159
Висновки до третього розділу	182
ВИСНОВКИ.....	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	190
ДОДАТКИ.....	209

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Китай є багатонаціональною державою з багатовіковою історією та розвиненою культурною традицією. Особливе місце в його мистецькому просторі займає музика, зокрема фортепіанне мистецтво, яке в останні десятиліття зазнало інтенсивного розвитку. Формування національної фортепіанної школи в КНР є одним із найвизначніших явищ сучасного музичного життя, оскільки воно чинить суттєвий вплив на еволюцію світової фортепіанної культури. В умовах кризових явищ, що спостерігаються в академічному музичному мистецтві на глобальному рівні, китайська фортепіанна виконавська школа відіграє важливу роль у збереженні та розвитку світових традицій піанізму.

Китайське фортепіанне мистецтво й донині зберігає свою унікальну самобутність, що формувалася протягом століть. Водночас воно активно інтегрується у світовий музичний простір, стаючи частиною глобальних мистецьких процесів. Фортепіанне мистецтво, подібно до інших видів художньої діяльності, на всіх етапах свого становлення та розвитку перебуває під впливом соціально-історичних умов. Його еволюція є складовою загального цивілізаційного процесу, незважаючи на вплив консервативних сил, що можуть гальмувати мистецький прогрес. Це твердження повною мірою стосується й китайської фортепіанної культури, яка, зважаючи на історичні виклики, демонструє динамічний розвиток і активну інтеграцію у світовий музичний простір.

Музичне мистецтво в Китаї здавна виконувало важливу суспільну та виховну функцію, починаючи з VI століття до н. е. Видатний китайський філософ Конфуцій вважав музику необхідним і навіть обов'язковим компонентом людського розвитку, наголошуючи на важливості початку освіти з поезії, закріплення її через ритуали та завершення музикою.

Окрім конфуціанства, значну роль у китайській філософії відіграє даосизм. Поняття дао («шлях», «дорога»), охоплює широкий і узагальнений зміст, що

відображає природний і людський розвиток. У філософських поглядах обох напрямів – конфуціанства та даосизму – виявляється глибоке осмислення космологічної ролі музики, її здатності впливати на природу та відображати її у своїй структурі.

Конфуціанство та даосизм сформували специфічне культурне середовище, яке стало основою для розвитку китайської музичної, й зокрема фортепіанної культури. Становлення китайського піанізму базується як на засвоєнні європейського та світового фортепіанного мистецтва, так і на глибоких національних музичних традиціях. Окрім професійних музичних критеріїв, ці традиції переплітаються з філософськими засадами конфуціанства та даосизму, що визначає їх особливу концептуальну та естетичну спрямованість.

Китайський народ сформував оригінальну систему поглядів на природу, суспільство та історію розвитку культури, в рамках якої розвивається китайське фортепіанне мистецтво. Воно відображає історичні процеси країни, тісно пов'язані з масштабними соціально-політичними змінами. У контексті боротьби за нову фортепіанну культуру з'явилися ключові фігури (Хе Лутін, Цзян Вень, Цюй Вей, Сан Тун та інші), які значною мірою сприяли розвитку китайського фортепіанного мистецтва на його ранніх етапах.

Варто наголосити, що нині широка дослідницька робота проводиться переважно з позицій вивчення розвитку культури Китаю (Лю Лянь, Сюй Чжей, Лян Сяомей та інші); еволюції китайської фортепіанної освіти (Бянь Мен, Ван Іна, Лі Сяосяо, Лі Хуаньчжі, Сюнь Ї, Чжан Міна, Ван Чанкуй, Ян Хунбіна, Чжан Хуей, Гу Юе, Гао І та інші); узагальнення розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї у XX столітті (Лі Хуаньчжі, Ян Іюань, Ван Чанкуя, Ян Хунбін, У Янь, Хуа Мінлін, Гао І, Дай Байшен та інші). Проте, досліджень щодо становлення та розвитку фортепіанної школи в Китаї у першій половині XX століття крізь призму вікових традицій, шляхом здійснення аналізу китайської філософської думки, історичних, соціальних та політичних аспектів майже немає.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка згідно з науковою темою кафедри «Тенденції розвитку української культури і мистецтва минулого та сьогодення у контексті світової інтеграції» 20 (державний реєстраційний номер 0121U107489). Тему дисертації затверджено вченою радою Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (протокол № 3 від 31 жовтня 2022 року).

Мета дослідження – концептуалізувати становлення та розвиток фортепіанної школи в Китаї першої половини ХХ століття.

Відповідно до мети сформульовано такі **завдання**:

1. висвітлити характерні риси традиційної музичної культури Китаю та визначити вплив конфуціанських традицій на формування китайської фортепіанної школи;
2. здійснити аналіз китайської фортепіанної школи в аспекті культурного обміну з європейськими країнами;
3. дослідити процес становлення та розвитку професійної фортепіанної освіти в Китаї першої половини ХХ століття;
4. проаналізувати розвиток дитячої фортепіанної освіти в Китаї першої половини ХХ століття;
5. здійснити аналіз творчих портретів видатних педагогів і виконавців першого етапу розвитку китайської фортепіанної школи, які вплинули на її становлення;
6. розкрити специфіку стильових орієнтацій у музичній творчості китайських композиторів першої половини ХХ століття.

Об'єкт дослідження – музична культура Китаю.

Предмет дослідження – фортепіанна школа в Китаї першої половини ХХ століття.

Хронологічні межі дослідження. Китайська фортепіанна школа розглядається нами як категорія наукознавства, педагогіки, музичної освіти, яка є явищем національної освітньої традиції в державному просторі. Фортепіанна школа в Китаї володіє універсальними функціями з історичною періодизацією в межах XX-початку XXI століття. Дослідженню підлягає початок XX століття, як першооснова концептуальних поглядів щодо китайської фортепіанної школи.

Методологічна основа дослідження охоплює широкий спектр мистецтвознавчих, філософських і культурологічних підходів, що взаємодіють у синергетичній єдності. Зокрема, застосування *історико-компаративного аналізу* дозволило визначити ключові етапи розвитку китайської фортепіанної школи на першому історичному етапі та співвіднести їх із загальноісторичним контекстом, що сприяло глибшому розумінню її еволюції; *культурологічний аналіз* дав змогу виявити вплив різноманітних культурних чинників на розвиток фортепіанної музики Китаю, а також врахувати філософські, релігійні, соціальні та інші аспекти, що формували музичну традицію, зокрема у сфері фортепіанного мистецтва; *порівняльний аналіз* особливостей різних періодів дав змогу простежити трансформацію стилевих тенденцій у музичній діяльності китайських композиторів першої половини XX століття та здійснити їх ґрунтовний розгляд; *музикознавчий підхід* дав змогу детально вивчити музичні форми та структури, а також розібрати композиції на елементи їхньої форми та структури, що є ключовим для глибокого розуміння естетичних і композиційних рішень китайських авторів; *дослідження творчої спадщини китайських композиторів* першої половини XX століття передбачало ґрунтовний аналіз їхньої музичної діяльності, вивчення їхніх творів дозволило виявити особливості становлення та розвитку китайської фортепіанної школи на початковому етапі її еволюції.

Доцільно зацентувати увагу на таких підходах, як *аналіз мистецького контексту*, що дозволив глибше осмислити вплив соціокультурних та історичних обставин на творчість митців досліджуваного періоду. Цей підхід

сприяв врахуванню різноманітних чинників, що формували культурне середовище Китаю в першій половині XX століття і мали безпосередній вплив на написання фортепіанних творів; *вивчення процесу впровадження традицій у фортепіанне мистецтво* був спрямований на визначення способів, за допомогою яких композитори інтегрують елементи традиційної китайської культури у фортепіанну музику.

Поєднання зазначених методів забезпечило комплексний та системний підхід до дослідження китайської фортепіанної школи першої половини XX століття, що дозволило ґрунтовно розкрити її генезис, еволюцію та культурне значення.

Аналітичну основу дослідження становлять фортепіанні твори китайських композиторів першої половини XX століття, що охоплюють різноманітні стилі, жанри та форми, зокрема твори Тан Сюеюна, Сяо Юмея, Дін Шаньде, Чжан Сяоху, Ма Сицина, Лао Чжичена, Хуан Аньлуня, Ван Лісаня, Цзян Веньє, Тан Дуня.

Теоретичну базу дослідження склали праці китайських, західних та вітчизняних дослідників, які присвячені:

✓ виокремленню специфічних рис китайської музичної культури (Ван Лісань [17]; Ван Юйхе. [24]; Гао Ябін [39]; Гуань Цзяньхуа [44]; Кан Їнжчен [71]; Ло Цин [94]; Луо Зімін [100]; Лю Цзюньї [114]; Сю Хайлинь [142] та ін.);

✓ узагальненню етапів розвитку китайського фортепіанного мистецтва протягом XX століття (Є. Бай [2], Бянь Мен [6, 7, 8]; Ван Чанкуй [21], Дай Байшен [51]; Чжао Шімін [231]; Ден Еньї [55]; Лу Цзе [98]; Сюй Бо [143]; Сюнь Ї [145]; Чжао Сяошен [188]; Янь Чжихао [210] та ін.);

✓ аналізу окремих аспектів розвитку китайської фортепіанної культури, що мали вплив на формування композиційних технік та еволюцію фортепіанного мистецтва, зокрема наукові дослідження Чжао Юе [193] та Ло Кунь [92] стосовно жанрової специфіки та інтеграції елементів західної музичної традиції в китайську музику;

✓ духовним принципам у традиційному китайському мистецтві (Ван Лірен [16]; Го Фенчжи [41]; С. Капранов [72]; Конфуцій [75]; В. Резаненко [66]; О. Салата [135]; Тан Цзюньї [148]; В. Трубіщина [151]; Ту Дахуа [141]; А. Усик [152]; Хуан Шугуан [163]; Чен Южень [132]; Чжоу Чень [198]; Ян Боцзюнь [208]; Ян Хунбін [209] та ін.);

✓ китайській фортепіанній освіті (Ін Шічжен [70]; Ке Лейде [73; 74]; Лан Лі [77]; Нью Яцян [131]; Ян Бохуа [207] та ін.), зокрема шляхам розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї (Ван Ченьдо [22]; Хуан Чжунлін [162]; Цю Діфань [176]; Цай Юаньпей [166] та ін.);

✓ «китайському стилю» у національній фортепіанній музиці (Дай Байшен [48; 49; 50; 51]; Дін Шаньде [60]; Ду Ясюн [64]; Лян Хайдун [118] та ін.);

✓ взаємодії китайської та європейської музики (Гао Ябін [39]; Ден Еньї [56]; Дін Шаньде [61]; Лю Бінцян [101]; Лю Сінсін [105; 106; 107]; Ма Вей [120]; Фен Веньці [155] та ін.).

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

- здійснено комплексний аналіз витоків китайської фортепіанної школи (системно розглянуто вплив традиційної музичної культури Китаю та конфуціанських принципів на формування фортепіанної школи в Китаї першої половини ХХ століття);
- розкрито роль культурного обміну з Європою, деталізовано процес запозичення і адаптації європейських фортепіанних традицій у китайському музичному середовищі першої половини ХХ століття;
- визначено особливості становлення фортепіанної освіти в Китаї першої половини ХХ століття: проаналізовано ранню педагогічну практику, зокрема дитячу фортепіанну освіту;
- введено в науковий обіг персоналії першого етапу розвитку китайської фортепіанної школи: представлено творчі портрети видатних педагогів і виконавців, які вплинули на її становлення;

- простежено еволюцію європейського романтизму та розкрито особливості «китайського стилю» у музичній творчості китайських композиторів першої половини XX століття.

Практичне значення одержаних результатів дослідження обумовлене всебічним аналізом становлення китайської фортепіанної школи на першому історичному етапі, що сприяє більш глибокому осмисленню її еволюції та ролі в музичній культурі. У ході дослідження було здійснено оновлення та систематизацію джерельної бази, що стосується творчості китайських музикантів-педагогів та композиторів у сфері фортепіанного виконавства, що створює концептуальне підґрунтя для подальших наукових досліджень.

Матеріали дослідження можуть знайти застосування в історико-теоретичних курсах, які є актуальними як для вітчизняних, так і для зарубіжних закладів вищої освіти, використовуватися для написання наукових праць з історії фортепіанного мистецтва, музичної культури, що підкреслює його практичну цінність. Окрім того, отримані наукові результати сприятимуть глибшому ознайомленню музикантів-практиків із досліджуваними творами, що сприятиме їх точнішій інтерпретації та дозволить розширити виконавський репертуар.

Апробація результатів дослідження. Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2022 – 2025) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у тому числі міжнародних: «State and trends in the development of science, education, technology and society» (Фінляндія, Тампере, 2024); «Реалії та пріоритети розвитку науки та освіти» (Україна, Чернігів, 2024).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 7 одноосібних публікаціях, зокрема: 4 статті у фахових виданнях України, 1 – у міжнародному науковому виданні, 2 праці – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається із анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку

використаних джерел (232 найменування). Загальний обсяг дисертації становить 218 сторінок, основний текст викладено на 175 сторінках.

РОЗДІЛ 1.

ЗАРОДЖЕННЯ ТА ВИТОКИ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Особливості традиційної музичної культури в Китаї

Китай здавна називали країною «Лі Юе» – країною етикету (Лі) та музики (Юе). Протягом багатьох століть китайці створювали різні види мистецтв (театр, каліграфію, поезію, живопис, архітектуру тощо), з якими тісно пов'язана традиційна китайська музика. Спільне прагнення до досконалості та смаку породило оригінальні форми і традиції. Це той фундамент, на якому будувалася і продовжує будуватися китайська музична культура.

Музика і щастя в китайській свідомості нероздільні: музика робить людину щасливою, а щастя надихає її на спів і музикування. Для того, щоб проникнути в суть китайської фортепіанної культури, необхідно зрозуміти суть найважливішої філософської категорії «Чі» в даосизмі, яка лежить в основі буття і є своєрідною енергетичною субстанцією.

Хуан Чжунлінь зазначає, що в китайській культурі взаємодія «Чі», життєвої енергії, з «Юйнь», душею музики, є надзвичайно важливою. Ці категорії присутні в кожній живій істоті і в мистецьких досягненнях. Тому фортепіанні композиції мають свої «Чі» та «Юйнь», які енергетично впливають на виконавця та слухача.

Матеріальним еквівалентом «Чі» є нотний текст, в якому композитор визначає енергетичний потенціал твору вибором тональності, ритмічно розташованими нотними знаками, вказівками на темп, характер, агогічні зміни, динаміку та артикуляцію. Енергетична сутність «Чі» втілюється у фортепіанних композиціях за допомогою багатьох засобів музичної виразності, таких як характерний тембр, теситурні та регістрові деталі, гармонічні елементи тощо.

Дуже важливу роль у процесі реалізації цієї енергетичної субстанції відіграє виконавець, який актуалізує звучання музичного твору, перетворюючи композиторський текст на осмислене звуко-акустичне явище. Творча індивідуальність і майстерність піаніста, якість звуковидобування є показниками його виконавської енергії, яка дає життя «Юйнь» – душі музики, яка має звучання [215].

У Стародавньому Китаї музика мала соціальне та освітнє значення. Великий китайський філософ і мислитель Конфуцій (бл. 551–479 до н.е.) вважав, що музика є не тільки необхідною, але й обов'язковою частиною розвитку людини. Він відносив музику до одного з шести мистецтв і закликав починати освіту з поезії, підкріплювати її церемоніями і завершувати музикою. Згідно з конфуціанством, музика – це мікрокосмос, який втілює великий космос; гарна музика сприяє впорядкуванню правильного державного устрою, завжди має чітко визначену і логічну структуру, а багато її елементів є символічними. Стародавні китайці вірили, що музика впливає не лише на людей, а й на природу, і що порушення музичної системи може призвести до різних катастроф [177, с. 139].

Окрім конфуціанства, даосизм є однією з найдавніших та найбільш впливових філософських систем Китаю, що сформувалася в період VI–V ст. до н.е. Засновником цього вчення традиційно вважається Лао-Цзи (близько 571–471 рр. до н.е.), хоча формування даоської традиції відбувалося поступово, у взаємодії з народними віруваннями, шаманськими практиками та світоглядними уявленнями ранньої китайської цивілізації.

Центральним поняттям даосизму є дао (道), що в перекладі означає «шлях» або «стежка». Це поняття не має однозначного визначення, адже дао водночас є універсальним законом буття, природним порядком та гармонією, що пронизує все існуюче. Дао порівнюють із водою, яка є гнучкою та піддатливою, але водночас нездоланною та могутньою. У цьому контексті важливим принципом

даосизму є у вей (無為) – концепція «недіяння» або «діяння без зусиль», яка передбачає досягнення гармонії шляхом природного плину подій, уникнення насильницького втручання та примусових змін.

Важливе місце у даоській філософії займає вчення про ідеального правителя. Згідно з поглядами Лао-Цзи, правитель-мудрець повинен керувати ненав'язливо, сприяючи поверненню суспільства до природної простоти та гармонії, що передували розвитку цивілізації, соціальних норм та моральних обмежень. Відмова від агресивного управління, усунення надмірної розкоші та воєн є ключовими засадами політичної думки даосизму.

Філософія даосизму значною мірою відображалася в китайській естетиці, зокрема в розумінні музики. Як даоси, так і конфуціанці розглядали музику не лише як мистецьке явище, а й як важливий елемент космологічного порядку, що відображає гармонію Всесвіту та впливає на природні й соціальні процеси. В етичному та естетичному контексті Лао-Цзи визначав критерієм справжньої краси простоту й скромність, протиставляючи їх штучності та надмірності.

Ці уявлення лягли в основу ключових китайських понять, таких як цин (清, «простота»), дань (淡, «скромність»), гао (高, «благородство») та юань (遠, «широта»), що сформували естетичні та моральні орієнтири традиційної китайської культури. Вплив даосизму простежується в мистецтві, каліграфії, живописі, поезії, а також у традиційних китайських практиках, зокрема цигун, даоській медицині та бойових мистецтвах [46, с. 45].

Китайська музична культура здавна увібрала в себе національні традиції різних етнічних груп країни. Однією з найдавніших форм є виконання музики на народних інструментах. Ще за часів династії Чжоу (XI ст. до н.е.) музиканти використовували понад 70 інструментів, які за матеріалом виготовлення поділялися на вісім груп: золоті (дзвіночок, Жао та ін.), кам'яні (Цинь та ін.), струнні (Гуцинь, Се та ін.), бамбукові (Сяо, Ху), гарбузові (Шень, Чжен та ін.), земляні (Сюнь, Фоу та ін.), шкіряні (Цаньгу, Чжаогу та ін.), дерев'яні (Чжу, Юй

та ін.). Усі ці інструменти називаються вісьмома «звуками» простору, що оточує людину [169, с. 69]. Оскільки настанови Лі Юе були широко розповсюджені в палацах і будинках феодалів, вони сприяли появі талановитих і навіть видатних музикантів, найкращих з яких називали «ши» (наприклад, Шикунань, Шицзюань, Шицао, Шисян). З розвитком гри на інструментах розвивалася і теорія гри. Наприклад, відомий музикант Ши Шивей (з провінції Чжен) після гри на гуцині висловив свою думку: «Внутрішнє відчуття йде від серця, зовнішнє – від інструменту» [197, с. 239]. Це один з головних естетичних принципів гри на традиційних інструментах.

Звуки 12-ступеневого звукоряду відповідають місяцям року, часу доби, а структура пентатонічної системи ототожнюється з п'ятьма планетами, п'ятьма кольорами, п'ятьма частинами світу, п'ятьма органами чуття, п'ятьма емоційно-психологічними типами інтонації, п'ятьма соціальними рангами. Звучання традиційних обрядових інструментальних ансамблів має точно відповідати виробленій звуковій символіці, а її порушення може спричинити стихійні лиха, національні та політичні катастрофи. В основі світу лежать п'ять стихій (як п'ять звуків у музичній системі, п'ять емоційних ладів): Вода, Земля, Вогонь, Дерево і Метал. До цієї космічної стихії належать і традиційні духові інструменти, а також інструменти з дерев'яними та металевими струнами.

Музика гуцині – живе втілення китайської музичної естетики. Гуцинь – старовинний китайський семиструнний щипковий інструмент, на якому грають двома руками: палець правої руки торкається струни подушечкою або нігтем, а пальці лівої руки захоплюють відповідну струну і ковзають по ній, в деяких випадках створюючи ефект подвоєння мажорних нот. Звуки гуцині виражають глибоку мрійливість людини: ніби душа летить по небу. Один китайський історик сказав у цьому контексті: «Якщо ви хочете дізнатися про китайську музику, читайте літературу про гуцинь...» [91, с. 54]. В історії виконавства цінним теоретичним матеріалом є такі книги, як «Теорія гри на гуцині» (Чень

Юдяо, династія Бейсунь), «Атмосфера гуцині в Сішані» (Сюй Шанін, династія Мін), «Вісім правил гри на цині і гу» (Дай Юань, династія Цін).

Звуки 12-ступеневого звукоряду відповідають місяцям року, часу доби, а структура пентатонічної системи ототожнюється з п'ятьма планетами, п'ятьма кольорами, п'ятьма частинами світу, п'ятьма органами чуття, п'ятьма емоційно-психологічними типами інтонації, п'ятьма соціальними рангами. Звучання традиційних обрядових інструментальних ансамблів має точно відповідати виробленій звуковій символіці, а її порушення може спричинити стихійні лиха, національні та політичні катастрофи. В основі світу лежать п'ять стихій (як п'ять звуків у музичній системі, п'ять емоційних ладів): Вода, Земля, Вогонь, Дерево і Метал. До цієї космічної стихії належать і традиційні духові інструменти, а також інструменти з дерев'яними та металевими струнами.

Заняття музикою входили до обов'язкового виховного «набору» поряд із вивченням ритуалів (норм поведінки), мови та її письмової форми (вміння писати ієрогліфи), тобто фактично живописно-графічного навчання. Конфуціанство не зовсім філософія – це, швидше, традиційна система життєвих цінностей, «заповідей», за якими китайський народ жив понад дві тисячі років. Судження і висловлювання Великого Вчителя були записані його численними учнями, а значення його складалося як своєрідний релігійний культ. У VI столітті за приписом правителів, храми на честь Конфуція будували буквально в кожному місті. Китайці шанобливо й трепетно ставляться до нащадків роду цього видатного мислителя, який на початок XX століття налічував близько тридцяти тисяч осіб.

Музична культура в Китаї завжди була важливою частиною життя людей і соціальної та освітньої «програми» держави. Показовою в цьому плані є період, який охоплює VII і VIII століття (до монгольського об'єднання династії Юань). Це був час розквіту сільського господарства, торгівлі та широких контактів з багатьма країнами Азії та Далекого Сходу, час значних досягнень китайської

культури. Мистецький стиль «Тан», особливо музика, поширився в Кореї, Японії та В'єтнамі. За часів династії Тан існували спеціальні відомства Да Юешу (керував канонічною та народною музикою) та Ку Чжуйшу (керував придворними оркестрами). Китайські інструменти були різноманітними та численними – струнні, щипкові та духові. Святкова музика (янь юе), наприклад, використовувала інструменти з Центральної Азії, Індії, Кореї та Індокитаю і називалася «10 видів музики» (фічжі). У VII столітті придворні оркестри налічували до півтори тисячі виконавців. Камерна музика на струнних і духових інструментах набула поширення в будинках знаті та освічених людей, і історія зберегла імена відомих музикантів цього періоду.

У період Таї (коли було винайдено анкерний годинник і порох та започатковано класичну чайну церемонію) (618–907 рр. н.е.) у 628 р. було прийнято палацову музичну систему «Дванадцять мелодій», а згодом створено державну структуру, в якій інститути Да Юешу та Гу Чжуйші керували музичною освітою та перевіряли знання музикантів. Музична освіта тривала 10–15 років, а по завершенні музиканти мали зіграти понад 50 складних творів, за які комісія виставляла оцінки: відмінно, добре, задовільно [160, с. 17].

На початку VIII століття було відкрито п'ять музичних навчальних закладів: Придворна школа (Цзяофан) та Грушевий сад (Ліюань) при імператорському палаці. Цією освітньою системою керували згадані вище Да Юешу та Цюй Члсуйшу, які контролювали рівень майстерності. Таким чином, вимогливий підхід до оволодіння інструментом став виразною національною рисою, а широке поширення музичної освіти сприяло музичності нації. Навіть сьогодні відсутність абсолютного слуху є рідкістю серед китайців. Втім, цьому сприяє не лише традиційний культ вивчення музики, а й сама природа «тональної» мови, в якій модуляції висоти голосних надають словам різних значень.

Отже, Китай – країна, де музика завжди відігравала важливу роль, але протягом тисячоліть вона була традиційною культурою нації, закритої для іноземних впливів. Багато вчених, які пишуть про Китай різними мовами, визнають велику роль філософії Конфуція (551–479 рр. до н.е.) у формуванні національної свідомості. У сфері музики це вчення стверджує, що вона необхідна для розвитку людини, оскільки є одним із проявів гармонійного та цілеспрямованого світу. Однак слово «юе» в китайській мові стосується не лише музики, але й інших форм естетичної діяльності. Найголовніше, юе означає структурно впорядковану красу.

Як зазначалося, протягом століть, майже до недавніх часів і навіть сьогодні, для багатьох китайців культура була закритою, яка не знала іноземних впливів – музика складалася з гри на традиційних інструментах і народних пісень. Нинішній масовий інтерес до цього пласту культури можна пояснити тим, що музика і гра на музичних інструментах надзвичайно інтенсивно культивувалися в Китаї протягом усієї історії через особливе ставлення до цього виду естетичної діяльності. І в сучасній китайській свідомості традиційне уявлення про людину як мікрокосмос і космологічне розуміння музики складають основу національної концепції її викладання. Музичне мистецтво набагато тісніше пов'язане з людським буттям, ніж у європейських уявленнях. Згідно з давніми і сучасними китайськими традиційними вченнями, все в людині єдине з космосом. Музика, як і інші види естетичної діяльності, характеризується дуже багатогранним символічним мисленням – незважаючи на зовнішню простоту, все співвідноситься зі світобудовою та суспільно-політичним устроєм.

Культ музики у XX столітті впливає з вікових ритуалів музикування та розуміння її ролі в естетичній діяльності людини. А «модернізація» інструментів пов'язана з новими політичними подіями, ідеологічними концепціями – прагненням інтегруватися у світову культуру, перейняти досягнення європейської цивілізації.

1.1.2. Місце та роль конфуціанських традицій у формуванні китайської фортепіанної школи

Конфуціанські традиції, які є фундаментальною складовою суспільного устрою східноазійських країн, чинять суттєвий вплив на всі сфери соціального життя, включаючи культурну, освітню та мистецьку. Вплив конфуціанства є багатограним і часто залишається непомітним на поверхневому рівні, однак його глибоке проникнення у культурно-соціальні процеси країн Далекого Сходу активно досліджується як зарубіжними, так і вітчизняними сучасними науковцями. Серед них: В. Резаненко [66]; В. Трубіцина [151]; О. Салата [135]; С. Капранов [72]; Хуан Шугуан [163]; Тан Цзюньї [148]; Ту Дахуа [141]; Ван Лірен [16]; Го Фенчжи [41]; Чен Южень [132] та ін., які наголошують на всеосяжності цього явища, підкреслюючи його роль у формуванні етичних норм, системи міжособистісних відносин та колективних цінностей.

Зокрема, конфуціанські цінності, які акцентують увагу на дисципліні, повазі до старших, прагненні до досконалості та важливості освіти, суттєво впливають на специфіку розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї. Більшість дослідників фортепіанного мистецтва зазначають, що конфуціанська етика сприяє високій мотивації до навчання, систематичності та наполегливості, які є ключовими факторами успіху. Таким чином, конфуціанство виступає не лише як соціокультурна основа, але й як важливий чинник, що визначає характер та напрями розвитку художніх традицій.

На думку Р. Крауса, зацікавленість китайського середнього класу в освоєнні такого компонента європейської елітарної культури, як фортепіанне виконавство, є безпосереднім наслідком впливу конфуціанської традиції, яка відіграє ключову роль у формуванні культурних і мистецьких цінностей Китаю. Конфуціанські ідеї, що історично надавали особливого значення музичному мистецтву, як важливому інструменту етичного та естетичного виховання,

визначили підвищений інтерес до фортепіанної культури, як символу духовного вдосконалення та соціального престижу [222, с. 29].

Сюй Бо пропонує розглядати фортепіанну освіту в Китаї як «оновлений конфуціанський символ», який не лише продовжує традиції, закладені в епоху класичного конфуціанства, а й адаптує їх до сучасних умов глобалізованого світу. Згідно з його дослідженнями, фортепіанна культура в сучасному Китаї виконує подвійну функцію: з одного боку, вона є способом збереження культурної ідентичності через інтеграцію традиційних етичних цінностей, а з іншого — виступає як інструмент підвищення соціального статусу в умовах зростаючої конкуренції у сфері освіти [143].

Американська дослідниця Окон Хван зробила вагомий внесок у розробку та осмислення проблеми адаптації європейської музичної освіти до східноазійського культурного середовища [217]. У своїх дослідженнях вона відзначає, що ключовим джерелом для формування її концептуального підходу є праці економістів і соціологів, які займаються теоретичним обґрунтуванням так званого «конфуціанського капіталізму» [217; 221]. Ця теорія пояснює економічний успіх країн Східної Азії, зокрема «східноазійське економічне диво», через збереження та активне культивування конфуціанських цінностей.

Окон Хван підкреслює, що принципи, які лежать в основі «конфуціанського капіталізму», є не лише економічними, але й мають широкий вплив на інші сфери суспільного життя, включно з мистецтвом і музичною культурою. На її думку, саме ці цінності сприяли формуванню унікального підходу до музичної освіти, який поєднує європейські традиції із східноазійськими культурними реаліями. Дослідниця аргументує, що збереження конфуціанських цінностей, таких як висока дисципліна, повага до авторитетів, прагнення до самовдосконалення та колективна відповідальність, стало важливим фактором успішної інтеграції західних музичних традицій у східноазійське суспільство. Аналіз Окон Хван не лише розкриває зв'язок між

конфуціанськими принципами та сучасною музичною культурою, але й демонструє, як ці принципи можуть бути адаптовані в умовах глобалізованого світу. Вона підкреслює, що конфуціанські цінності створюють сприятливе середовище для гармонійного поєднання традицій і сучасності, що сприяє не лише збереженню національної ідентичності, але й підвищенню якості музичної освіти в регіоні.

З давніх часів конфуціанські освітні традиції займали центральне місце в культурно-соціальному розвитку Китаю, починаючи з перших століть нашої ери і продовжуючи домінувати аж до початку XX століття. Конфуціанська система освіти базувалася на морально-етичних принципах, які формували світогляд, поведінку та життєві орієнтири кількох поколінь. З плином часу ці традиції стали фундаментом не лише для китайської освітньої моделі, але й значно вплинули на сусідні країни.

У сучасному світі відбувається активна адаптація цих історичних підходів до нових умов глобалізації та інтеграції західної культурної моделі. Важливим аспектом цього процесу є прагнення китайців до здобуття академічної музичної освіти за західним зразком. Це явище можна розглядати через призму концепції трансферу, запозичену з психології та запропоновану дослідницею Окон Хван. Згідно з її гіпотезою, такий інтерес до західної музичної освіти є проявом так званої «перенесеної поведінки» (transferred behavior), що виникає в результаті переносу фундаментальних елементів традиційного мислення на нові культурні контексти.

Постулати конфуціанської етики, що наголошують на важливості дисципліни, самовдосконалення та високих моральних стандартів, виявляються співзвучними принципам європейської музичної педагогіки. Європейська модель музичного навчання базується на подібних цінностях, таких як систематичність, дотримання чітких правил та прагнення до досконалості. Завдяки цій гармонійній взаємодії конфуціанські традиції, адаптовані до нового

середовища, знаходять своє місце у структурі західної освіти, забезпечуючи успішний трансфер знань і навичок у контексті міжкультурної взаємодії.

Слідом за дослідницею Окон Хван можна виділити чотири основні аспекти, що мають ключове значення для процесу трансферу культурних цінностей у контексті музичної освіти [217, с. 185].

1. Працьовитість і дисципліна як основа освітнього процесу.

Навчання в сфері академічної музики характеризується високим рівнем трудомісткості, що включає багатогодинні заняття, самовідданість, а також суворе дотримання встановлених розпорядків і дисциплінарних норм. Цей підхід часто стає викликом для молодих представників європейських країн, де акцент на індивідуалізмі та гнучкості іноді призводить до зниження толерантності до подібних навантажень.

У той же час, такі якості, як працьовитість і дисципліна, є невід'ємною частиною культурного коду країн Східної Азії, зокрема Китаю. Ці риси гармонійно узгоджуються з конфуціанськими уявленнями про трудолюбство, як моральний і соціальний ідеал. У конфуціанській традиції праця розглядається не тільки як спосіб досягнення матеріального благополуччя, але й як засіб самовдосконалення, розвитку характеру та прояву поваги до сім'ї і суспільства.

2. Значущість повторення та заучування напам'ять у традиційній і сучасній освіті.

Одним із ключових педагогічних підходів, що сформувалися в східноазіатських освітніх традиціях, було використання методів, заснованих на повторенні та заучуванні напам'ять. Як зазначає дослідниця Окон Хван, «метод, який можна назвати «зубрінням», був єдиним у педагогічній практиці конфуціанської Кореї» [Там само, с. 185]. Ця система мала глибокі історичні й культурні корені, що були обумовлені, зокрема, складністю китайської ієрогліфічної писемності.

Оволодіння ієрогліфами вимагало значних когнітивних і часових зусиль, оскільки без цієї навички було неможливим вивчення класичних текстів конфуціанської літератури, яка становила основу освітньої системи в регіоні. Крім того, знання конфуціанського канону вважалося обов'язковим для складання державних іспитів, які до початку XX століття були основним інструментом соціальної мобільності в Китаї. Саме через ці іспити визначалося, чи могла людина обіймати високі посади в державному управлінні.

Важливо наголосити, що методи, засновані на повторенні, мають аналогію в європейській музичній освіті. Навчання академічної музики також базується на принципах багаторазового повторення та запам'ятовування, які є важливими для досягнення високого рівня майстерності. Як зазначає Окон Хван, «заучування напам'ять і нескінченні повторення відіграють важливішу роль, ніж у багатьох інших дисциплінах» [217, с. 187].

Цей підхід пояснюється специфікою музичного мистецтва, яке вимагає не тільки технічної досконалості, але й глибокого емоційного та інтелектуального залучення. Постійне повторення дозволяє музикантам розвивати м'язову пам'ять, вдосконалювати технічні навички та досягати більшого виразного потенціалу.

Аналіз цих двох систем навчання показує, що методи повторення та заучування мають універсальну значущість, яка виходить за межі конкретних культур або дисциплін. У традиційній конфуціанській освіті вони служили засобом формування ерудиції та підготовки до виконання соціально важливих ролей, тоді як у музичній педагогіці вони забезпечують досягнення високої виконавської майстерності. Це свідчить про те, що подібні підходи, хоча й виникають у різних культурних контекстах, мають спільну основу – прагнення до досконалості через систематичне й наполегливе навчання.

3. Генеалогічний аспект у навчанні.

Конфуціанство пропагувало ідею, що людина не є вільною і незалежною юридичною одиницею, а є частиною безперервної генеалогічної лінії, яка визначає її місце в соціальній і культурній структурі. Цей підхід підкреслює важливість спадковості та зв'язку між поколіннями, де кожна особистість розглядається як частина більшого історичного процесу, що передає цінності, знання та традиції від одного покоління до іншого.

Аналогічно, в контексті західної класичної музики важливим є зв'язок між учителем і учнем, що також можна розглядати як родовід. У цій традиції кожен виконавець або композитор має свій музичний «родовід», що включає його вчителів і наставників, і це є важливим елементом музичної ідентичності. Наприклад, у біографіях виконавців, що публікуються в програмках їх сольних виступів, або при оголошенні номерів на шкільних концертах, обов'язково зазначається ім'я вчителя, що відображає значущість педагогічної спадщини.

Цей підхід відображає не лише етичні і культурні уявлення про зв'язок поколінь, але й практичну важливість передачі знань і навичок через визнаних наставників, що дозволяє зберігати і розвивати традиції музичної освіти. Водночас, як і в конфуціанській концепції, в західній класичній музиці генеалогія виконавців та композиторів є важливою частиною культурної спадщини, яка сприяє подальшому розвитку мистецтва і передаванню його високих стандартів через покоління [217, с. 187].

4. Покораність наставникам у контексті класичної музичної освіти.

Конфуціанський моральний кодекс базується на принципах синівської покори та вірності вищим інстанціям, що є основою соціальної ієрархії. Ці моральні установки формували не тільки міжособистісні стосунки в межах родини, але й визначали поведінкові норми в більш широкому соціальному контексті. Важливим елементом цієї системи є шанобливе ставлення до старших та авторитетів, що включає беззаперечну покору батькам та вищим соціальним інстанціям. У випадку європейської класичної музики, хоча й існують певні

культурні відмінності, схожі принципи виявляються в освітньому процесі, зокрема в стосунках між учителем і учнем.

Як зазначає Окон Хван, у більшості західних академічних дисциплін важливим аспектом навчання є виховання критичного мислення, здатності до науково-творчих суперечок, а також прагнення ставити під сумнів усталені норми та авторитети. Це дозволяє студентам розвивати індивідуальне мислення, долати стереотипи і брати активну участь у процесі вдосконалення наукової або творчої дисципліни. У класичній музиці, однак, ситуація виглядає дещо інакше. Відомо, що студенти музичних навчальних закладів часто обирають своїх наставників не через раціональне бажання засвоїти знання чи технічні навички, а через прагнення наслідувати особисті якості викладача, його музичний стиль або творчі особливості.

Окон Хван зазначає, що в музиці студенти майже завжди вибирають вчителя, слідуючи прагненню відтворити певні аспекти його музичної особистості. Цей процес є не просто прагненням до майстерності, а своєрідним ідеалізуванням особистості вчителя. Оскільки наставники в класичній музиці часто виступають як авторитети, студенти зазвичай проявляють беззаперечну покору та слухняність, виконуючи їх вказівки. Така форма навчання, що ґрунтується на підкоренні авторитету, є однією з основ класичної музичної освіти, оскільки вона сприяє формуванню професіоналізму через суворе дотримання навчальних принципів і технік [217, с. 187].

У цьому контексті варто підкреслити, що в класичній музичній освіті відсутність поваги та покори до наставника може мати серйозні наслідки. Як зазначає Окон Хван, «якщо студент неодноразово виявляє непокору, це часто призводить до того, що він або добровільно, або за вимогою залишає клас цього викладача» [Там само, с. 187]. Це демонструє високий рівень дисципліни, що є невід'ємною частиною музичного навчання і культури класичної музики в цілому.

Таке явище може бути пояснене специфікою музичної дисципліни, де точність виконання, відповідність стилю та інтерпретації мають надзвичайно важливе значення. Система, в якій студент визнає вчителя як абсолютний авторитет і прагне до ідеалізації його музичної особистості, дозволяє створити міцну основу для досягнення високого рівня майстерності. Однак, цей процес також підкреслює важливість підтримки здорового балансу між покорою і критичним мисленням, що в подальшому може сприяти розвитку творчого підходу до музичного мистецтва.

Вважаємо, що наведені аргументи Окон Хван є цілком обґрунтованими та мають вагомe теоретичне й практичне значення. Незважаючи на те, що у її науковій праці майже не розглядаються методичні аспекти навчання гри на фортепіано, запропонована американською дослідницею «конфуціанська концепція» може бути використана як ефективний інструмент для аналізу різних аспектів фортепіанної педагогіки. Особливий інтерес становить застосування цієї концепції до пояснення певних феноменів, які тривалий час залишаються дискусійними у сфері музичної освіти.

Зокрема, одним із таких явищ є надзвичайно висока популярність навчального посібника «Школа гри на фортепіано» оп. 101 Ф. Бейєра. Даний підручник, який вперше був опублікований у середині XIX століття, відігравав значну роль у розвитку фортепіанної педагогіки позаминулого та початку минулого століть. Однак, на сучасному етапі він практично втратив свою актуальність у більшості європейських країн та США, де основний акцент у музичній освіті змістився в бік більш сучасних методичних підходів і педагогічних стратегій.

Попри це, у Китаї цей навчальний посібник і досі залишається одним із найпоширеніших матеріалів для початкового навчання гри на фортепіано. Таке явище можна пояснити не лише історичними передумовами розвитку музичної освіти в Китаї, а й глибокими культурними й філософськими чинниками.

Конфуціанська система цінностей, яка суттєво вплинула на освітні традиції в країнах Східної Азії, передбачає особливе ставлення до класичних педагогічних методик, заснованих на поступовому й систематичному засвоєнні матеріалу.

Саме ця особливість може пояснити довговічність методики Бейєра в освітньому процесі. Використання традиційних навчальних матеріалів у Китаї не лише відображає консервативні тенденції у музичній педагогіці, а й підкреслює важливість спадкоємності поколінь у процесі музичного виховання.

Відзначимо, що методика, викладена у «Школі гри на фортепіано» Ф. Бейєра, безпосередньо корелює з характеристиками «трансферованих» особливостей конфуціанської освітньої системи, які були окреслені Окон Хван. Дане навчальне керівництво має низку специфічних рис, що відрізняють його від інших методичних посібників для початківців, передусім надзвичайно чіткою структурованістю та високим рівнем організованості навчального процесу. У ньому закладено жорстку послідовність завдань, що передбачає поступове й систематичне освоєння матеріалу.

Використання цього посібника в освітньому процесі вимагає значної дисципліни та витримки як з боку учня, так і з боку викладача. Основний акцент робиться на суворій регламентації навчального процесу, що мінімізує елементи імпровізації та індивідуальної творчої активності на початковому етапі навчання. Матеріал подається у максимально впорядкованій і логічно послідовній формі, що сприяє механічному засвоєнню технічних навичок. Водночас, така система обмежує можливості для самовираження учня, оскільки процес навчання базується на багаторазовому повторенні й відтворенні вже запропонованих зразків, а не на розвитку індивідуального музичного мислення.

Особливої уваги заслуговує той факт, що методика Бейєра передбачає повну залежність учня від викладача на початкових етапах навчання. Практично всі аспекти освоєння гри на фортепіано перебувають під ретельним контролем педагога. Такий підхід має певні паралелі з конфуціанськими принципами

виховання, які наголошують на ієрархічності знань, необхідності наслідування авторитетних зразків та поступовому засвоєнню матеріалу через повторення й дисципліноване навчання.

Збереження популярності «Школи Бейєра» в Китаї може бути пояснене глибоким укоріненням конфуціанських освітніх традицій у цих культурах. Конфуціанська модель навчання надає перевагу не лише систематичності й структурованості, а й дисциплінованості, що повністю відповідає методичним засадам цього посібника [213].

Хоча концепція Окон Хван має значну цінність для розуміння специфіки фортепіанної педагогіки, варто зазначити деякі уточнення та доповнення. Вказані характеристики європейської музичної освіти, які дослідниця відносить до загальних рис європейської музичної моделі, насправді стосуються не всієї музичної освіти Європи як такої, а саме певного напрямку – академічного виховання у сфері виконавства, зокрема фортепіанної практики, що утвердилася в Західній Європі протягом XIX і XX століть. Тобто, йдеться про ту форму академічного фортепіанного виконавства, яка сформувалась в умовах класичної консерваторської освіти, де чітко регламентовані методи і форми навчання, а також вимоги до дисципліни та послідовності засвоєння технічних навичок.

Проте важливо зазначити, що у класах консерваторій, орієнтованих на вивчення композиції, конфуціанські принципи, які характерні для східної педагогіки, не є настільки непорушними й жорсткими. У європейській традиції виконавства, особливо в XVII–XVIII століттях, де значну роль відігравала імпровізація, акцент на заучування на пам'ять і нескінченні повторення втрачає свою актуальність. Така модель навчання в умовах традиційної європейської музичної школи передбачала більше свободи для самовираження виконавця, особливо у контексті барокового та класичного періодів, коли музика часто викладалася з можливістю імпровізації.

Зважаючи на це, закономірним є той факт, що стрімкий розвиток фортепіанної освіти в Китаї розпочався саме у другій половині XX століття, коли процеси адаптації духовно-освітніх принципів західної музичної культури до конфуціанських цінностей набули інтенсивного характеру. Важливим фактором цього стало підвищення взаємопроникнення педагогічних концепцій та естетичних орієнтацій між Сходом і Заходом, що відбувалося під впливом глобалізації культурних процесів і модернізації систем освіти у країнах Східної Азії.

Такий процес набув особливого значення в контексті розвитку фортепіанної освіти, адже він був спричинений не лише зовнішніми культурними впливами, а й внутрішнім прагненням до модернізації музичної освіти та вдосконалення виконавської майстерності. Водночас, *східні традиції виховання, що підкреслюють значення дисципліни, покори й систематичності, ідеально узгоджуються з підходами західної фортепіанної школи, яка акцентує увагу на послідовному опануванні технічних навичок і строгому дотриманні навчальних методик. Таким чином, процес інтеграції цих двох освітніх парадигм сприяв створенню нового типу фортепіанної освіти в Китаї, що став більш системним, структурованим і орієнтованим на досягнення високого рівня технічної майстерності.*

Конфуціанська традиція є важливим фактором, що суттєво впливає на стабільність і функціонування комунікативних структур у східноазійських суспільствах. Вона визначає не лише соціальні взаємодії, але й моральні основи, на яких будується взаємодія між індивідами в рамках соціальних груп і на рівні суспільства загалом [206]. Конфуціанство в цьому контексті виступає не просто як система етичних норм, а як основа соціальної організації, яка впливає на різноманітні сфери життя, зокрема і на культуру, освіту, політику та мистецтво.

Одним з важливих аспектів конфуціанства є його роль у формуванні соціальних ієрархій, взаємодії між старшими та молодшими, визнання

авторитету й обов'язків перед суспільством. Ці принципи, що зберігаються протягом століть, є основою стабільності в суспільствах, де конфуціанські цінності мають глибоке коріння. Проте варто зауважити, що застосування цих принципів може бути неоднозначним і не завжди визначається чітко, зокрема в таких сферах, як мистецтво, зокрема музика.

Конфуціанство виявляється важливим фактором консолідації східноазіатських суспільств, однак не завжди є очевидним або свідомим впливом на конкретних представників культурної або мистецької діяльності. Відповідно, в контексті шанування піаністів у Китаї, можна спостерігати складніші взаємозв'язки між етичними принципами конфуціанства і музичною практикою. Хоча не кожен прихильник цих великих митців обов'язково шукає в них риси конфуціанського лідера, проте в образах таких діячів, як піаністи, проглядаються елементи, що відповідають конфуціанським уявленням про моральний авторитет, відповідальність і взаємоповагу в межах суспільної ієрархії.

Особливо яскраво це проявляється в тому, як у східноазіатських культурах формується образ «лідера-піаніста», який поєднує не лише високу технічну майстерність, але й моральну цілісність, відповідальність перед учнями, слухачами та культурною спадщиною. У таких випадках конфуціанські цінності можуть бути інтегровані в особистісний стиль виконавців, що збагачує та поглиблює їх мистецьку діяльність, перетворюючи музику на засіб моральної освіти та соціальної гармонії.

Одним із ключових аспектів, що потребує особливої уваги, є значення таких характеристик, як наполегливість, працьовитість та самовідданість, які виявляються у поведінці майбутнього лідера-піаніста протягом процесу навчання. Ці якості, які часто є основою успіху в професійному становленні музиканта, формують образ не лише технічно підготовленого виконавця, але й особистості, що готова прикладати великі зусилля на шляху до досягнення

мистецьких висот. Особливо важливо підкреслити, що в контексті навчання музичному мистецтву підвищена увага до цих рис може стати вирішальним фактором у формуванні майбутнього лідерства в музичній сфері.

Важливим аспектом є також домінування образу «відданого учня», який відрізняється глибокою повагою до традицій, настанов наставника і високим рівнем самодисципліни. Такий учень, ставлячи перед собою високі цілі, прагне досягти не лише технічної досконалості, але й внутрішньої гармонії, що дозволяє йому стати лідером у своїй галузі. Це домінування образу «відданого учня» набуває особливого значення в культурному контексті, де моральні принципи і етичні норми формують основу для досягнення успіху не тільки в професійній сфері, але й у соціальних взаємодіях.

Такий підхід дозволяє створити образ майбутнього лідера, який не тільки демонструє високий рівень професіоналізму, але й відзначається глибоким моральним авторитетом, готовністю до служіння мистецтву та суспільству. Ці якості є важливою складовою не лише в становленні піаніста як індивідууму, а й у створенні цілісної концепції лідерства в музичному світі, що зумовлює етичні й професійні вимоги до особистості.

У біографічних матеріалах, що висвітлюють життя та творчість видатних піаністів Далекого Сходу, особливу увагу приділяють не лише музичним досягненням, а й таким якостям, як працездатність і рішучість. Важливим аспектом, що постійно підкреслюється в цих описах, є твердження, що основним чинником досягнення великих результатів є не тільки природний музичний талант, але й важка праця, цілеспрямованість та здатність долати труднощі. Це відображає глибоке розуміння того, що справжній успіх у музичному мистецтві можливий лише через постійні зусилля та безперервне самовдосконалення.

Цікаво, що в багатьох випадках акцентується саме на наполегливості та працьовитості як основних причинах досягнень, зокрема коли йдеться про складні життєві ситуації або фізичні обмеження. У цьому контексті на перший

план виступає ідея того, що найбільший успіх може бути досягнутий завдяки не стільки природженим здібностям, скільки невтомному прагненню до мети. Важливо також зазначити, що велика увага приділяється тим випадкам, коли піаністи долають фізичні вади або інвалідність, що особливо підкреслює ідеал стійкості та мужності в культурному контексті.

Зокрема, існує певний «культ» піаністів, які незважаючи на серйозні фізичні обмеження, такі як сліпота чи глухота, досягли значних успіхів у професії. Такий феномен не лише підкреслює важливість внутрішньої сили духу і незламності волі, але й ставить цих музикантів у статус героїв, чий успіх не просто професійний, а й символічний, оскільки вони стали живими прикладами того, як можна подолати перешкоди, зберігаючи повагу до власного покликання і мистецтва. Це також свідчить про особливу культурну традицію, в якій фізичні труднощі не сприймаються як перешкода для досягнення висот, а навпаки – як ще одна можливість проявити глибину волі, терпіння і майстерності.

Повага до вчителя є однією з найбільш виразних і водночас універсальних рис, які характеризують музичні традиції не лише в контексті китайської фортепіанної школи, але й загалом у культурному просторі регіону. Водночас, ця риса набуває глибшого, значно більш комплексного значення, що коріниться в історичній та філософській основі, зокрема в конфуціанських засадах. Конфуціанство, як основа морального і етичного кодексу, наголошує на важливості вірності вчителям, що розглядається не просто як соціальна норма, а як важливий елемент взаємодії індивіда з суспільством. У цьому контексті вчитель не є лише джерелом знань, а й моральним авторитетом, чия роль у формуванні особистості учня виходить за межі простої передачі технічних навичок.

Крім того, в культурі, що перебуває під впливом конфуціанства, ідея вчителя як морального лідера не лише підтримується, але й активно заохочується. Тому образ піаніста-новатора, який прагне порушити усталені

канони школи або заперечувати традиції, не є позитивно сприйнятим. У східноазіатському контексті зміна або відхід від настанов вчителя сприймаються як акт непокори та порушення соціальних норм, що веде до дестабілізації внутрішньої гармонії не тільки в індивідуальному вимірі, але й у соціальному.

Натомість найбільшу цінність має ідеал «відданого учня», який не лише прагне до технічної досконалості, але й із великою повагою та відповідальністю несе мудрість своїх наставників. В його діяльності завжди присутня глибока шанобливість до учителів, а також збереження та донесення до слухача тих моральних і етичних принципів, які стали основою навчання. Цей учень виступає як міст між минулим і майбутнім, передаючи не лише знання, а й цінності, які визначають не тільки музику, але й соціальну поведінку, настанови на працю та самопожертву. Таким чином, образ «відданого учня» є не лише технічним, а й глибоко моральним, на ньому зосереджено не лише виконання твору, а й передача моральних орієнтирів, що є важливою частиною культурної спадщини.

Концепт «відданого учня» не обмежується лише практикою в музиці, а розповсюджується й на інші аспекти життя в цих культурах, де ідея служіння та покори перед вчителем є надзвичайно важливою складовою формування інтелектуальної та духовної особистості. Тому роль піаніста у такому контексті не зводиться лише до виконання музичних творів, але включає в себе виконання важливої соціальної місії – передачу культури, традицій і моралі.

Як зазначалось, однією з визначальних особливостей формування національних фортепіанних шкіл є їхня взаємодія з провідними музичними традиціями світу, зокрема із західними фортепіанними школами, що історично відіграють роль домінантного центру професійного музичного виконавства. У цьому контексті особливий інтерес викликає ситуація, за якої лідер-виконавець, що сприймається своїми послідовниками як консолідуюча постать національної піаністичної школи, здебільшого проходить навчання або перебуває під значним

впливом педагогічних методик, сформованих у країнах Західної Європи та Північної Америки.

Західні фортепіанні школи, які мають глибоко вкорінену традицію виконавської та педагогічної майстерності, відіграють роль своєрідного «колективного наставника» для китайської фортепіанної школи. Вони не лише визначають стандарти виконавської техніки й музичної інтерпретації, а й задають критерії художньої майстерності, які стають орієнтирами для піаністів інших культурних традицій.

У зв'язку з цим постає закономірне питання про механізми визнання представників китайської фортепіанної школи на міжнародній сцені. Однією з ключових умов, що забезпечують можливість китайського виконавця виступати в ролі лідера, здатного консолідувати національну виконавську школу, є його безумовне визнання з боку представників західної музичної традиції. Це визнання може бути виражене через участь у престижних міжнародних конкурсах, співпрацю з провідними європейськими та американськими навчальними закладами, запрошення до викладання в авторитетних музичних академіях і консерваторіях тощо.

Таким чином, процес формування національної фортепіанної школи в умовах глобалізованого музичного простору значною мірою залежить від рівня інтеграції її представників у міжнародну музичну спільноту та їхнього офіційного визнання з боку західних музичних інституцій. Це визнання не лише надає окремому виконавцю статус міжнародного авторитету, а й сприяє легітимізації всієї національної школи, забезпечуючи її подальший розвиток і поширення в професійному музичному середовищі.

Передбачити, яким чином конфуціанські цінності адаптуються до нових умов у контексті подальшого розвитку фортепіанної освіти в Китаї є складним і багатогранним завданням. Бурхливе зростання музичної системи країни, що активно інтегрує сучасні тенденції з глибокими культурними традиціями,

ставить питання про трансформації фортепіанної педагогіки і виконавства. Проте, незважаючи на ці зміни, є безсумнівним, що конфуціанські традиції, які формують духовну єдність поколінь народів Східної Азії, продовжуватимуть залишатися актуальними і в майбутньому.

Конфуціанство, що зберігається як основа моральних та етичних норм у багатьох аспектах життя, зокрема в освіті, музиці та мистецтві, є потужною культурною силою. З огляду на його вплив на естетичні уявлення, уявлення про роль виконавця, а також його моральні обов'язки перед суспільством, принципи конфуціанства забезпечують глибокий зв'язок між поколіннями, створюючи тим самим стійку культурну ідентичність. В умовах глобалізації, з огляду на динамічний розвиток фортепіанної освіти, особливо у контексті країн Східної Азії, вони, ймовірно, переживатимуть нові модифікації, адаптуючись до сучасних умов, водночас зберігаючи своє коріння в традиціях.

Особливе значення має вивчення того, яким чином конфуціанські принципи інтегруються в фортепіанну культуру Китаю, оскільки це дозволяє не лише з'ясувати специфіку музичного мистецтва та педагогічної практики в китайській культурі, але й глибше зрозуміти їх внесок у загальний розвиток світової музичної культури. Пошук нових шляхів для поєднання традиційної конфуціанської етики з сучасними методами музичної освіти є важливим етапом для розуміння того, як культурні традиції можуть взаємодіяти з інноваціями в рамках глобалізованого світу.

Таким чином, вивчення інтеграції конфуціанських цінностей у фортепіанну освіту Китаю має дві важливі функції: з одного боку, воно дозволяє зрозуміти унікальність і особливості розвитку музичної школи Китаю, а з іншого – забезпечує розкриття загальних тенденцій і можливих напрямів розвитку сучасної музичної культури на глобальному рівні.

1.2. Поява перших клавійних інструментів у Китаї

Сольна та ансамблева музика була невід’ємною частиною народного життя. Тому кращі традиції гри на інструментах дбайливо зберігалися і передавалися з покоління в покоління, і багато з них живі й донині. Перші кроки клавійного мистецтва в Китаї стали результатом економічного і культурного обміну між Сходом і Заходом, коли різні галузі китайської та європейської культури почали впливати одна на одну. У стародавні часи економічний обмін відбувався вздовж маршруту на північному заході Китаю, відомого як Шовковий шлях, по якому перевозили шовк. Маршрут починався в Ханані, перетинав плато Паміру, проходив через Центральну і Західну Азію і вів безпосередньо до портів на східному узбережжі Середземного моря. Торгівля процвітала за часів династій Суй і Тан (V–VII століття нашої ери). Другий шлях починався на південному сході Китаю і з XIII століття поступово перетворився на океанський шлях, який приніс європейську цивілізацію до феодального Китаю. Імпортні товари, що перевозилися цим шляхом, називалися «полайпінг», і клавійні інструменти були одним з них. Вони з’явилися в Китаї за часів династій Мін (1368–1604 рр.) і Цин (1604–1711 рр.) завдяки європейським місіонерам. Наприклад, у 1601 році італійський місіонер М. Річчі (1552–1610) подарував китайському імператору Шентуну клавикорд, призначений для імператорського палацу в Пекіні. Цей факт підтверджується записом у щоденнику Річі.

Визнання того факту, що діяльність християнських місіонерів слугує першим етапом знайомства китайців із європейською музичною культурою, є важливим для розуміння механізмів культурної інтеграції в контексті Далекого Сходу. Місіонери, які прибули до Китаю, відіграли значну роль у встановленні перших контактів між місцевими культурами і європейськими музичними традиціями. Однак важливо зауважити, що ця діяльність, незважаючи на свою очевидну значущість, була лише одним із багатьох каналів, через які

європейська музика проникала в Китай в період колоніального та післяколоніального впливу.

Особливу роль у формуванні початкового інтересу до європейської музики серед китайського населення відіграли військові оркестри, організовані європейцями. Вони стали своєрідними культурними посланцями, через які відбувалося знайомство з європейськими музичними інструментами та практиками. Ці оркестри, у свою чергу, не лише демонстрували європейську музику, а й стали майданчиком для адаптації місцевих традицій до нових музичних форм, що сприяло розвитку симфонічної та оркестрової музики.

Не менш важливим чинником у поширенні європейської музики стало впровадження хорової культури, яке здійснювали православні місіонери. Їхня діяльність була зосереджена на розвитку хорового співу, що мав як релігійний, так і культурний вплив на місцеві спільноти. Хорові традиції, що привнесли європейські місіонери, стали основою для розвитку місцевих хорових колективів та організували нові форми музичної освіти і практики.

Крім місіонерської діяльності, варто зазначити й інші канали поширення європейської музичної культури на даному етапі. Це були культурні обміни, організовані європейськими дипломатами та торговцями, а також діяльність приватних музикантів, які часто ставали посередниками між двома культурами. Вони мали можливість впливати на формування музичних уподобань місцевого населення, а також створювати умови для адаптації європейських музичних інструментів і технік в контексті місцевих традицій.

Відтак, незважаючи на значущу роль місіонерів, самостійно вони не могли виконати функцію створення професійних фортепіанних шкіл. Їхня діяльність стала підготовчим етапом, який забезпечив перші контакти з європейськими інструментами і методами. Лише з подальшим залученням професійних музикантів із Західної Європи, які вклали значні зусилля у формування нових

систем музичної освіти в Китаї, почався процес професіоналізації фортепіанної гри.

Більшість науковців сходяться на тому, що визначення початку етапу розвитку фортепіанної культури в Китаї повинно базуватися не на первинному освоєнні фортепіано як інструменту, а на знайомстві з європейськими клавішними інструментами в цілому [8; 218]. Така оцінка є цілком обґрунтованою, оскільки перший етап культурної трансформації був пов'язаний саме з освоєнням різноманітних типів клавішних інструментів, що сприяло зростанню інтересу до європейської музики і методів викладання.

Особливості цього процесу тісно перепліталися з релігійно-місіонерським контекстом. Місії не лише поширювали християнську віру, а й активно впроваджували європейську музичну традицію. У храмах, збудованих європейськими місіонерами в XVI–XVII століттях, часто використовувалися органи, поряд з клавесинами та клавикордами, що дозволяло місцевим музикантам знайомитися з європейськими техніками гри на клавішних інструментах. Важливим аспектом було те, що фортепіано та фісгармонія, які з'явилися пізніше, не витіснили орган, а використовувалися паралельно з ним, що стало основою для подальшого розвитку музичних практик у релігійному контексті.

В семінаріях і місіонерських школах Китаю навчання гри на клавішних інструментах було пріоритетом, причому акцент робився не тільки на фортепіано, але й на органах, клавесинах та фісгармоніях. Відзначається, що останній інструмент часто отримував більше уваги, ніж фортепіано, через свою конструктивну простоту і зручність у використанні в релігійних і культурних практиках.

Найчастіше привезені клавішні інструменти служили для розваги іноземців, які жили в Китаї. Відомостей про побутування клавішних інструментів у будинках китайців недостатньо, вони не точні, тому суперечки

про появу клавішних інструментів у Китаї точаться серед музикознавців-істориків уже понад півстоліття.

Щодо питання датування – існують три гіпотези. *Перша гіпотеза*: клавікорд був завезений до держави Юань (1279–1368 рр.) у 1257 році; згідно із записом у «Біографії Го Бао-Юя» з «Історії Держави Юаня, том 149» онук Го Бао-Юя – воєначальник Гокай отримав у Сіжині (сьогоднішньому Багдаді) в поході 1257 року «Піпу» – інструмент з 72-ма струнами. *Друга гіпотеза*: першим завезеним клавішним інструментом став інструмент, подарований італійським місіонером М. Річі 1601 року. *Третя гіпотеза*: клавішні інструменти існували і до Річі. Про це можна прочитати в книжці Пей Хуашина «Записи проповідування католицизму в Китаї в XVI столітті», на яку посилається Лю Чі у статті «Коли клавікорд з'явився в Китаї».

Перша із зазначених думок безпідставна вже тому, що один з найперших записів про клавішні інструменти з'явився в Європі 1404 року. Насправді це був не клавікорд, а 72-струнна гітара. Що стосується другої і третьої гіпотез, то і у цих версій, на наше переконання, немає достатніх документальних підтверджень, точних фактичних матеріалів. Інструмент, завезений Річі 1601 року, втрачено. Музикознавець У Сянсян у 1937 р. писав, що цей інструмент – різновид арфи [67, с. 21], музикознавець Сюе Пен називав його старим Харпсікордом. У 80-ті роки педагоги-музиканти Ван Пейюан і Ван Жоу впевнено вважали привезений Річі інструмент Харпсікордом, а Ін Фалу і Вей Тінге – клавікордом [29, с. 102].

У спогадах М. Річі інструмент називається «*Manicordio*» або клавікорд [89, с. 589]. Однак, незважаючи на свідчення М. Річі та низку інших відомостей, це питання залишається невирішеним і донині. У стародавньому Китаї слово «клавікорд» і перекладається по-різному, наприклад, «Сі Цін» (західний), «Фань Цін» (чужоземний), «Ян Цін» (витончений), «Я Цін» (імпортний) тощо. Тож, незважаючи на свідчення Річі та низку інших відомостей і суджень, це питання

дотепер залишається відкритим. Незалежно від окремих фактів, які вказують на можливість існування в Китаї клавішних інструментів, вони не змінюють загальної картини, в якій існували суттєві відмінності між давньокитайською національною музичною культурою та музичною продукцією європейських країн.

Тривале збереження феодального ладу і прихильність до специфічних національних традицій не могли не позначитися на всіх аспектах культурного життя. У той час як музичне мистецтво Західної Європи вже вступило в золотий вік романтизму, мистецтво гри на фортепіано було невідоме або майже невідоме в Китаї. У всякому разі, знайти достовірні джерела, які б спростовували цей факт, неможливо. Вивчення віднайдених документів дозволяє зробити висновок, що до 1840-х років мистецтво гри на клавішних інструментах було практично невідомим. Відомо, що чи не єдиними людьми, які вивчали і використовували клавикорд, були імператор Кансі (1662–1722) та один з його придворних музикантів. Проте, їхні виконання було суто аматорським.

Про труднощі в розвитку фортепіанного мистецтва свідчить переломний момент, що настав після так званої Опіумної війни, яка спалахнула через контрабанду англійцями опіуму до Китаю; імператорський посол Лін Чекай спалив наркотики. В результаті цієї війни Китай був, так би мовити, насильно втягнутий у світовий економічний і культурний цикл. За китайсько-англійським договором 1842 року китайський уряд передав Великобританії Гонконг як місце для зберігання вантажів і ремонту британських кораблів, а також відкрив п'ять південно-східних портів – Кантон, Фучжоу, Сямень, Нінбо і Шанхай – для іноземних суден, дозволивши їм вільно торгувати в раніше закритих зонах.

Південно-східне узбережжя і головні торгові порти в середній і нижній течії річки Янцзи були наповнені іноземними торговцями і місіонерами. Торговці, особливо англійці, які жили в концесійних зонах у відкритих портових містах, привезли багато фортепіано. Відомо, що один підприємливий

англійський купець, зважаючи на популярність цього інструменту в Європі, сподівався, що навіть якщо кожна десята китайська сім'я придбає фортепіано, то Китай стане великим ринком збуту, подолав труднощі довгої подорожі і привів караван, навантажений інструментами, до одного з китайських портів. Однак, жоден китаєць не зацікавився доставленим товаром, жоден інструмент не був куплений, і весь незвичайний вантаж довелося втопити в морі [117]. Нині важко визначити, чи є правдивою дана легенда, але цим можна підтвердити той факт, що напівколоніальний і напівфеодальний Китай зовсім не міг служити ринком збуту фортепіано [117, с. 28]. Розрахунки цього торговця почали збуватися майже через півтора століття – тільки після Культурної революції, в останнє десятиліття XX століття фортепіано в кожній сім'ї стає бажаною реальністю для безлічі китайців.

Гра на різних інструментах була невід'ємною частиною народного життя протягом століть. Кращі традиції гри на інструментах дбайливо зберігалися і передавалися з покоління в покоління, і багато з них живі й донині. Базуючись на цих традиціях, загальні естетичні ідеали китайського народу об'єднують різні види мистецтва, в тому числі і фортепіанне. В результаті виникла самобутня фортепіанна культура, що базується як на розумінні європейського та світового фортепіанного мистецтва, так і на національних музичних канонах, які, окрім суто професійних музичних критеріїв, просякнуті філософією конфуціанства і даосизму, що є константами китайської цивілізації.

1.3. Китайська фортепіанна школа як результат культурного обміну з країнами Європи

Дослідження феномену китайської фортепіанної школи вимагає з'ясування поняття «школа» в мистецтві. У традиційній науці «школа» розглядається як інститут передачі знань та практичних навичок, що зацікавлює

учня у науковій діяльності як системі організованих дій. У межах мистецької освіти школа виступає як специфічна форма творчої діяльності, що реалізується через синтез процесів створення і навчання, а також через діалектичну єдність стабільних, традиційних елементів і новаторських, розвивальних факторів. Школа є механізмом залучення наступних поколінь до культурно-історичного досвіду, ефективним засобом освоєння професійних навичок і духовно-практичного пізнання. Вона призначена для удосконалення наявних систем нормативних дій і апробації нових концепцій, спрямованих на розширення, оновлення, корекцію та перевірку діяльності. Школа є однією з найбільш усталених структур, що сприяє соціальній єдності в контексті мистецької педагогіки, і зберігає свою значущість навіть за наявності значної історичної відстані між її творцями, прихильниками та продовжувачами, оскільки вона виступає носієм конкретного досвіду, закріпленого у системі нормативних дій.

Функціонування наукового поняття «школа» в мистецтві має низку специфічних особливостей, зумовлених характерними для цього контексту емоційними реакціями, міжособистісним спілкуванням, а також феноменом творчості як процесу, що розвивається. Крім того, важливим є вплив домінуючої музичної традиції. Згідно з позицією Н. Гуральник, серед основних характеристик мистецької школи можна виокремити наступні:

- наслідування майстерності вчителя через безпосереднє професійне спілкування;
- проведення конкурсів і фестивалів, спрямованих на виявлення талановитої молоді;
- формування учнівської спільноти навколо лідера школи, авторитетної особистості педагога;
- пріоритет традиційних цінностей у навчальній практиці;
- спільний стиль діяльності серед усіх учасників школи;

— відсутність конфліктів між програмами окремих лідерів завдяки відкритості до взаємодії та колективного розвитку [47, с. 99–101].

Отже, китайська фортепіанна школа розглядається нами як категорія наукознавства, педагогіки, музичної освіти, яка є явищем національної освітньої традиції в державному просторі.

Професійна фортепіанна освіта в Китаї в тому вигляді, в якому ми її знаємо сьогодні, виникла лише в першій третині XX століття і формувалася під інтенсивним впливом зарубіжних фортепіанних традицій, що є закономірним в контексті впровадження фортепіанної культури в Китаї, який до кінця XIX століття майже не знав цього інструменту. Сучасна система професійного фортепіанного навчання в Китаї перебуває на стадії становлення, тому проблема пошуку засад для розробки методологічної бази, навчальних програм і навчально-методичних посібників є нагальною.

Крім того, актуальність цього пошуку зумовлена прагненням китайських фахівців віднайти теоретичні та методичні засади, які б сприяли підвищенню конкурентоспроможності китайської фортепіанної школи на світовій арені. Про недоліки китайської педагогічної системи та важливість європейської традиції для оволодіння фортепіанним мистецтвом свідчить той факт, що сучасні китайські зірки фортепіанного мистецтва, як правило, виїжджають до зарубіжних музичних центрів (як от: Німеччини, Франції або США) для підготовки до престижних міжнародних конкурсів.

Бездумне копіювання західної традиції без адаптації до китайської специфіки, звичайно, не призводить до реального вдосконалення фортепіанної культури. Водночас не можна забувати, що становлення китайського піанізму було б неможливим без іноземних впливів. Здається, що оптимальний шлях китайської фортепіанної школи можна виявити, звернувшись до історії професійної фортепіанної освіти в Китаї і простеживши характер і специфіку впливу зарубіжних фортепіанних традицій, що заклали фундамент китайського

піанізму. Тому, описуючи витoki і причини цього явища, важливо простежити причини сучасного процесу європеїзації музичної культури, і особливо – культури фортепіанної.

У другій половині XIX століття в Китаї почала активно поширюватися європейська культура, європейське музичне мистецтво. Цей період багато дослідників у галузі мистецтвознаства вважали перехідною ланкою між минулими і сучасними культурними традиціями. Починаючи з означеного періоду відбувається кореляція між європейськими та китайськими культурними надбаннями. У 1860 році політична система Китаю (Династія Цзінь) звсупереч європейським освітнім каноам змінює національну рамку освіти. Рактично у всіх загальноосвітніх закладах Китаю, в яких були відсутні умови вивчення музичного мистецтва, запроваджується практика музичної підготовки для школярів. Через особливе географічне положення і відсутність комунікації з з більшістю країн китайське суспільство співпрацювало виключно із сусідню країну – Японією. Протягом тривалого часу система освіти Японії стала взірцем для китайського суспільства, а перспективні напрацювання було запроваджено в систему музичної підготовки молоді. Тоді вважалося, що пісні в класах були головною формою музичної освіти. Один із найголовніших прихильників реформи – Кан Ювей вважав, що наслідування має бути від далекої Німеччини до ближньої Японії, тільки тоді сформується своя система [125].

Для становлення сучасної шкільної системи по всій країні уряд династії Цзінь випустив низку законів, головним з яких є закон 1901 року [87]. З цього моменту видавалася велика кількість книг і підручників з музики, перекладених з японської мови на китайську. Також у цих нових школах уже ввели предмет з музичного мистецтва. Більшість джерел цього періоду містять інформацію про музичні інструменти, симфонічні концерти, танці та інші музичні заходи, що ґрунтувались на західній музичній культурі [Там само].

Після організації в 1843 р. у Шанхаї резиденції зарубіжних бізнесменів, у цьому місті відкрилося безліч концертних майданчиків. У 1850 р. виник оркестр в англійському театрі, а міський оркестр, заснований у 1879 р., багато десятиліть виконував важливу роль популяризації європейської музики в Шанхаї, виконуючи і оперну, і балетну музику, вокально-інструментальні та симфонічні твори. Звісно, перші десятиліття його концерти були доступні лише іноземцям, які заповнили Шанхай, але вже в 1928 р. аудиторія його концертів на три чверті складалася з китайців.

Звичайно, найбільш визначальну роль у європеїзації Китаю зіграла політична реформа «Бяньфавейшип» (1894 р.), що поклала кінець багатотисячолітній ізоляції Китаю від усього зовнішнього світу, не тільки європейського. Китайські політичні діячі та комерсанти почали налагоджувати зв'язки з іншими країнами. І фортепіано проникає до Китаю на початку минулого століття, але не силами торговців, а завдяки діяльності християнських місіонерів і відправленню християнської служби в численних нових церквах. Їхні будови й оздоблення, а також гарний християнський спів дуже подобалися китайцям. Тож не дивно, що в спеціальних іноземних школах європейського типу, які відкривалися, навчали церковного співу під акомпанемент фортепіано (Сюестан Юеге). У деяких із них навчали навіть спеціально гри на фортепіано – це, зрештою, й поклало початок китайській фортепіанній культурі. Такі іноземні школи були відкриті спочатку в Шанхаї, а потім у Пекіні, Гуанчжоу, Ханчжоу, Аоміні та інших містах. З Японії та Європи до Китаю привозили фісгармонії та сучасне фортепіано, які стали поширюватися як інструменти для супроводу європейського християнського співу і в церкві, і в побуті.

Починаючи з 1902 року, більшість китайських музикантів подорожували до Японії та Європи, щоб отримати європейську музичну освіту (наприклад, Гао Шоутянь, Лу Ліюань, Сяо Юймей, Фень Ясюнь, Чень Цончжі та ін.). Після встановлення нового уряду в 1912 році було видано низку нормативних актів

щодо впровадження системи «класної пісні», як музичної дисципліни в загальну систему початкової та середньої освіти, а також приділено увагу розвитку музичної культури серед школярів та молоді. Як наслідок, пісенна форма стала популярною в суспільстві. Всі пісні, написані в цей період, стали основою для змісту пісень на уроках. Так народилася назва «Пісні на шкільних партах». Так в систему середньої освіти Китаю була введена дисципліна «Пісні в класі». Головною метою цієї дисципліни було створення власного національного музичного стилю. Яскравим прикладом є трансформація Пекінського оперного театру. До цього періоду пекінська опера розвивалася в рамках класичного жанру і була елітарним видом мистецтва, доступним лише вищим класам, проте з приходом сучасного музичного мистецтва вона зазнала трансформації в егалітарний вид творчості: введення фольклорного жанру, використання жаргону, відхід від класичної композиційної структури [121].

У цей час реформатори, які були представниками європеїзації, дійшли спільної думки щодо необхідності створення нових шкіл та введення уроків музики, аби пробудити патріотичний ентузіазм у молодих людей (студентів та солдатів) та досягти мети, яка полягала у розбудові «багатої держави та сильної армії». Крім того, використовуючи японський досвід «реформи Вейсін» [108], прихильники європеїзації намагалися нав'язати молоді ідеологію освіти в капіталістичній системі. Це сприяло більшому прагненню молоді до музичної та творчої діяльності.

Отже, зміст пісень на уроках переважно відображав ідеологію західної цивілізації та патріотичну політичну течію. Прикладами можуть слугувати такі пісні, як «Коли ми прокидаємося» Ся Сонлая, «Китайські чоловіки» Ші Генце та Сінь Ханя, які представляли ідеї реформаторів; «Звільнення жінок» Чу Лі, «Горе зв'язаних ніг» Чень Сяохуна, які пропагували ідею емансипації жінок тощо. Деякі пісні відображали прагнення до капіталістичного способу життя та буржуазні ідеї. Слід зазначити, що система «класових пісень» відповідала

інтересам і запитам капіталістичної інтелігенції і неминуче залежала від особливостей часу і, в певному сенсі, навіть від принципів націоналізму і шовінізму.

Творчість пісень у класах перебувала в початковому періоді сучасної музичної культури Китаю, при цьому, її основною формою було одноголосне хорове мистецтво. Проте, деякі твори були написані у формі поліфонії: багатоголосний хоровий спів (а саpella) і хоровий спів із музичним супроводом. Одна з основних особливостей цієї системи – застосування відомих музичних композицій у китайській пісні. Наприклад, композиції Шен Сінггон «Рекомендація до вивчення», в якій використовувалася американська мелодія «Роса Лі» та «Прощальне слово», в якій використовувалася французька народна пісня «Півторагодинна гра»; Лі Шутон «Прощання», у якій використовувалася естрадна пісня «Family and mother dreaming» та композиція «Китай», у якій використовувалися фрагменти з італійської опери «Норма»; Е Чжунлень – «Танцювальний бал», у якій використовувалися фрагменти англійського гімну; Фен Лянь – «Душа Шан У», у якій використовувалися фрагменти з французької комедійної вистави «Сільські люди» тощо.

Європейська та китайська музична культура мали різні підвалини у своєму розвитку. Якщо європейську культуру називають «класичною» через її широке розповсюдження, то китайську культуру вважають «традиційною», оскільки релігійні та філософські традиції є базовою основою для формування творчої діяльності. Створення пісенної системи на уроках почалося з досвіду японських шкільних пісень, в яких до готових мелодій додаються слова. При цьому більшість композиторів або навчалися за кордоном, або пропагували буржуазні ідеї. А оскільки в китайській культурі просто не існувало системи музичної композиції, автори творів запозичували мелодії у популярних західних композиторів, доки основи музичної композиції не були введені в систему загальної освіти. Лише деякі з цих мелодій залишаються актуальними сьогодні:

«Гімнастика для солдатів» Шень Гонбіня, «Весняна прогулянка» У Хейцзю, «Ян Цзі» Ван Іньцая та ін. У процесі вдосконалення системи співу в класі з'явилася група нових педагогів-музикантів: Лі Шутон, Цзен Чжівень та інші, чия діяльність сприяла розвитку професійної музичної освіти. У Китаї розвивалася західна музика та інші види музичного мистецтва (спів, гра на акордеоні, фортепіано, скрипці тощо). Підручники з музики вже використовували західну форму нотного запису, метод цифрової нотації, принципи теорії музики та методику викладання гри на музичних інструментах, були опубліковані перші книги з теорії музики: «Вступ до музики» Цзен Чжівеня (1904), «Основи теорії музики» Шен Пеннянь (1908), «Гармонія» Гао Шотянь (1914) тощо.

Першими педагогами для китайців, природно, були іноземці, місіонери і черниці, які не навчали фортепіанного виконавства, а тільки акомпанементу для співу. Так, відомі спогади піаністки Лі Сяньмін, яка брала уроки в американського місіонера, щоб грати музику для виконання священних віршів. Тобто, перші вчителі фортепіано в Китаї не були професіоналами, але саме завдяки їм відбулося перше знайомство з фортепіано. При цьому, не існувало жодної методики, жодної навчальної літератури, і жодних уявлень про піанізм як навички рук, пальців на клавіатурі, тим більше, навички виразності виконання. Так, у роки, коли вже були створені так знамениті й улюблені зараз у Китаї фортепіанні твори, західноєвропейський фортепіанний репертуар фактично не був відомий.

Першим фортепіанним концертом в історії китайської культури вважається виступ відомого італійського піаніста і диригента Маріо Пачі, музичного «правнука» Ференца Ліста (його вчителем був учень Ліста Джованні Сгамбаті), у Шанхайському клубі німецьких емігрантів у 1904 році. Після других гастролей у 1919 році М. Пачі залишився в Китаї до кінця життя і став керівником вищезгаданого Шанхайського оркестру. В ньому грало багато емігрантів, італійських музикантів, яких запрошував М. Пачі. Під керівництвом

М. Пачі, рівень цього оркестру значно підвищився, його називали «першим симфонічним оркестром Далекого Сходу», а його концерти протягом багатьох років ставали подіями в Шанхаї.

Маріо Пачі був не тільки хорошим диригентом і піаністом, але й педагогом, який запровадив основи європейської фортепіанної педагогіки. У нього навчалися майбутні відомі китайські піаністи, серед яких був і тоді ще молодий Фу Цун, майбутній переможець Конкурсу ім. Фридерика Шопена 1955 року. Чень Чжеспвей, у статті «Як Фу Цуї навчався музиці» описує педагогічні принципи М. Пачі, який бив своїх учнів по руках і навчав їх протягом року, використовуючи лише етюди [185].

Однак «школу» Маріо Пачі перейняли його численні учні, які згодом заклали основи національної системи фортепіанної освіти – Юй Бяньмін, У Ілі, Чжап Цзюеспвей, Чжоу Хауньжень та багато інших. У такому специфічному вигляді європейська фортепіанна педагогіка була сприйнята в момент свого зародження, і відтоді, й донині, акцент на силу руки і технічну швидкість пальців залишається найбільш характерною рисою китайських методик викладання. Такий підхід частково врівноважується трактуванням фортепіанних стилів – де дотик, звуковидобування, тембр і виразне інтонування підпорядковані співіснуванню сили і швидкості.

З приходом європейської культури до Китаю з'явилося багато молодих талантів у різних галузях, у тому числі й у музиці. У цей період професійна музична діяльність поширилася на всі регіони країни. У цей час музичний культурний пласт розділився на кілька гілок: просторову (зіткнення східної та західної культури) і часову (традиційні та сучасні музичні течії).

Багато провідних музикантів того часу мали спільний шлях розвитку: окрім традиційної культурної освіти, вони отримали базову європейську музичну освіту. Хоча на тлі конфлікту між європейською та східною культурою існувало багато різних думок, спільним був висновок про застарілість системи

музичної освіти Китаю. Про це свідчить той факт, що китайський музикант Лю Тяньхуа на основі китайської традиційної музики, але з додаванням європейських гармоній, створив новий музичний стиль з інструментами Ер Ху та Пі Па; Чжао Юаньжень додав європейські мотиви до народного фольклору; Лі Цзіньхой поєднав традиційний шлягер з європейським танцем, щоб створити новий музичний перформанс; Ван Гуанці, теоретик, який систематично порівнював розвиток музики між Заходом і Сходом, є першим композитором європейського напрямку в китайській музиці і представив китайську музичну культуру на світовій арені; Сяо Юймей – один із засновників музичної педагогіки в сучасному Китаї, докторська дисертація якого присвячена дослідженню симфонічного оркестру. Всі вищезгадані музичні діячі стали своєрідним «містком» між європейським і китайським музичним мистецтвом, а їхня творчість мала величезне значення для формування сучасної китайської музичної системи.

Політична, дипломатична та військова ситуація в цей період була складною: громадянська війна прийшла одразу за вітчизняною. Воєнний хаос позначився на всіх інших галузях, у тому числі й на музиці. У сфері музичних колективів склалася своя специфіка: одні зосередилися на музичній педагогіці та роботі в професійних консерваторіях, інші, маючи базову музичну підготовку, присвятили себе аматорським виступам під прапором патріотичних ідей.

Заснування Шанхайської консерваторії в 1927 році стало вирішальним етапом у становленні професійної музичної освіти в Китаї. Від самого початку консерваторія запропонувала навчальні програми з чотирьох основних спеціалізацій: вокального мистецтва, фортепіано, скрипки та композиції. Викладацький склад складався з численних видатних музикантів з різних країн, зокрема Італії, Німеччини, США та інших. Як перша національна музична установа в Китаї, Шанхайська консерваторія суттєво сприяла розвитку музичної

освіти в країні, забезпечивши формування професійного середовища та сприяючи культурному обміну.

Окрім іноземних педагогів, у закладі працювали також місцеві музиканти, зокрема Хуан Цзі, чий педагогічний вплив поширювався на відомих китайських композиторів та виконавців, таких як Хе Люйдін, Чень Тяньхе та інших. В результаті навчання у консерваторії та на основі значних музичних досягнень почали формуватися нові напрямки у китайській музиці, що були спрямовані на оновлення традиційних форм та шукань у напрямку інновацій. *Введення народних мотивів у класичні жанри стало важливим аспектом розвитку китайської музичної культури, оскільки це сприяло більшій доступності музичного мистецтва для широких мас. Таким чином, формування нових музичних напрямів в Китаї базувалося на раціональному поєднанні традиційних елементів із сучасними формами, що сприяло еволюції музичного мистецтва в країні.*

Важливу роль у китайському концертному житті, а згодом і в педагогіці почали відігравати США. Так, Леопольд Годовський, Володимир Горовиць та інші видатні музиканти того часу з'явилися в Китаї з концертами завдяки діяльності американського імпресаріо А. Строка (попередника знаменитого Саломона Юрока). Завдяки їм китайська публіка почала серйозно цікавитися європейським музичним репертуаром, що стимулювало інтерес до занять на фортепіано. Серед інших видатних музикантів, яких А. Строк регулярно запрошував виступати в Китаї, були італійська співачка Амелліта Галлі-Курчі (колоратурне сопрано), скрипалі Фріц Крейслер і Яша Хейфец, а також американський резидент Джозеф Сігеті. Деякі китайські музиканти поїхали в Америку на навчання, а після повернення стали першими професійно підготовленими викладачами, які допомогли на довгі роки встановити принципи американської фортепіанної педагогіки.

Незважаючи на труднощі, пов'язані зі створенням нової держави, уряд відвів освіті ключову роль у розвитку країни. З 1960 року музичне мистецтво було піднесено до статусу національного, внаслідок чого до дисциплінарної системи багатьох консерваторій увійшли такі предмети, як народне вокальне мистецтво, народні музичні інструменти тощо. З іншого боку, після створення нової держави Китай відмовився від співпраці з іншими країнами, що призвело до припинення впливу світового мистецтва на розвиток китайського. Це стало початком нового періоду у розвитку китайської музичної творчості – ізоляції. На початку Культурної революції (1966) урядовим декретом було створено ще сім професійних консерваторій та п'ять мистецьких коледжів.

Під час Культурної революції вся освітня діяльність була припинена: навчальні заклади були закриті, інтелігенція переслідувалася, а студенти та учні формували загони червоних бригад – «хуйвенбінів», які працювали на уряд для «зачистки» інакомислячих. Це призвело до інтелектуального та культурного спустошення, розвалу системи освіти, всі види мистецтва мали пропагандистський зміст, а саме мистецтво було повністю політизоване. Так, розглянемо в цьому аспекті два провідні професійні музичні університети Китаю: Шанхайську консерваторію та Центральну консерваторію Китаю.

На початковому етапі функціонування Шанхайської консерваторії було відкрито чотири основні факультети: композиції, вокального мистецтва, духових і струнних інструментів, а також фортепіано. У 1958 році структура закладу була розширена за рахунок додавання нових факультетів: диригентського, народної пісні, народних інструментів та музикознавства. У 1964 році факультети народної пісні та народних інструментів були виділені в окрему одиницю, що призвело до створення самостійної консерваторії під назвою Китайська консерваторія.

Під час Культурної революції заклад було закрито, проте у 1978 році він відновив свою діяльність, при цьому структура була змінена: створено

факультети композиції, вокального мистецтва, духових та струнних інструментів, народних інструментів, диригування, оперного співу, музикознавства та фортепіано. Тривалість навчання на всіх факультетах становила чотири роки, за винятком напрямів композиції, вокального мистецтва та диригування, де навчання було продовжено на п'ять років.

У 1951 році при консерваторії була заснована музична школа, в якій здійснювалося викладання основних дисциплін, зокрема теорії композиції, співу, спеціального фортепіано, а також духових і струнних інструментів. Важливим етапом розвитку стало створення у 1950 році Навчально-методичного відділу перекладу іноземної музичної літератури, який займався випуском підручників та методичних матеріалів з теорії музики. У 1954 році було засновано відділ народної музики, який у 1982 році об'єднався з Навчально-методичним відділом і перетворився на Науково-дослідний інститут музикознавства.

Слід зауважити, що періодизація становлення фортепіанної школи в Китаї є досить умовною і варіативною. Однак ця обставина є позитивною, оскільки дозволяє розглядати історичні перспективи з різним ступенем деталізації. Виокремлення або, навпаки, об'єднання певних етапів дослідники часто обґрунтовують з наявністю значущих подій та дійових осіб. Саме ці фактори, зрештою, і формують історію фортепіанного мистецтва.

Історію китайського фортепіанного мистецтва можна логічно розділити на три періоди, що відображають актуальні зміни в розвитку фортепіанного мистецтва:

- 1915–1950 роки, який характеризується кризовим станом культури кінця епохи, відсутністю будь-якої професійної платформи в галузі музики, що змушувало радикально вирішувати проблему вибору шляху подальшого розвитку;
- 1950–1970 роки – межі другого періоду, який характеризується іншими естетичними установками у творчості китайських

композиторів, що диктуються з 1950-х років владою Нового Китаю. Політика Мао Цзедуна була спрямована на ліквідацію впливу сучасного західного мистецтва на китайську культуру. Свого апогею вона досягла під час Культурної революції (1966-1976). Музична творчість Чжао Юе.

— 1980–2020 роки – третій період, коли політична ідеологія індивідуалізації ніби акумулювала внутрішні творчі резерви китайського музичного мистецтва, яке від початку 1980-х і дотепер переживає фазу піднесення.

У праці Бянь Мен, вченої, яка одна із перших почала досліджувати історію фортепіанної культури в Китаї, описано шість етапів:

1. зародження та становлення;
2. створення перших державних музичних закладів за європейською системою;
3. воєнні роки;
4. у Китайській Народній Республіці;
5. період Культурної революції;
6. нові шляхи [8].

Відправною точкою становлення китайського піанізму Бянь Мен вважає XVII століття, коли до Китаю вперше був завезений клавішний інструмент. Такої ж думки дотримується дослідник далекосхідних фортепіанних шкіл С. Айзенштадт [1]. Інші троє дослідників – Сюй Бо, Лю Сяолун і Хуан Пін – починають історію китайської фортепіанної школи лише з 1949 року і трактують першу половину XX століття як її передісторію.

Відомо, що офіційною датою виникнення китайського піанізму вважається 1949 рік – рік заснування Китайської Народної Республіки. Однак слід зазначити, що професійна фортепіанна освіта почалася набагато раніше офіційної дати, і три вищезгадані дослідники також відзначають це у своїх періодизаціях.

Таким чином, Сюй Бо виокремлює три етапи становлення китайської музичної культури:

- перша половина минулого століття;
- роки заснування Китайської Народної Республіки та період «культурної революції» (50-70 ті роки минулого століття);
- останнє десятиліття XX століття [143].

Важливо звернути увагу, що першим етапом дослідник вважає саме першу половину XX століття. На нашу думку, це пояснюється тим, що в даний період було закладено освітні складові фортепіанної культури в країні.

Схожу періодизацію пропонує Хуан Пін, який також виділяє три етапи:

- період проникнення і поширення фортепіанної музики (кінець XIX ст. – 1949 р.);
- період розвитку професійної освіти (1949 – 1966 рр.);
- період «реформ і відкритості» (1978 р. – донині).

Добре видно, що обидві запропоновані періодизації становлення професійної фортепіанної освіти пов'язані з впливом європейської фортепіанної школи. На відміну від Бянь Мен, Сюй Бо та Хуан Пін не деталізують історичні етапи становлення китайського фортепіанного мистецтва, тому поза їхньою увагою залишаються два періоди: період війни (1930–1940-ві роки) та період Культурної революції.

Однак, враховуючи складність соціально-політичної ситуації в ці історичні періоди, можна припустити, що фортепіанна освіта в цей час дійсно перебувала поза увагою держави і суспільства, а тому фортепіанна культура не могла втратити завойованих раніше позицій.

З цієї ж причини не можна говорити про іноземні впливи на становлення фортепіанного мистецтва в Китаї в ці історичні періоди. Інший підхід до періодизації пропонує Лю Сяолун, який виокремлює вісім етапів:

- період становлення;

- європейські фахівці в Китаї;
- перші перемоги на міжнародних конкурсах;
- поява фортепіанної музики з «китайським колоритом» (створення Концерту для фортепіано з оркестром на «Жовта ріка»);
- популяризація масової фортепіанної освіти (феномен Клайдермана);
- міжнародні фортепіанні конкурси в Китаї;
- запровадження офіційних іспитів для визначення рівня фортепіанної майстерності;
- поява китайських міжнародних зірок [110, с. 35].

Як бачимо, критеріями періодизації Лю Сяолуна стали значущі віхи («ключові культурні феномени») в історії фортепіанної освіти. Тому сам автор підкреслює внесок суб'єктивності в запропоновану періодизацію і вказує, що складний і стрімкий процес становлення китайської фортепіанної освіти необхідно розглядати одночасно з декількох точок зору:

- соціальних умов;
- особливостей виховання;
- характеру виконавської та концертної діяльності.

Роблячи узагальнення, нелегко врахувати всі ці фактори, тому Лю Сяолун вирішив виокремити основні тенденції розвитку. Це дає можливість, наприклад, виділити вплив європейських фахівців на другому і третьому етапах, відзначити відсутність впливу на четвертому етапі і обґрунтувати важливість впливу французької фортепіанної школи на п'ятому етапі. Широкий спектр впливу різних фортепіанних шкіл на останніх трьох етапах, у свою чергу, характеризує сучасний стан китайського фортепіанного виконавства.

С. Айзенштадт у своєму дослідженні акцентує увагу на трьох періодах в історії китайського фортепіанного мистецтва:

- період зародження (який включає католицький, протестантський і перехідний етапи) відноситься до часу від початку XVII століття до 1930-х років [1, с. 102–103];
- період становлення (поділяється на два етапи: від початку 1930-х до початку 1950-х років і з початку 1950-х до I половини 1960-х років);
- період виходу на міжнародну арену, початок якого датується серединою 1960-х років XX століття [там само, с. 28–30].

При цьому автор вказує, що формуючий період у його періодизації починається не з відкриттям державних навчальних закладів, а з «досягненням стійкої наступності у професійній фортепіанній освіті» [1, с. 102].

У роботі С. Айзенштадта також розглядається динаміка іноземного впливу. Дослідник зазначає, що якщо на етапі зародження китайського піанізму домінування іноземних фахівців було безроздільним, то в процесі його становлення, окрім впливу М. Пача та інших, з'явилися китайські піаністи, які, отримавши освіту в європейських майстрів, почали викладати і закладати основи китайського піанізму. В рамках зазначеного другого етапу становлення, С. Айзенштадт зробив акцент на зміцненні зв'язків з європейською фортепіанною школою і фортепіанними культурами Східної Європи. Після виходу на міжнародну арену, китайські піаністи не тільки продовжують навчання в різних європейських фортепіанних центрах, а й починають впливати на світове фортепіанне мистецтво у вигляді національної школи.

На відміну від вищезгаданих дослідників, Хоу Юе вважав за краще створити періодизацію з мінімумом деталей. Так, на думку Хоу Юе, формування фортепіанної культури в Китаї починається з 1920-х років. А сам процес розвитку він поділяє на два етапи:

- 1920-ті до 1980-ті роки;
- 1980-ті роки до сьогодення [38].

Такий поділ історичних періодів автор пов'язує з певним «фортепіанним бумом», який характеризує зростання інтересу до фортепіано в Китаї у 1980-х роках. Критерієм періодизації Хоу Юе обирає соціальний статус інструменту, міру його популярності в суспільстві.

Протягом перших шістдесяти років фортепіано було лише частково інтегроване в культурне життя, після 1980 року воно стало важливим інструментом, вбудованим в національну ідентичність. Підсумовуючи наведені вище періодизації, можна зробити висновок, що майже в усіх них (окрім останньої) *період впливу європейської системи фортепіанної освіти є особливим етапом.*

Крім того, всі автори виділяють ранній період у першій половині ХХ століття, коли були створені перші державні інституції за європейським зразком, і період після проголошення «реформ і відкритості», коли роль фортепіанної освіти зросла після завершення «культурної революції», і розпочався «фортепіанний бум» [131, с. 109].

Нижче пропонуємо зупинитися на проблемі специфіки зарубіжних впливів на формування китайської фортепіанної школи в контексті періодизації її історії. Звернемо увагу на характеристику трьох періодів, які сходяться майже у всіх дослідників:

- перша половина ХХ століття;
- європейський період;
- період після початку «реформ відкритості».

Слід підкреслити, що іноземні впливи в обрані періоди не обмежувалися однією школою, а скоріше характеризувалися їхньою конкуренцією.

Так, у рамках першого періоду становлення фортепіанної культури було пов'язане з діяльністю відомого італійського піаніста і диригента Маріо Пачі. Його перший сольний концерт у Китаї відбувся 1904 року в клубі німецьких емігрантів. Другий приїзд М. Пачі відбувся 1918 року, після чого піаніст

залишився жити і працювати в Китаї. М. Пачі належить заслуга в організації першого симфонічного оркестру на Далекому Сході, і він же був педагогом так званого старшого покоління піаністів і молодих виконавців того часу. Будучи прихильником старої школи, митець виховував своїх студентів на вправах, покликаних розвинути силу і незалежність пальців. Цей метод, сприйнятий китайськими музикантами, передавався ними вже у своїй педагогічній практиці.

В межах даного періоду Хоу Юе також підкреслює вплив американських педагогів і музикантів (як-от: Рут Сталь, Грехемс). Крім того, такі видатні китайські педагоги, як Ван Жуйцан і Лі Еньке, також навчалися в США. Крім того, американці організували наймасштабніші фортепіанні концерти першої половини XX-го століття в Шанхаї та Пекіні де виступали найвидатніші піаністи того часу [38].

Сяо Юймей, засновник першої китайської консерваторії та відомий китайський педагог, композитор і теоретик музики, навчався в Японії та Німеччині (Лейпциг) одночасно. Слід зазначити, що фортепіанна культура Японії розвивалася майже паралельно з китайською, і на час навчання Сяо Юмея в Японії в ній домінувала німецька фортепіанна традиція, а це означає, що відомий засновник державних музичних закладів опанував німецьку фортепіанну традицію.

Були активними й взаємні контакти з європейськими країнами, тож китайські піаністи також навчалися у Східній Європі, а викладачі з цих країн приїжджали до Китаю. Як пише Лю Сяолун: «Ще в 1953 році польський піаніст Бакстер прочитав лекцію в Північно-Східній консерваторії, і присутні викладачі та студенти були вражені. У 1955 році професор Лангер з Демократичної Німеччини також прочитав тримісячний курс лекцій у Тяньцзіні, і він надав ранню допомогу викладачам і студентам консерваторії» [109, с. 29].

Важливо зазначити, що *європейськими педагогами в китайську систему фортепіанної освіти було внесено сувору наукову основу, настанову на глибоке*

проникнення в сутність музики й одночасно оволодіння можливостями свого тіла. У сукупності ці чинники позбавили багатьох студентів звички «барабанити по роялю» і демонструвати «техніку на показ». Студенти розкрили різноманіття тембрів звучання і співучість рояля, освоїли педаль і всі ті можливості, які вона надає.

Як бачимо, значний вплив на китайський піанізм другого періоду мали німецька та польська традиції. Звичайно, подальша Культурна революція значно послабили позиції китайських піаністів у розвитку світової фортепіанної культури. Однак, незважаючи на всі труднощі, коли з'явилася можливість, знання і досвід, «посіяне» в 1950-х роках «насіння», дало рясні і багаті плоди.

Третій період розвитку китайської фортепіанної культури розпочався з реформ 1978 року. Цей період триває донині. Характерною рисою останніх сорока років стало намагання китайських музикантів і педагогів перейняти розмаїття європейських традицій і досвід американської фортепіанної школи. На додаток до загальної тенденції запрошення іноземних викладачів до Китаю, в останні роки велика армія молодих музикантів виїжджає до Європи для навчання, виступів або участі в конкурсах. У контексті цієї загальної тенденції 1980-1990-ті роки характеризуються ім'ям французького піаніста та аранжувальника Річарда Клайдермана (справжнє ім'я Філіп Паже), який є досить відомою особистістю у Китаї. Він зробив класичну фортепіанну музику доступною і популярною для багатьох китайців. Лю Сяолун підкреслив вплив і внесок Р. Клайдермана в популяризацію фортепіано, як окремий етап у розвитку китайської фортепіанної культури, визнаючи внесок французького музиканта.

Вибір нового напрямку розвитку призвів до розколу між європейським вектором (шлях розвитку сучасної музики в Китаї має формуватися виключно на основі європейських традицій) [108] і традиційним, який полягає у тому, що основою розвитку музики повинно бути традиційне китайське мистецтво. Роздивимось їх більш докладно.

Європейський шлях розвитку. Вплив європейської культури на китайську національну культуру не применшує і не виключає її особливостей, а збагачує її і надає їй багатогранності. Таким чином, китайська музична культура виходить на арену світової культури зі своїм особливим виразним характером.

Традиційний шлях розвитку. Формування нових напрямків у мистецтві вимагає відходу від традиційного шляху розвитку, який може бути замінений національним мистецтвом і традиційною філософією. Таким чином, музична культура створить свою специфічну форму і матиме виключно індивідуальний характер. Професійна музика не є єдиним видом музичної діяльності. Безліч музикантів-аматорів утворюють важливу базу для формування майбутніх талантів, становлення певної музичної культури в суспільстві та формування освіченої аудиторії.

Починаючи з 1980-х років, у суспільстві відбувся культурний вибух, коли батьки записували своїх дітей на музичні курси з народної музики, співу та гри на західних музичних інструментах. Мати музичний талант і вміти грати на музичних інструментах вважалося дуже престижним у суспільстві. Як результат, на початку ХХІ століття молоді китайські таланти виступали на світових сценах і поверталися додому з музичними перемогами. Наприклад, піаніст Ланг Ланг отримав гран-прі на Міжнародному конкурсі імені Фридерика Шопена.

Держава створила систему тестування музичних навичок для визначення рівня музичної культури та видачі сертифікатів (з першого по десятий клас). Як наслідок, утворилося багато самодіяльних музичних організацій (об'єднання скрипалів, об'єднання народних співаків тощо). У кожному населеному пункті є свої творчі організації (музичні театральні колективи, народна опера, ансамблі народних інструментів та ін.) Існує також багато приватних музичних навчальних закладів. Одним з провідних є Інститут аматорської музики при Центральній китайській громадській музичній організації. Цей інститут налічує чотири відділення: співу, музичних інструментів, народних музичних

інструментів та оперного співу. Основною метою цього інституту є подальший професійний розвиток.

Ще однією особливістю XXI століття у розвитку китайської фортепіанної школи є те, що відкритість і взаємодія Китаю зі світом також стає цифровою [156, с. 150]. Доступ до Інтернету дозволяє китайським студентам, які не мають змоги виїхати за кордон, навчатися у провідних музикантів, вивчаючи їхні концертні відео- та аудіозаписи. У сучасній професійній підготовці китайських піаністів великий акцент робиться на роботі з «еталонними інтерпретаціями» [172, с. 67].

Багато проблем, пов'язаних з професійним викладанням гри на фортепіано в Китаї, безсумнівно, ще не подолані. Однак, столітній розвиток і вплив зарубіжних фортепіанних шкіл призвели до того, що китайська фортепіанна школа сьогодні має такі особливості:

- хороша технічна база піаністів (результат впливу італійської школи);
- аналітичний підхід до роботи з творами, заснований на широкій музичній ерудиції (вплив німецької традиції);
- науково-теоретична культура викладання (вплив американської школи);
- увага до творчості видатних музикантів, прагнення переймати їх найкращі досягнення. Цю характеристику слід віднести до власного досягнення китайської фортепіанної школи.

Таким чином, *найважливішою особливістю фортепіанної культури Китаю є її яскраво виражений європейський характер. Китайські композитори, звичайно, пишуть специфічні для країни фортепіанні п'єси, які виконуються вдома і за кордоном. Проте, європеїзація стилю, в основі якого лежать традиційні мелодії, є дуже помітною. Світовий успіх китайських піаністів, їхній високий міжнародний рейтинг тісно пов'язаний з європейським репертуаром і критеріями оцінки, виробленими західноєвропейським класичним і романтичним піанізмом.*

Як бачимо, в ході більш ніж столітнього розвитку фортепіанне мистецтво досягло значних висот на тлі різних обставин і різного рівня виробництва, економічних і соціальних можливостей держави. Будучи чужим традиційному менталітету китайського народу, який тисячоліттями жив за стародавніми уявленнями і заповідями, китайське фортепіанне мистецтво зробило перший стрімкий стрибок і створило умови для подальшого вражаючого розвитку. Тоді і зараз ніхто не називає цей початковий період «фортепіанним бумом», оскільки це був суто внутрішній процес всередині країни. Проте всього за два десятиліття Китай пройшов шлях, на подолання якого європейським країнам знадобилося більше століття. Поштовхом до європеїзації стали політичні обставини, зокрема встановлення контактів з Англією в другій половині XIX століття. Але важливим фактором стала також зміна поглядів представників китайського населення, які зрозуміли важливість європейської цивілізації, прагнули здобути освіту в Європі, застосували нові підходи до розбудови культури в Китаї.

У цій боротьбі фортепіано було живим символом високого рівня нового типу культури. Його переважно технологічна спрямованість свідчила про те, що Китай ще не міг конкурувати з європейським піанізмом, а лише досяг значних успіхів у виразній, серйозній і глибоко осмисленій грі на інструменті. Розвиток концертного життя в містах зі значною присутністю іноземців, вплив західноєвропейського та американського виконавського мистецтва заклали підвалини для подальшого розвитку, що яскраво демонструє інтелектуальну мобільність китайського народу, його відкритість до нового типу естетичного мислення. В побудові і розвитку національної фортепіанної культури важлива роль належить наполегливості і працьовитості китайців щодо оволодіння новими формами музичної творчості, новими виконавськими концепціями.

Висновки до першого розділу

Здійснення науково-теоретичного та історичного аналізу зародження та витоків китайської фортепіанної школи дало змогу зробити наступні висновки та узагальнення.

1. Китай – країна, де музика завжди відігравала важливу роль, але протягом тисячоліть вона була традиційною культурою нації, закритої для іноземних впливів – музика складалася з гри на традиційних інструментах і народних пісень. Багато вчених визнають велику роль філософії Конфуція (551–479 рр. до н.е.) у формуванні національної свідомості. Виявлено, що конфуціанські традиції виховання, які підкреслюють значення дисципліни, покори й систематичності, ідеально узгоджуються з підходами західної фортепіанної школи, яка акцентує увагу на послідовному опануванні технічних навичок і строгому дотриманні навчальних методик. Процес інтеграції цих двох освітніх парадигм сприяв створенню нового типу фортепіанної освіти в Китаї, що став більш системним, структурованим і орієнтованим на досягнення високого рівня технічної майстерності.

2. Нинішній масовий інтерес до цього пласту культури можна пояснити тим, що музика і гра на музичних інструментах надзвичайно інтенсивно культивувалися в Китаї протягом усієї історії через особливе ставлення до цього виду естетичної діяльності. Модернізація інструментів пов'язана з новими політичними подіями, ідеологічними концепціями – прагненням інтегруватися у світову культуру, перейняти досягнення європейської цивілізації.

3. Китайська фортепіанна школа розглядається як категорія наукознавства, педагогіки, музичної освіти, яка є явищем національної освітньої традиції в державному просторі. Виявлено, що фортепіанна школа в Китаї володіє універсальними функціями з історичною періодизацією в межах ХХ-початку ХХІ століття. Доведено, що серед основних характеристик китайської фортепіанної школи є наступні: наслідування майстерності вчителя через

безпосереднє професійне спілкування; проведення конкурсів і фестивалів, спрямованих на виявлення талановитої молоді; формування учнівської спільноти навколо лідера школи, авторитетної особистості педагога; пріоритет традиційних цінностей у навчальній практиці; спільний стиль діяльності серед усіх учасників школи; відсутність конфліктів між програмами окремих лідерів завдяки відкритості до взаємодії та колективного розвитку.

4. Доведено, що освітні складові фортепіанної культури в Китаї було закладено в першу половину XX століття. Фортепіанне мистецтво, як і інші види мистецтва, на кожному етапі свого виникнення та розвитку пов'язане з суспільно-історичними умовами та зазнає їхнього впливу. Китайське фортепіанне мистецтво розвивалося відповідно до цієї системи і певним чином відображає історію Китаю, який зазнав величезних соціальних і політичних змін від 1840 року до сьогодення. У боротьбі за нову культуру з'явилися лідери, а ціле покоління музикантів виросло у видатних професіоналів.

5. Становлення фортепіанної культури в Китаї тісно пов'язане з діяльністю відомого італійського піаніста і диригента Маріо Пачі, який запровадив основи європейської фортепіанної педагогіки, був педагогом так званого старшого покоління піаністів і молодих виконавців того часу. Будучи прихильником старої школи, митець виховував своїх студентів на вправах, покликаних розвинути силу і незалежність пальців. Цей метод перейняли його численні учні, які згодом заклали основи національної системи фортепіанної освіти – Юй Бяньмін, У Ілі, Чжап Цзюепвей, Чжоу Хаунжень та багато інших. У такому специфічному вигляді європейська фортепіанна педагогіка була сприйнята в момент свого зародження, і відтоді, й донині, акцент на силу руки і технічну швидкість пальців залишається найбільш характерною рисою китайських методик викладання.

6. Європейськими педагогами в китайську систему фортепіанної освіти було внесено сувору наукову основу, настанову на глибоке проникнення в сутність музики й одночасно оволодіння можливостями свого тіла.

7. Найважливішою особливістю фортепіанної культури Китаю є її яскраво виражений європейський характер. Незважаючи на існування специфічних для країни фортепіанних п'єс, європеїзація стилю, в основі якого лежать традиційні мелодії, є дуже помітною. Світовий успіх китайських піаністів, їхній високий міжнародний рейтинг тісно пов'язаний з європейським репертуаром і критеріями оцінки, виробленими західноєвропейським класичним і романтичним піанізмом.

8. Гра на різних інструментах була невід'ємною частиною народного життя протягом століть. Кращі традиції гри на інструментах зберігалися і передавалися з покоління в покоління, і багато з них живі й донині. Базуючись на цих традиціях, загальні естетичні ідеали китайського народу об'єднують різні види мистецтва, в тому числі і фортепіанне. В результаті виникла самобутня фортепіанна культура, що базується як на розумінні європейського та світового фортепіанного мистецтва, так і на національних музичних канонах, які, окрім суто професійних музичних критеріїв, просякнуті філософією конфуціанства і даосизму, що є константами китайської цивілізації.

Основні наукові результати опубліковані у працях [225; 227; 229].

РОЗДІЛ 2.

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

2.1. Фортепіанна освіта в Китаї першої половини XX століття

Зародження фортепіанної освіти в Китаї. Витоки фортепіанної освіти сягають раннього етапу проникнення клавішних інструментів у Китай, де у вжитку налічувалось більше десяти їхніх найменувань. Одні походили від назви матеріалу, з якого виготовлялися струни, інші – від способу виготовлення, треті – від імені місіонера, який привіз інструмент у подарунок. У Китаї з'явилися два ранніх види клавішних інструментів: клавесини і клавикорди. Свідчення про це зафіксовані у 120-му сувої «Сювеїнь сяньтункао» [36, с. 85].

Серед імператорів, які знали європейське фортепіано, були представники династій Мін Ваньлі (1563–1620) і Чуньчжень (1610–1644), а також цинські імператори Кансі (1654–1722) і Тяньлун (1711–179). Крім того, Кансі був першою людиною в Китаї, яка навчилася грати на інструменті. Крім того, він «підніс» його в ранг традиційних китайських музичних інструментів, що свідчить про толерантність та інтерес великої східної імперії до західної культури.

Під час правління династій Мін і Цін (століття XVII – XVIII століття) клавір став досить поширеним, але був обмежений періодом правління імператора Кансі. Більше того, на той час Китай перейшов до політики закриття від зовнішнього світу, а європейська музична культура так і не дійшла до широкого загалу [90, с. 86]. Лише перша половина XIX століття ознаменувалась ознайомленням Китаю з сучасним європейським фортепіано, саме у той час, коли європейська музика вже вступила в період романтизму [6, с. 28].

У зазначений період (перша половина XIX століття) Китай став доступним для європейців. До країни приїхала велика кількість іноземних торговців і місіонерів. З собою вони привезли й атрибути європейської музичної культури. У портових містах поширився продаж фортепіано, скрипок та інших музичних інструментів [6, с. 32]. Відповідно до численних нерівних договорів, у багатьох портових містах відкрилися католицькі храми і освітні установи, в яких викладалася музика західноєвропейських країн.

На початку XX століття, по всьому Китаю, в нових школах європейського зразка (які принципово відрізнялися від традиційних китайських шкіл) поширилися так звані «шкільні пісні». Ці фактори дали поштовх до народження сучасної музичної традиції та стали першим кроком до популяризації фортепіано.

Спочатку цілі навчання фортепіано, навчальні програми та методи викладання походили з досвіду місіонерських навчальних закладів. Це навчання стало підґрунтям нової музичної освіти в Китаї. Прикладами можуть бути жіночі навчальні заклади «Цінсін» у Шанхаї та «Хуцзюнь» у Хучжоу, провінція Чжецзян. Але викладачами в цих закладах були переважно священики, а не професійні педагоги-музиканти чи художники. Тому на початкових етапах розвиток фортепіанної освіти та її методики зводився до вирішення елементарних завдань.

До процесу оволодіння інструментом залучаються дітячі китайської культури. У 1898 році Цзін Юаньшань відкрив у Шанхаї навчальний заклад для жінок Цзінчжень, який включав уроки фортепіано. Однак через невелику кількість студентів його соціальний вплив був невеликим.

Після Сіньхайської революції 1911 року китайці почали масово приєднуватися до європейської культури, а європейська музика почала серйозно впливати на китайську культуру. На той час більшість викладачів навчалися в Японії, яка активно долучалася до європейської музики другої половини XIX

століття. Китайські вчителі привозили з Японії та Європи різноманітні навчальні матеріали, зокрема збірки «Ганон» і «Сонатини», які суттєво вплинули на розвиток музичної освіти вже в Новому Китаї (після 1949 р.) [25, с. 38].

До початку японо-китайської війни 1937 – 1945 років, до Китаю приїхало багато відомих піаністів. У той же час деякі китайці почали подорожувати до США та європейських країн, щоб навчитися грі на фортепіано. Після повернення вони стали викладачами високого рівня [6, с. 46]. У ці роки народилася китайська фортепіанна література, характерною рисою якої стає національний колорит.

Перші навчальні заклади з фортепіанної освіти. Походження та розвиток фортепіанної освіти в Китаї нерозривно пов'язані з насиченою подіями історією країни за останні сто років. Виникнення такого типу освітніх закладів припадає на період від «Руху четвертого травня» (1919), до початку японо-китайської війни (1937). «Рух четвертого травня» – масовий антиімперіалістичний (насамперед антияпонський) рух у Китаї, який також мав на меті оновлення всіх форм соціального та культурного життя в країні. Це стимулювало розвиток сучасної музичної культури по всій країні. У багатьох містах виникли різноманітні музичні товариства та організації. Їх засновники – видатні діячі національної культури.

Становлення професійної музичної освіти в цей період відбувалося в навчальних закладах, які мали різний статус: університетах, інститутах тощо. У 1919 році в Пекінському університеті було відкрито «Навчальний інститут музики», який згодом, за наполяганням Сяо Юймея був перейменований на Музичні курси. З 1922 по 1927 роки на посаді ректора курсів був Цай Юаньпей, а Сяо Юймей – перший китаєць, який отримав в Німеччині ступінь доктора музикознавства західного зразка займав посаду старшого викладача. Крім Сяо Юймея, на курси були запрошені й інші провідні педагоги того часу: Ян Чжунцзі, який отримав освіту у Франції, піаністка Хемнес – з Нідерландів, піаніст Лю Ужошен та ін. Протягом п'яти років існування курсів, багато студентів, які

закінчили навчання, стали першими професійними музикантами, що навчалися в Китаї. Зокрема, до них належать У Бочао, Сянь Синхая и Чу Шичжу [187, с. 41].

Відтак, Музичні курси – це перший професійний музичний навчальний заклад у Китаї, який набирав студентів, запрошував викладачів, готував навчальні програми та впроваджував західну систему освітніх стандартів. Серед обов’язкових дисциплін були музикознавство, історія музики, гармонія та інші. Навчальна програма приділяла увагу як розвитку професійної майстерності музикантів-виконавців, так і вихованню загальної музичної культури студентів. Значну частину програми було запозичено із закордонних, переважно європейських, навчальних закладів. Поруч із цим, у навчальній програмі робилася спроба зберегти спадкоємність з традиціями китайської національної музики [187, с. 39].

Під впливом цих Музичних курсів вищі навчальні заклади по всьому Китаю почали відкривати кафедри та відділи музичної освіти, такі як Нанкінський центральний державний університет і Жіночий університет у місті Цзіньлін. У 1921 році був відкритий музичний факультет у Хуцзянському університеті в Шанхаї, а в 1927 році – в Єнчинському університеті. Музичні спеціальності також почали викладати в університеті міста Гуансі. Пізніше, Музичні курси в Пекінському університеті та Жіночому педагогічному університеті стали кафедрами музики, мистецтва та науки міста Бейпін. У 1920 році Сяо Юймей заснував кафедру музики в Пекінському жіночому коледжі освіти, а в 1923 році – кафедру музики в Пекінському державному коледжі мистецтв, *що є початком сучасної професійної фортепіанної освіти в китайських навчальних закладах*. На посаду декана музичного факультету було запрошено Сяо Юймея, а на посаду професорів – Ян Чжунци та Володимира Гарца.

Під керівництвом Ян Чжунци та випускника магістратури Ліонського (Франція) державного університету Лі Шухуа, викладання фортепіано досягло

значних успіхів. У Пекінському державному коледжі мистецтв навчався представник першого покоління китайських піаністів – Лао Чжичен. У 1934 році цей навчальний заклад змінив назву на Бейпінський державний коледж мистецтв. Ян Чжунци став деканом факультету музики та професором фортепіано, посаду професора отримав Дін Шаньде. Лао Чжичен у цей час вже став відомим у Китаї піаністом та композитором. Пізніше він відкрив факультет музики у приватному Художньому інституті Цзіньхуа, де обіймав посади декана та професора. Багато його учнів згодом стали відомими музикантами та викладачами, як наприклад Яо Сіюань – професор факультету музики Пекінського педагогічного університету, Фен Веньци – професор Центральної консерваторії, Ден Чанго – декан Інституту мистецтв Тайваню, а Ши Шучен здобув визнання як диригент та піаніст центрального оркестру КНР.

У 1920 році в Шанхаї Фен Цзікай, У Менфей і Лю Чжипін організували музичне відділення Шанхайського педагогічного коледжу, який в 1923 році реорганізувався у Педагогічний коледж мистецтв. У 1925 році вони заснували дві приватні структури – музичні факультети Шанхайського художнього коледжу та Шанхайського університету мистецтв.

Розвиток професійної фортепіанної освіти ускладнюється багатьма факторами, пов'язаними з неприйняттям певною частиною китайської інтелігенції європейської культури в цілому та музики, як сфери спеціальної освіти. Тож у липні 1927 року міністр освіти Бейянського керівництва Лю Чже, вважаючи, що музика веде до морального занепаду, вирішив ліквідувати музичні курси в Пекінському університеті, а також музичні курси Пекінського жіночого вищого педагогічного інституту. Крім того, був закритий факультет музики Пекінського коледжу мистецтв.

Проте, розвиток фортепіанної освіти продовжувався завдяки зусиллям діячів культури, спостерігалася тенденція до музичної спеціалізації вищих навчальних закладів. Таким чином, Сяо Юймей за значної підтримки Цай

Юаньпея, міністра освіти Нанкінського уряду, заснував у Шанхаї перший незалежний державний навчальний заклад у Китаї, відомий сьогодні як попередник Шанхайської консерваторії. У 1927 році в Шанхаї була відкрита перша китайська консерваторія, а заклад, який передував її виникненню з 1930 року отримав назву Шанхайський музичний коледж.

Коледж почав швидко розвиватися завдяки діяльності зарубіжних емігрантів. Сяо Юймей також запросив викладати китайських піаністів, які повернулися зі Сполучених Штатів, таких як Ван Жусянь, Лі Еньке, Ши Фенчжу та інші. Завдяки їхнім зусиллям у Шанхаї утворилася власна фортепіанна школа, метою якої було опанування музичною теорією та підготовка професійних музикантів – педагогів і виконавців.

Були організовані підготовчі курси, бакалаврат, магістратура, а також додаткові заняття з педагогіки та іншого предмета на вибір. Заняття проводились за шістьма напрямками: музично-теоретичний, фортепіано, скрипка, віолончель, вокал та народна музика. При цьому, навчальна програма зазнавала постійних оновлень [25, с. 59]. Коледж випустив велику кількість видатних музикантів, ставши *alma mater* для першого покоління китайських піаністів і педагогів-музикантів [6, с. 67].

Сяо Юймей дозволив учням обирати собі вчителів; бланк атестації містив систему заліків за визначеними балами. Окрім основної освіти, особлива увага приділялась всебічному розвитку студентів, що знаходило свій прояв у вивченні праць з естетики та музикознавства.

Початковий період війни з Японією був суспільно-політичним тлом для розвитку університету. Ситуація була вкрай нестабільна, грошей на розвиток виділялося мало, тому створення Шанхайської консерваторії проходило дуже важко. Проте, досягнуті результати свідчать про ентузіазм і цілеспрямованість як викладачів, так і студентів.

Одночасно із зародженням вищих музичних навчальних закладів, продовжують виникати та розвиватися змішані навчальні заклади. У досліджуваний період в інших регіонах Китаю були відкриті спеціалізовані мистецькі заклади:

- 1929 рік – музична кафедра при Жіночому художньому коледжі у місті Ченду;
- 1930 рік – Учанський коледж мистецтв;
- 1932 рік – Державний коледж мистецтв у місті Ханчжоу та приватний музичний коледж міста Ханчжоу;
- 1935 рік – оперне відділення в Державному театральному коледжі;
- 1937 рік – музична кафедра Державного театру провінції Шаньдун.

Загалом, у той час діяло понад двадцять музичних навчальних закладів. Серед них досить велика увага приділялася фортепіанній освіті в Державному коледжі мистецтв міста Ханчжоу, в Уханенському та Гуанчжоуському приватних коледжах [25, с. 61].

Вісім років війни з Японією та три роки громадянської та визвольної війн (1937–1949 рр.) у китайській музичній культурі відзначені бурхливим розвитком пісенного жанру патріотичного змісту, що закликав народні маси до боротьби з ворогом.

Якщо говорити про розвиток інструментального виконавства (особливо фортепіанного), то через складну соціальну обстановку воно сповільнилося, хоча і з'являється ряд нових навчальних закладів. У 1941 році Дін Шаньде заснував приватний Шанхайський музичний коледж, в якому велося викладання за трьома спеціальностями: фортепіано, скрипки та вокалу. У Чунціні один за одним були засновані музичні освітні заклади в Цинмугуані та його філія в Сунлінгані (пізніше перейменований в Шанхайський державний музичний коледж в Чунціні).

Під час трирічної визвольної війни (1946–1949) музичні навчальні заклади функціонували і навіть відкривалися нові переважно в регіонах, які контролювала Комуністична партія Китаю (КПК). Там продовжувалася підготовка професійних музикантів.

Основним осередком фортепіанної освіти був Інститут мистецтв ім. Лу Сюняв Янань, який випустив велику кількість музикантів [6, с. 89]. У 1946 році Шанхайський державний музичний коледж із Чунциня повернувся до Шанхаю, де був реорганізований із Шанхайським музичним коледжем і згадуваним вище приватним коледжем.

У вищих навчальних закладах, у зв'язку з майбутніми завданнями – становлення системи загальної музичної освіти та підготовки вчительських кадрів – було встановлено два види навчання: п'ятирічну вищу освіту та трирічну середню (переважно педагогічну). Студенти педагогічних напрямів навчалися за рахунок держави. Основною дисципліною у них був вокал, додатковою – фортепіано. У рамках запланованої програми було зроблено чимало нововведень. Зупинимось на основних з них.

У тому ж, 1946 році, музичний навчальний заклад у Цінмугуані було переведено до Нанкіна, а дитячі курси – до Чанчжоу. Тоді ж, Гоміньдан знову відкрив у Бейпіні (Пекіні) Пекінський державний коледж мистецтв, який включав факультети образотворчих мистецтв та музики. Освітня установа нової музики під керівництвом КПК заснувала в Шанхаї вечірній Китайський музичний навчальний заклад, в якому велося навчання за чотирма спеціальностями, у тому числі з фортепіано та вокалу. Аналогічна установа була організована 1947 року в Гонконгу [26, с. 151].

У цей час у більшості коледжів мистецтв створювалися кафедри музики. У тому числі, коледжі міста Ченду, провінцій Сичуань, Наньхун, Саньганцзи тощо. Особливо виділявся Коледж мистецтв провінції Сичуань, що став попередником консерваторії. Він проводив набір студентів за напрямом фортепіано. Більше

того, фортепіано було для всіх обов'язковою дисципліною, яку студенти вивчали протягом п'яти років. Це дуже вплинуло на подальший розвиток спеціальної фортепіанної освіти в Сичуані.

У той же час, з 1938 по 1945 роки було засновано багато навчальних закладів, у яких викладали гру на фортепіано, як фахову дисципліну. Серед них 11 педагогічних вузів: Державний педагогічний інститут, Державний жіночий педагогічний інститут, Педагогічний інститут міста Гуейян, Педагогічний інститут міста Наньнін, Педагогічний інститут провінції Хубей та інші. Професійна фортепіанна підготовка вводилася у нових класичних університетах: Південно-Західному об'єднаному університеті, Державному Північно-Західному об'єднаному університеті, Державному університеті провінції Чжецзян, Педагогічному інституті Державного університету провінції Сичуань.

Поряд з цим, було відкрито низку музичних коледжів: Державний музичний коледж провінції Фуцзянь, Державний музичний коледж провінції Хунань, Державний театральний коледж, факультет музики Бейпінського державного коледжу, кафедра музики Державного коледжу провінції Гуаньсі, факультет музики. Ці установи активно займалися випуском професійних музикантів і зробили значний внесок у розвиток музичної культури Китаю.

У Державному музичному коледжі провінції Фуцзянь було визначено такі спеціалізації: Викладач музики для молодшої та середньої школи та Музикант-виконавець. За програмою бакалаврату був організований навчальний процес за такими спеціальностями: вокал, теорія музичної композиції, клавішні інструменти, струнні інструменти, духові інструменти, народні інструменти.

У Коледжі було два види педагогічних програм – трирічна та п'ятирічна. На п'ятирічну програму крім бакалаврів приймали абітурієнтів після молодшої школи. На трирічну – абітурієнтів, які закінчили середню школу. При утворенні педагогічної кафедри велика увага приділялася педагогіці та базовій музичній освіті, у чому втілювалася педагогічна спрямованість коледжу. Посаду ректора

послідовно займали Лу Цянь, Сяо Ерхуа та Лян Лунгуан. Коледж закінчило безліч відомих у Китаї музикантів-виконавців та викладачів музики, наприклад, Ян Міньюан, Ван Пейян, Ша Ханькунь.

У липні 1941 року в Педагогічному інституті провінції Хубей були відкриті спеціальні музичні курси. Їхньою метою була підготовка вчителів музики в середніх школах. У 1942 році був заснований музичний факультет Педагогічного університету міста Бейпін, а в 1943 році — музичний факультет Чунцінського державного інституту. Система освіти включала п'ятирічний ступінь бакалавра та трирічну програму підвищення кваліфікації вчителів середньої школи. Основними предметами були спів, фортепіано та музикознавство, також були включені інші галузі. У цьому ж році в Сіані був відкритий Північно-Західний музичний інститут, який готував бакалаврів і вчителів музики. У січні 1944 року в Державному педагогічному університеті провінції Хубей було відкрито музичний факультет. У серпні 1946 року було створено кафедру музики Педагогічного інституту Корейського автономного району Чанбай і відкрито кафедру музики Спортивно-педагогічної школи провінції Цзянсі. У 1946 році в місті Тайбей було засновано кафедру музики при педагогічному інституті провінції Тейвань. Спочатку в даному закладі практикували лише дворічне навчання, яке згодом замінили п'ятирічним. Варто додати, що у вересні 1947 року в Чанша була відкрита Вища музична школа провінції Хунань, ректором якої став Ху Жань. У перший набір було прийнято 70 студентів, університет реалізовував дві програми, за якими навчались музиканти-виконавці та майбутні педагоги. Так, програма педагогічної підготовки була розрахована на три роки і передбачала фахову підготовку майбутніх учителів музики. Програма з підготовки майбутніх музикантів-виконавців була розрахована на п'ятирічний термін навчання.

Тож ще раз підкреслимо, що незважаючи на складну ситуацію в країні, спричинену війною 1941–1949 років, кількість середніх та вищих навчальних

закладів, які навчали музикантів-виконавців і музикантів-педагогів, постійно зростала. Так, Китаї було створено майже 50 музичних навчальних закладів у зазначений період.

Розвиток фортепіанного мистецтва у ранній період утворення КНР (1949-1966). Китайська Народна Республіка за 17 років досягла значного прогресу в розвитку професійної музичної освіти. Особливу увагу китайський уряд приділяв розвитку музичної культури. Було організовано багато міжнародних музичних програм, що сприяло приїзду всесвітньо відомих піаністів на гастролі до Китаю. Все це дало змогу підготувати талановитих виконавців для участі в міжнародних конкурсах. Було запрошено багато високопрофесійних викладачів з-за кордону, переважно із західноєвропейських країн.

У великих містах країни було організовано багато симфонічних оркестрів, хореографічних та інших колективів, які виступали з концертами по всьому Китаю [6, с. 106]. Було відкрито дві великі фабрики з виробництва фортепіано в Пекіні та Шанхаї, потім в Інкоу та Гуанчжоу. Завдяки роботі цих компаній роялі та фортепіано набули значного поширення, і не представляли собою рідкість навіть у віддалених регіонах країни.

В даний період почала активно запроваджуватись фортепіанна освіта в консерваторіях. Так, особливу роль у створенні та подальшому розвитку професійної музичної освіти в Китаї відіграє перший музичний навчальний заклад – Шанхайська національна консерваторія, заснована 27 листопада 1927 року. Реконструкція процесу зародження консерваторії, формування її адміністративного апарату та викладацького складу, структури навчального процесу, визначення ролі консерваторії в культурному житті Шанхаю дає можливість значно розширити існуючі уявлення про становлення та розвиток фортепіанної школи в Китаї 1920-х–1940-х років.

На ранніх стадіях свого існування Шанхайську національну консерваторію називали «The National Conservatory of Music» як на китайській, так і англійській мовах. У липні 1929 року Нанкінський уряд змінив назву консерваторії на «Державний спеціальний заклад музичної освіти», при цьому, зберігши її колишню англійську назву. Використання англійської мови в назві консерваторії, а також в адміністративних процедурах та ділових документах ймовірно, пояснюється тим, що в першій половині XX ст. частина території Шанхаю була передана в оренду європейським країнам (Англії, США і Франції), які створили так званий район іноземних поселень і французьку концесію. Тому англійська мова з'явилася на цих теренах як одна з норм взаємного спілкування поселенців різних національностей, а також у підготовці юридичної документації в адміністративному житті даного навчального закладу.

Засновником і першим ректором консерваторії був Цай Юань-пей. Однак у 1929 році посаду ректора зайняв Сяо Юймей, а на посаду проректора був запрошений Хуан Цзи, який отримав музичну освіту в США. У тому ж році відбулися кадрові зміни, що дозволили утворити певну управлінську структуру, де лідируючі позиції займали професійні музиканти Китаю та Європи. Консерваторію очолив Хуан Цзи (ректор), деканом скрипкового факультету був А. Фoa, віолончельного – І. Шевцов, фортепіанного – Б. Захаров, вокального – Ху Цзоушуань, теоретичного – Сяо Юймей.

У 1928 році було створено таку освітню структуру консерваторії: Preparatory Course (підготовчий курс, з терміном навчання два роки), Academic Course (основний курс з терміном навчання три роки), який поділявся на: Normal Course (педагогічний курс з терміном навчання три роки) і Special Course спеціальне (інструментальне) виконавство з терміном навчання три роки). Крім того, було введено Private Course (спеціальний курс для особливо обдарованої молоді, яка може закінчити ще один рік навчання за обраною спеціальністю) [24,

с. 55]. Так, була прийнята шестирічна програма, що складалася з підготовчого, основного та поглибленого курсів.

Структура основного курсу Шанхайської національної консерваторії включала шість факультетів: фортепіанний (Piano Department), теоретико-композиторський (Theory Department), китайський (народний), віолончельний (Violoncello Department), скрипковий (Violin Department), вокальний (Vocal Department) [24, с. 55].

У період із осені 1931 року по 1946 рік навчальний заклад неодноразово переїжджав. Але саме в ці роки Шанхайська національна консерваторія набула статусу державної освітньої установи і субсидувалася з державної скарбниці. Шанхайська національна консерваторія кілька разів змінювала свою офіційну назву, але тільки китайською мовою, що в основному пояснюється трансформацією структурно-управлінського апарату (підпорядкуванням різним галузям державного управління) [57, с. 8–9]. При цьому, англomовна назва була незмінною.

У 1935 році навчальний заклад було доповнено класами таких спеціальних інструментів – фортепіано, вокалу, хору, оркестру, віолончелі, скрипки, духових інструментів, а також теоретичних дисциплін – музичної форми, гармонії, інструментування, вільної композиції, диригування контрапункту, музичного аранжування, аналізу музичних творів та фуги.

На відміну від початкового етапу становлення Шанхайської національної консерваторії, термін навчання у 1930-ті роки становив дев'ять років. Окрім цього, було відкрито 10-й клас стажистів, де студенти мали можливість вільного вибору одного з предметів з метою його поглибленого вивчення, і проходження стажування, після чого випускники закладу отримували диплом «вільних художників» [23, с. 60–65].

Вже в перший рік існування Шанхайської національної консерваторії, почала формуватися структура професорсько-викладацького складу. Відзначимо

тенденцію, що була характерною для вирішення цього завдання: китайські музиканти займали переважно керівні адміністративні посади, тоді як запрошеним іноземцям пропонувалося займатися викладанням, в результаті чого закладалися основи сучасної китайської музичної освіти та виконавства.

Проаналізуємо професорсько-викладацький склад, який склався в Шанхайській національній консерваторії до 1929 року:

- на вокальному факультеті викладали: Е. Валесбі, Є. Гравітська, Б. Захаров, Є. Левітіна, Є. Селіванова, В. Шушлін та ін.;
- на фортепіанному факультеті – С. Аксаков, У Бочао, Е. Валесбі, В. Коставіч, Б. Лазарєв, Г. Марголінський, З. Прибуткова, Цзян Сялумей, В. Чернецька та ін.;
- на скрипковому факультеті – Р. Герцовський, А. Фоа, В. Франкель та ін.;
- на факультеті віолончелі – Р. Фельдман, І. Шевцов;
- на теоретико-композиторському факультеті – Сяо Юймей, Хуан Цзи, В. Франкель та ін. [57, с. 26–27, 31–33].

Також було засновано клас духових інструментів, де викладали: В. Саричев, С. Швайковський (гобой); О. Печенюк, О. Спиридонов (флейта); В. Добровольський (труба) [57, с. 31–33]. Серед перших викладачів-китайців у Шанхайській національній консерваторії були ті, які здобули освіту за кордоном і повернулися на Батьківщину. Серед них: У Бочао, Лі Вейнін, Чу Ін, Ху Цзоушуан, Йін Шаннен, Чжао Мейбо, Сяо Шусянь, Цзін Сялумей, Ян Іфу, [203, с. 71, 80, 82].

Серед викладачів фахових дисциплін, які працювали за основним місцем роботи, до 1930 року в консерваторії налічувалося одинадцять осіб, у тому числі вісім іноземців, серед яких італієць А. Фоа та Німкеня Е. Валесбі. Навесні 1947 року кількість професорів збільшилася до тридцяти восьми чоловік.

До 1929 року на курсах Шанхайської національної консерваторії постійно навчалося близько сотні студентів. Оскільки багато іноземних студентів хотіли навчатися в консерваторії, в 1932 році Педагогічна рада вирішила встановити норму прийому одного іноземця на кожні десять китайських студентів. У 1935 році в кожному класі було по два студенти-іноземці. Більшість предметів викладалися англійською мовою, а вільне володіння мовою було обов'язковою вимогою для всіх абітурієнтів. Серед найвідоміших китайських музикантів, які покинули стіни Національної академії наук – композитор, автор гімну Китайської Народної Республіки Сянь Сінхай, ректор Національної академії наук Чжоу Сяоєнь [69, с. 334].

З перших років свого існування Шанхайська національна консерваторія впливала на культурну атмосферу Шанхаю. І хоча китайські студенти приходили до закладу здебільшого з недостатньою фаховою підготовкою, а китайська аудиторія не знала західноєвропейської музики, завдяки спільним зусиллям професорсько-викладацького складу, остання була активним учасником культурного життя. З 1930 року студенти та викладачі консерваторії систематично організовують концерти.

Слід зазначити, що за роки існування Шанхайської національної консерваторії фактичних випускників було небагато. Це пов'язано з тим, що значна частина студентів не закінчила весь курс і, таким чином, не закінчила консерваторію. Студенти виїжджали в інші міста чи за кордон, де або продовжували навчання, або займалися самостійною робочою діяльністю.

Отже, у процесі реконструкції історії Першої Китайської Національної Консерваторії стає очевидним вплив традицій західноєвропейських навчальних закладів у таких основоположних характеристиках, як навчальний план, освітні програми, внутрішня структура установи, роль культурного та концертного життя міста. Взаємодія освітніх і культурних традицій обумовлено діяльністю

зарубіжних музикантів, які вели навчально-просвітницьку діяльність у Шанхайській національній консерваторії.

Слід відмітити, що у Шанхайській національній консерваторії, крім освітніх цілей, першорядну роль відігравала можливість заробітку, що було характерною рисою життя Шанхая як комерційного центру міста, розкупленого різними країнами. І це вплинуло на відбір контингенту абітурієнтів до зазначеного закладу, відсутність дотацій на талановитих студентів та належної уваги до питання необхідної системності музичної освіти. Ця проблема полягала у відсутності продуманої та вибудованої системи та єдиного цілого в музичній освіті, яка відчувається й сьогодні. Однак, зв'язок з західноєвропейськими традиціями сьогодні чітко проглядається не тільки на основі загальних проблем «молодих» навчальних закладів, а й на більш вузькому визначенні ролі, цінностей і естетичних аспектів вищої музичної освіти.

У 1949 році почалося будівництво Центральної консерваторії, яка була відкрита в Тяньцзіні в 1950 році завдяки злиттю кількох навчальних закладів. Вона включала музичний факультет Університету Яньцзін (1927 рік), музичний факультет Північнокитайського університету мистецтв (1939 рік), Державного музичного інституту міста Нанкін (1940 рік), музичний факультет Державного коледжу мистецтв у місті Бейпін (1946 рік), а також Гонконгську та Шанхайську консерваторії, музичний факультет Пекінського художнього інституту імені Лу Сіня (1948 рік). Базовою структурою нового навчального закладу став Нанкінський державний інститут музики. У рік заснування консерваторії було відкрито фортепіанний відділ. У 1958 році Центральна консерваторія переїхала з Тяньцзіня до Пекіна.

У 1953 році консерваторії в Пекіні та Шанхаї, які називалися Центральною консерваторією та Східним філіалом Центральної консерваторії, отримали статус загальнокитайських центрів теорії та практики викладання фортепіано. У

1956 році «Шанхайська філія Центральної консерваторії» була перейменована в Шанхайську консерваторію.

Авторитетні викладачі вищезгаданого навчального закладу розробили та затвердили комплекс дисциплін та навчальних програм, необхідних у навчальному процесі. Колективи педагогів консерваторій розробили та впровадили 14-річну систему музичної освіти в Китаї. Ця система вперше почала готувати музикантів-педагогів для молодшої школи та вищих навчальних закладів. Усе це покращило рівень навчання студентів і загальну якість музичної освіти в країні. Також були сформовані виконавчі групи для проведення різноманітних програм для перевірки та закріплення фахових навичок студентів.

Музичне навчання за фортепіанним спрямуванням почало стрімко розвиватися і в інших навчальних закладах. Так, були відкриті музичні школи: Північно-Східна (Шеньян), Північно-Західна (Ченду), Південна (Ухань), музичні коледжі в Сіані та Гуанчжоу. У Тяньцзіні була заснована консерваторія, яка стала регіональним центром підготовки піаністів [6, с. 138].

Багато провідних університетів наприкінці 1950-х і 1980-х років були перетворені на консерваторії. Наприклад, Північно-Західний музичний коледж змінив назву на Сичуаньську консерваторію в 1959 році, Південний музичний коледж змінив назву на Уханьську консерваторію в 1985 році, а Північно-східний музичний коледж змінив назву на Шеньянську консерваторію в 1958 році. Сіанський музичний коледж став Сіанською консерваторією у 1960 році, а Музичний коледж Гуанчжоу став Синхайською консерваторією у 1985 році. У 1964 році, за підтримки Чжоу Еньлая була заснована Китайська консерваторія. Вищезазначені навчальні заклади рівномірно розподілені по території КНР і стали основою всієї структури музичної освіти в країні.

У той же час спеціальність «фортепіано» відкривається на музичних факультетах трьох інститутів мистецтв: Нанкінського міського інституту мистецтв, інституту мистецтв міста Цзілінь та інституту мистецтв провінції

Шаньдун. Ця спеціальність також з'явилася на факультетах семи провінційних педагогічних університетів (Хунань, Сичуань, Аньхой, Фуцзянь, Шаньдун, Цзілінь, Внутрішня Монголія) і трьох міських університетів (Нанкін, Пекін, Харбін). У 1950-х роках багато випускників новостворених кафедр виїжджали в найвіддаленіші регіони Китаю, що значною мірою сприяло повному інтересу до такого інструменту, як фортепіано. У свою чергу, це сприяло підвищенню рівня музичної культури населення.

Музична освіта, яка знаходилась в основі музичної культури, набула розвитку і швидко досягла значних успіхів. Це було пов'язано із запровадженням обов'язкового викладання музики у середній та вищій школах, що вимагало великої кількості спеціально підготовленого персоналу. Так, серед центрів освіти вчителів музики, створених на той час у системі університетів вищої освіти, одними з найважливіших були: музичні факультети Пекінського, Південно-Західного, Північно-Східного та Хебейського педагогічних університетів, факультет мистецтв Північно-Західного педагогічного інституту, факультет мистецтв Педагогічного інституту міста Гуйян, факультет мистецтв і спорту Педагогічного інституту провінції Шаньдун, Педагогічний інститут мистецтв Куньміна та факультет мистецтв Наньчанського педагогічного університету.

У 1952 році, на основі інспектування університетів була проведена реформа вищої школи, за результатами якої в Китаї було засновано ще тридцять один університет педагогічного спрямування. П'ятнадцять із них створили музичні факультети, зокрема: Пекінський університет освіти, Північно-східний університет освіти, Інститут освіти провінції Аньхой, Північно-Західний інститут освіти.

Планування навчального процесу, набір предметів і навчальні матеріали для підготовки викладачів фортепіано було офіційно визнано обов'язковим предметом для всіх студентів, які навчаються в Китаї. Тут слід зазначити, що

освітня модель була скопійована у вищій педагогічній освіті, що призвело до виникнення певних ускладнень. Одне з них – забагато обов’язкових непрофільних предметів.

Розглядаючи систему музичної освіти, необхідно звернути увагу на її ефективність, що полягало у значному покращенні підготовки професійних кадрів. Ще наприкінці 1950-х років до Китаю почали приїжджати багато фахівців з країн Західної Європи, й навпаки, китайські студенти масово навчаються за кордоном. Це значно підвищило виконавський рівень класичного репертуару місцевих піаністів. Досить сказати, що Лю Шикунь, Фу Цунь, Ін Ченцзун та інші китайські піаністи здобувають перші премії на міжнародних конкурсах.

У 1966 році розпочався десятирічний період культурної революції. Центральний комітет Комуністичної партії Китаю видав рішення про припинення занять у всіх навчальних закладах, що зупинило розвиток музичної освіти в Китаї.

Під час Культурної революції Центральна консерваторія та Китайська консерваторія були об’єднані в Центральний університет мистецтв Сьомого травня. Його освітня діяльність була в основному паралізована. Проте, завдяки зусиллям викладачів та студентів навчальна бібліотека вціліла, хоча й була закрита.

Керівництво та педагогічний колектив обох консерваторій зустріли безпідставну критику, образи та приниження. Під час початкового періоду Культурної революції десять викладачів Шанхайської консерваторії були вбиті, а багато професорів, у тому числі Ян Цзячжень і Фань Цзісен, померли пізніше. Фортепіанна музика в той час була практично заборонена в Китаї.

У 1970 році була заснована компанія «відновлення науки і здійснення революції». Як зазначалось, у Пекіні було відкрито «Центральний університет мистецтв Сьомого травня», а в Шанхаї – «Музичні курси Сьомого травня». У цих установах були заборонені іноземні навчальні матеріали, в тому числі іноземна

музика. Натомість, широко рекомендувались пісні революційного спрямування. Підготовка студентів була дуже низькою. Багато відомих викладачів були відсторонені від роботи, навчальний процес практично зруйнований.

Роки культурної революції стали катастрофою для китайської культури, в тому числі це відобразилось на фортепіанному мистецтві, яке зазнало суттєвого занепаду. Багато фахівців зазнали репресій, а музичні інструменти, що мали європейське походження вважалися «непотрібним мотлохом» [90].

Фактично відбулося закриття музичної освіти в класичних і педагогічних університетах, а викладачів називали «ворогами робітничого класу». Більшість з них, за програмою «вверх у гори, вниз у села» відправляли в сільські поселення для «трудового перевиховання», музичні відділи отримали назву «відділів революційного мистецтва». Досить сказати, що Педагогічна школа Цзінін була перетворена в Педагогічний університет провінції Хебей і Педагогічний інститут провінції Хебей. Останні називалися «факультетами військового мистецтва», де навчання за фахом «музика» тривало два роки [26, с. 195].

З початку 1970-х років поступово відкриваються такі навчальні заклади та програми: Факультет мистецтв Педагогічного інституту Ханнань (1971), Факультет революційного мистецтва Педагогічного інституту Цицікар (1972), Факультет революційного мистецтва Шанхайського педагогічного університету (1972), спеціальність «Музика» на мистецьких факультетах Цзянсійського педагогічного університету, Аньхойського педагогічного університету, Наньчанського педагогічного університету (1972), Педагогічного університету Внутрішньої Монголії (1972), Педагогічного університету Дечжоу (1973), Педагогічного університету Хуайхуа, інституту мистецтв міста Фуян (1974), Педагогічного інституту провінції Шаньдун (1976), Педагогічного інституту міста Цюйфу (1976). Загалом було запроваджено понад двадцять трансформацій.

У 1970 році почалася підготовка кадрів за новою концепцією навчання. Випускників вузів учителі почали підвозити до неповних середніх шкіл, що значною мірою вирішувало кадрову проблему.

Отже, підсумовуючи вищезазначене, можна зробити висновок, що розвиток фортепіанної освіти в Китаї тісно пов'язаний з історичними та політичними подіями країни. Особливу увагу слід звернути на те, як зміни в політичному ландшафті, зокрема після Опіумної війни та подій, пов'язаних з реформами і відкриттям країни для зовнішнього світу, сприяли поширенню фортепіанної музики та інтересу до західних музичних традицій. Перші кроки в напрямку розвитку фортепіанної освіти були пов'язані із змінами в соціальній та культурній структурах суспільства, що стало можливим завдяки впливу європейських музичних традицій та відкриттю китайських навчальних закладів.

Розвиток професійної фортепіанної освіти став ключовим етапом у процесі модернізації музичної культури Китаю. Відкриття таких навчальних закладів, як Пекінський університет та Шанхайський коледж музики Сяо Юмея, стало важливим кроком у створенні системи музичної освіти за європейським зразком. Ці навчальні заклади стали потужними центрами не лише для підготовки фахівців з фортепіанного мистецтва, але й для розвитку національного музичного стилю, де традиційні китайські елементи органічно поєднувалися з європейськими техніками гри та навчання.

Попри важкі часи, такі як війна з Японією та громадянська війна, китайська музична освіта продовжувала розвиватися. Це підтверджується відкриттям численних музичних навчальних закладів та значним поширенням уроків фортепіано по всій країні. Уроки фортепіано стали популярними не лише серед елітних кіл, але й серед широких верств населення, що свідчить про зростаючий інтерес до музичної культури та західної освіти в цій галузі.

Після утворення Китайської Народної Республіки уряд активно підтримував розвиток музичного мистецтва, що включало як створення нових

навчальних закладів, так і стимулювання міжнародних музичних заходів для обміну досвідом. Центральна та Шанхайська консерваторії стали основними центрами підготовки фахівців у галузі фортепіанної педагогіки, а їх роль у формуванні сучасної музичної освіти важко переоцінити. Водночас створення нових музичних університетів і художніх інститутів засвідчило важливість музики як одного з ключових елементів культурної політики країни.

Культурна революція, хоч і призвела до серйозних труднощів для китайської культури та мистецтва, не змогла повністю зупинити розвиток фортепіанної освіти. Навпаки, відкриття нових навчальних закладів свідчить про стійкість та прагнення китайського суспільства зберегти свою культурну спадщину, навіть у найскладніші часи.

Таким чином, історія розвитку фортепіанної освіти в Китаї є відображенням більш широких процесів соціальної та культурної трансформації країни, в яких політичні зміни, міжнародні впливи та внутрішні прагнення до розвитку нерозривно поєднувалися в єдину систему.

2.1.1. Дитяча фортепіанна освіта в Китаї першої половини XX століття

Тема дитини є досить характерною та популярною у китайській музиці. Проте слід зазначити, що у китайській літературі дитина стала центральною фігурою порівняно пізно, лише на початку XX століття, хоча дитяча тема простежується вже в «Книзі пісень» (Ші Цзин) та інших стародавніх поетичних пам'ятках. Разом з тим, образи дитинства були яскраво і насичено зображені в китайському живописі. Показово, що поряд із зображеннями дітей музичні інструменти часто зустрічалися на полотнах китайського живопису, наприклад у творах Ма Юаня («Пейзаж зі старими деревами та чоловіком і хлопчиком з лютнею», «Чоловік і хлопчик з лютнею, що сидять під деревом біля струмка»).

У 20-х роках минулого століття, коли в Китаї набув поширення такий клавішний інструмент, як фортепіано, китайські композитори почали активно використовувати його у своїх творах, вбачаючи в фортепіано необмежені можливості зображення різноманітного, барвистого світогляду дитини.

Виникнувши в руслі сучасного професійного музичного мистецтва і будучи його частиною, дитяча фортепіанна музика виросла на ґрунті народних традицій. Своєрідність процесів, періодів розвитку китайської дитячої фортепіанної музики відповідала рівню освоєння нових форм та засобів виразності, а також ступеню заломлення фольклорних традицій.

Вивчення фахової літератури з досліджуваної проблеми дозволяє зробити висновок, що взаємодія культурно-духовної традиції Китаю та європейського інструментального досвіду стало підґрунтям для зародження і розвитку китайської фортепіанної музики. Таким чином, у цьому процесі в гармонічній взаємодії знаходяться специфічні та запозичені елементи. Так, як зазначає Лу Цзе у своїй дослідницькій роботі, позитивний вплив на створення узгодженого та оригінального національного фортепіанного стилю Китаю мала програмність [99]. Варто зазначити, що програмність допомагає композитору та виконавцю засвоїти аспекти адаптації європейської системи музичної виразності до китайських художніх традицій. Крім того, це сприяє інтерпретації авторського задуму та спрямуванню діяльності слухача на конкретизацію образного змісту музичного твору.

В історико-стильовій динаміці розвитку фортепіанного мистецтва та освіти в цілому враховано національну специфіку дитячої фортепіанної музики китайських композиторів. Поруч із загальними закономірностями розвитку зазначеного феномену даний підхід передбачає конкретизацію аспектів, зразків фортепіанної творчості китайських композиторів, присвяченої для дитячої аудиторії.

Систематизовані факти, узагальнені відомості про напрямок китайської фортепіанної музики для дітей, який найбільш яскраво представлений дитячими

фортепіанними циклами, дають змогу зрозуміти напрями розвитку жанру, розглянути особливості концертного репертуару, оцінити творчі здобутки того чи іншого автора, виокремити найбільш досконалі в художньому плані твори та реалізувати їх педагогічне спрямування в контексті національних особливостей китайського мистецтва [99].

Слід підкреслити, що однією з основних образних сфер китайської музики є природа. Філософія китайського народу інтерпретує основні постулати світогляду трьох філософсько-релігійних наук (буддизм, конфуціанство, даосизм). Такий підхід знайшов відображення у ставленні до природи, яку національні філософи цінують більше, ніж людську істоту. Крім того, вони вважають людину невід'ємною частиною природи. У таких умовах програмна тематика китайської фортепіанної музики розкривається через музичні інтонації, в яких закладена єдність людини і природи. Ця тема відображена в багатьох фортепіанних п'єсах з програмними поясненнями (наприклад, мініатюра «Пурхання метеликів» з циклу Діна Шанде «Веселі канікули») [97].

Китайські вчені відзначають, що іншу групу програмних тем китайської фортепіанної творчості становлять ритуали та церемонії. У них роль музики розглядається як важливий елемент, орієнтований на естетичне й емоційне сприйняття. У цьому контексті музика відіграє життєво важливу роль у вихованні не лише молодих музикантів, а й інших членів китайського суспільства. Крім того, музичні алегорії, алюзії та символи, знайдені в китайській міфології, є частиною національного світогляду [97].

Як в історії китайської фортепіанної освіти, так і в історії дитячої фортепіанної музики на особливу увагу заслуговують такі фортепіанні твори 1930-х років, як «Мала флейта пастушка» Хе Лутіна, «Пісня пастушка» Лао Чжічэна, Варіації сі мінор Юя Б'янь, «Колискова пісня» Цзян Дінсяна і «Колискова пісня» Хе Лутіна. Серед них перші три твори перемогли у Першому конкурсі на створення китайської фортепіанної музики у 1934 році. Ці опуси

мали одну мету: створити образи, що тяжіють до ясного мелодійного стилю з акварельною прозорістю звучання, з лаконічною фактурою, що ніколи не перевантажується великоваговими акордовими наслідуваннями.

Прикладом такого стилю може бути п'єса Хе Лутіна «Мала флейта пастушка». Особливої популярності цей твір здобув після видання в Японії: його почали виконувати у всьому світі. Можна стверджувати, що цей твір відкрив нову сторінку китайської фортепіанної музики. Ця невелика, але майстерно написана п'єса продемонструвала перспективи розвитку китайської професійної композиторської школи, пов'язані з опануванням творчої спадщини європейських композиторів. У «Малій флейті пастушка» сюжет втілений із вичерпною конкретністю і сприймається як озвучена акварельна замальовка.

У п'єсі зображено поетичну та витончену картину: два пастушки сидять на спинах буйволів, які вільно пасуться в полі, і грають на флейтах. Одна флейта звучить у верхньому голосі, інша – у нижньому. За технікою це простий двоголосний контрапункт, подібний до інвенцій Й. Баха. Друга частина – весела мелодія народного танцю. Третя частина – видозмінена реприза. Музичний образ втілює традиційну ідею китайського світорозуміння: блаженство близько до природи. Хе Лутін створив полімелодичний вигляд тканини, зберігши при цьому первозданну основу інтонаційної китайської народної музики, її неповторну кварто-квинтову сферу. Усі фактурні знахідки диктуються національним змістом музики.

Можна сказати, що Хе Лутін першим творчо втілював китайський фольклор у фортепіанній інтерпретації, започаткувавши китайську фортепіанну музику. Слідом за Хе Лутіном до цього жанру зверталися багато китайських композиторів, серед яких: Цзян Вене, Лю Сюань, Лу Байхуа, Сан Тун та ін. Пізніше, у 40-ві роки минулого століття, Цю Вей, Чу Ванхуа, Ду Мінсін та інші, почали писати п'єси спеціально для дітей.

Після Хе Лутіна, в 1930-х і 1940-х роках такі композитори, як Цзян Вень, Лю Сюань і Сан Тун, звернулися до жанру дитячої фортепіанної музики. Серед їх творчості – фортепіанні цикли для дітей, представлені жанром сюїти.

Так, важко переоцінити внесок, який зробив у дитячу фортепіанну музику Китаю видатний композитор і піаніст Дін Шаньде (1911–1995). Він написав дитячу сюїту «Веселе свято», п'єси «Сінцзянський танець №1», «Сінцзянський танець №2» та «Токката – радісна звістка» [194, с. 67]. У його творах сфокусувалися всі основні моменти еволюції музики для дітей, ясно простежуються її стильові тенденції, характерні для даного періоду розвитку. У цих творах, заснованих на різних пісенних жанрах (обрядових, сімейних, ліричних), поєднуючи національний та європейський початок, автор адекватно відображає світ дитини в іграх та танцях.

Слід відмітити, що твори для дітей виявилися першими фортепіанними творами китайських композиторів. Так, «Марш миру» Чжао Юаньчжень з'явився в першому номері журналу «Наука» (1915 р.). Як свідчать історичні джерела, цей невеликий дитячий твір став основою першого фортепіанного циклу для дітей. У 1919 році Чжао Юаньчжень написав цикл із чотирьох мініатюр для фортепіано [162].

Під час культурної революції, багато музикантів, яким заборонили грати класичну музику, були змушені виїхати з міста у віддалені провінції, де вони мали можливість працювати з народними піснями та танцювальним фольклором. Вони збирали пісні та обробляли їх для виконання на фортепіано. І в цей період з'явилися деякі фортепіанні твори для дітей, що відрізняються самобутністю та яскравістю. «Струмок» Чжу Гуні, «Танець водоростей» Ду Мінсіня, «Збір чаю» та «Лов метелика» Лю Фуаня є вдалими зразками цього стилю. Одна з популярних дитячих п'єс «У степу розквітають щасливі квіти», оброблена Ян Цзюнь на основі народної тибетської мелодії.

Китайська народна музика налічує багато місцевих варіантів. Так, традиційна музична культура Китаю багата на різні інструменти: піпа, хуцинь або ерху, ді, шен та інші. Кінець першої половини XX століття в Китаї вважається періодом аранжування інструментальної народної музики для фортепіано. До таких творів відносяться дитячі п'єси «Звуки китайської дудки і барабана на заході сонця» Лі Інхая, «Квіти абрикоса муме» і «Річка Люянь» Ван Цзяньчжуна, «Спокійне озеро і осінній місяць» Чень Пейсюня.

У період становлення дитячої фортепіанної музики всі ці твори розвивали образне мислення дітей, розширювали уявлення про можливості фортепіано, знайомили з китайською піснею, інструментальним награвом, підвищували інтерес до музичної мови народу, водночас набуваючи і певної педагогічної цінності. Головне ж полягало в тому, що закладалися жанрові та стильові особливості китайського фортепіанного мистецтва загалом та дитячої фортепіанної музики зокрема. Слід зауважити, що китайська дитяча фортепіанна музика стала своєрідною універсальною мовою, яку освоювали майбутні музиканти-виконавці різних спеціальностей та майбутні композитори.

Не зважаючи на широке розповсюдження нотної дитячої літератури, до середини XX століття у Китаї практично не проводилися теоретичні дослідження в галузі фортепіанної педагогіки та методики, особливо у сфері дитячої фортепіанної музики. Кількість перекладених робіт з фортепіанного мистецтва значно збільшилася тоді, коли розширилися та зміцнилися міжнародні контакти та зв'язки Китаю. За неповними статистичними даними, у Китаї, в середині XX століття було опубліковано понад 100 наукових статей з питань фортепіанної методики. Їх зміст в основному зводиться до проблем викладання спеціального та загального курсу фортепіано, знайомства з досвідом окремих відомих педагогів, навчання гри на фортепіано дорослих та дітей.

Багато китайських піаністів і педагогів застосовують у своїй виконавській практиці та педагогіці низку принципів китайської художньої естетики. Можна вважати, що китайські піаністи і педагоги знайшли опору в мистецтві як народної опери, так і китайського живопису – Гохуа (традиційний живопис водяними фарбами і тушшю на шовкових і паперових свитках, віялах тощо; в творах Гохуа, заснованих на поєднанні графіки та живопису, проявляються філософська глибина і ємність почуттів, поетичність і тонке розуміння природи) і в музиці Гуциня (Гуцинь – стародавній китайський семиструнний щипковий інструмент), де художник, вдаючись до мінімальних засобів, поєднує пильність спостереження і мудрість філософських роздумів.

В кінці першої половини ХХ століття велику роль відіграла діяльність пекінського педагога Чжу Гуні (1922–1985). Основа його педагогіки полягала в тому, щоб викладати, спираючись на природні здібності учнів. Гарний педагог не нав'язує учням свій індивідуальний смак, а сприяє формуванню свого власного [133, с. 32]. На заняттях Чжу Гуні грав мало, більше розповідав про композиторів, художній зміст твору. Мета його педагогіки полягала в тому, щоб навчити учнів мислити. Вважаючи, що види та прийоми техніки у різних учнів мають індивідуальне забарвлення, Чжу Гуні допомагав опанувати техніку з урахуванням природних здібностей. Тривалість самостійних занять не визначалася. Чжу Гуні зазначав: «Я проти того, щоб змушувати учнів багато часу займатися технікою» [40, с. 17]. Важливого значення педагог-музикант надавав інтонаційному забарвленню музики, проводячи аналогії з фарбами на палітрі художника. Однією з естетичних основ китайського музичного виконавства є усвідомлення того, що спочатку все народжується в серці, а потім виконується на інструменті [91, с. 21].

Варто відзначити певні досягнення та успіхи у галузі елітного фортепіанного виконавства та педагогіки в Китаї. Чимало студентів столичних консерваторій стали лауреатами різних міжнародних конкурсів. Піаністи та

педагоги будують свою педагогічну діяльність на основі використання передового виконавського досвіду, опори на кращі світові традиції та досягнення у галузі фортепіанної педагогіки.

Разом з тим, у широкій педагогічній практиці існує певний розрив між досягненнями найяскравіших представників музично-педагогічної культури та результатами діяльності пересічних викладачів. Така ситуація спостерігається у більшості навчальних закладів, які знаходяться у містах, віддалених від великих музичних центрів.

Це можна пояснити відсутністю цілісної продуманої методики викладання фортепіано та якісної методичної літератури, зокрема досліджень, що відображають величезний досвід, накопичений світовим фортепіанним виконавством та педагогікою. У сфері дитячого музичного виховання спостерігається постійне підвищення інтересу до фортепіанної гри. Попит народжує пропозицію. І твори, написані спеціально для дітей, можна виокремити у самостійну область. Китайська дитяча фортепіанна музика – особливий напрямок композиторської творчості, значною мірою заснованої на традиційній китайській музичній культурі. Провідну роль цьому процесі має професійне фортепіанне навчання і пов'язані з ним теоретичні праці китайських педагогів.

Що стосується питання теорії та історії китайської фортепіанної педагогіки, то етапи її розвитку тісно пов'язані з системою соціокультурних цінностей, зв'язками з традиціями минулого та інноваціями сучасного мистецтва, культури та освіти. Вивчення наукових джерел показує, що в ранній період китайські музиканти-педагоги, навчаючись за кордоном або на батьківщині під керівництвом іноземних викладачів, використовували такі методичні видання, як: етюди К. Черні, Школа Ф. Бейєра, вправи Ш. Ганона і сонатини М. Клементі. Ці посібники, безсумнівно, складають основу навчального фортепіанного репертуару.

Китайська фортепіанна освіта має менш багату історію, ніж європейська. Хоча фортепіано потрапило в Китай близько 100 років тому, воно майже відразу стало предметом особливої уваги китайських композиторів і педагогів. Китайська культурна традиція впливає на розвиток фортепіанної освіти, специфікою якої є особливості китайської ментальності, мислення та бачення світу [78; 79].

Викладання музики в китайських загальноосвітніх школах має свою специфіку, на яку варто звернути увагу. Так, у програмах та інших документах, що визначають напрями шкільної загальної музичної освіти, йдеться про необхідність подальшого виховання учнів на засадах навчання прекрасним і важливим цінностям, реалізуючи освітню політику держави у створенні соціально-духовного суспільства, розвиваючи чесноти в новому поколінні. Особливо наголошено на важливості вивчення музичного мистецтва для розвитку та духовного зростання дітей. Тому в Китаї більше уваги приділяється музичній освіті, як важливій стратегії організації навчання в початковій школі.

Одним із чітких завдань є виховання патріотизму з урахуванням розвитку окремих рис характеру особистості. Загальна музична освіта в Китаї базується на патріотичних ідеях і китайських народних традиціях. Цілком справедливо вважають, що музика надихає дітей до ідеалів, формує стійкий характер, оптимізм, розвиває здатність проникати в суть передаваних думок і почуттів. У документах для шкіл зазначено, що необхідно поширювати ідеї музичного виховання, щоб музична мова дітей стала початком розуміння ідеології держави, щоб діти захоплювалися вивченням музичного мистецтва Батьківщини, виявляли любов до китайської мови та музичної культури, розуміли її національні особливості. Музична освіта може стати для учнів перепусткою до початкового розуміння музичної мови, а також до розуміння специфіки національної культури. Особливо важливі перші кроки в музичному вихованні, на основі яких будується все подальше навчання.

2.2. Становлення китайської фортепіанної школи на першому історичному етапі: аналіз персоналій

Китай успішно розвивається в сучасному світі, як і китайська фортепіанна школа, а її модель розвитку вплинула на формування методики навчання фортепіано та створення мережі закладів по всій країні. У цьому процесі були реалізовані зусилля багатьох викладачів, виявлено та розвинуто багато молодих талантів. Усе це сприяло популяризації та розвитку фортепіанного мистецтва в країні.

Всесвітня фортепіанна школа мала величезний вплив на створення подібної школи в Китаї на початку ХХ століття. Багато китайських піаністів, таких як Дін Шанде, Чжоу Гуаньчжень, Лю Шикунь та ін., поїхали вчитися за кордон і повернулися на батьківщину після закінчення навчання, привізши з собою знання, необхідні для створення та розвитку системи навчання на фортепіано. У цей час з'являється найважливіший прошарок у формуванні фортепіанної культури – численні любителі фортепіанної музики.

Центральна музична консерваторія в Пекіні і консерваторія в Шанхаї об'єднують найвидатніших педагогів. Справжній розвиток фортепіанної гри як дисципліни в Китаї стався після створення Шанхайської державної консерваторії в 1927 році. Сяо Юймей зробив найбільший внесок у цей процес.

Сяо Юмей (1884–1940) здобув освіту з фортепіано та вокалу в Токійському музичному інституті, а також навчався на педагогічному факультеті Імператорського університету. Пізніше він продовжив навчання в Лейпцизькій консерваторії імені Мендельсона Бартольдї, де спеціалізувався на грі на фортепіано, а також студіював філософію в Лейпцизькому університеті. У Німеччині захистив дисертацію на тему «Дослідження китайських стародавніх музичних інструментів». Повернувшись до Китаю в 1920 році, Сяо Юмей

активно просував ідею створення музичних навчальних закладів європейського зразка.

Як засновник професійної музичної освіти в Китаї, він зібрав команду видатних викладачів. Так, у 1929 році Сяо Юмей запросив викладати фортепіано в Шанхайській консерваторії видатного піаніста Бориса Захарова. До Б. Захарова приєдналися й інші музиканти: А. Черепнін, А. Татулян, Т. Кравченко, італійська викладачка М. Пачі. Згодом до них приєдналися С. Аксаков, З. Прибиткова, Б. Лазарєв та Є. Левітін. Це створило умови для розвитку професійної освіти з гри на фортепіано в Китаї.

Значну роль у розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї відіграли Цай Юаньпей та Лі Шутон. Цай Юаньпей (1868–1940), видатний освітянин і міністр освіти 1920-х років, запропонував Сяо Юмею взяти на себе керівництво Асоціацією музичних досліджень, що діяла на базі Пекінського університету.

Спільна діяльність Сяо Юмея та Цай Юаньпея принесла чимало результатів. Завдяки їхнім зусиллям було засновано низку освітніх установ, серед яких Пекінське жіноче педагогічне училище (1922), музичні курси при Пекінському університеті (1922) та музичний факультет Пекінського училища мистецтв (1923). У цих закладах вперше почали викладати гру на фортепіано, вокал і композицію, що стало важливим кроком у становленні музичної освіти країни [230, с. 21].

Таким чином, внесок Сяо Юмея у формування китайської музичної освіти є неоціненним і визначив подальший розвиток китайської музичної традиції, зокрема у контексті модернізації та інтеграції західних музичних практик у китайську культурну спадщину.

У той самий період у південному Китаї послідовники педагога-музиканта Лі Шутона заснували Шанхайське музично-педагогічне училище в 1920 році. Серед його засновників були Фен Цзункай, У Менфей та Лю Чжипін. У 1923 році заклад отримав нову назву – «Шанхайський художній університет», а вже в 1925

році на його основі створили музичний факультет Шанхайського училища та музичний факультет Шанхайського інституту мистецтв [111, с. 17].

Ці установи стали піонерами у викладанні гри на фортепіано в Китаї, заклавши основи для розвитку професійної музичної освіти в країні.

Одним із важливих показників рівня майстерності китайських піаністів 20-х років минулого століття стали спогади Дін Шандея, представлені у фільмі «Засідання фахівців фортепіано» (1991). У цьому фільмі він розповідає про єдиного китайського піаніста того часу, який активно проводив концерти. Йдеться про Цю Мохена, чий репертуар включав складну з технічної та художньої точки зору Сонату ля мажор KV 311 В. Моцарта з «Турецьким маршем».

Дін Шанде (1911–1995) – видатний китайський композитор, піаніст і музичний педагог, який також обіймав почесні посади в Спілці та Асоціації музикантів Китаю. Він став першою особою в Китаї, що записав вініловий диск зі своїми фортепіанними творами, включаючи «Пікколо пастушка» та «Колискову» (1934). У 1935 році Дін Шанде організував свої дебютні сольні концерти в таких містах, як Шанхай, Пекін і Таньцзин. Того ж року він завершив навчання на фортепіанному курсі та розпочав активну виконавську і педагогічну діяльність. Одним із перших місць його роботи став жіночий педагогічний інститут у провінції Хебей.

У 1937 році, після нетривалої участі в бойових діях проти японських агресорів, Дін Шанде повернувся до університетської роботи і активно зайнявся педагогічною діяльністю. Спільно з Чень Юсінем і Лао Цзінсянем він заснував Шанхайське музичне училище. Паралельно з професійною кар'єрою Дін Шанде невпинно вдосконалював свої навички. Зокрема, у 1942 році він завершив курс композиції під керівництвом В. Френкеля, а вже в 1945 році створив першу частину своєї відомої сюїти «Весняне турне». Через рік, у 1946 році, він отримав посаду професора в Нанкінській державній консерваторії [211, с. 309].

Педагогічний внесок Діна Шанде є надзвичайно важливим для розвитку китайської фортепіанної культури та освіти. Завдяки його ефективній методиці, під керівництвом музиканта сформувалося сучасне покоління китайських композиторів і піаністів, серед яких варто відзначити таких видатних музикантів, як Сяо Шусянь, Лі Цуйчжен, Чжу Гуньї, Чжоу Гуанжень, Ло Чжунжун, Чень Мінчжи, Лю Чжуан, Чень Ган і Хе Чжаньхао [211, с. 308].

Іншою визначною китайською викладачкою фортепіано, яка зробила значний внесок у розвиток фортепіанної культури та педагогіки, була *Чжоу Гуанжень* (1928–2022). Народжена в Німеччині, вона почала вивчати фортепіанну музику ще в ранньому дитинстві. У 10 років Чжоу Гуанжень вступила до Шанхайського приватного музичного коледжу, де під керівництвом Діна Шанде здобувала основи піанізму.

У 1949 році Чжоу Гуанжень провела свій сольний концерт у Шанхаї, який отримав високу оцінку від китайських музичних критиків. Її визнали наймолодшою та найбільш перспективною піаністкою свого часу, що стало значним поштовхом для її подальшого розвитку. У 1951 році Чжоу Гуанжень разом з китайською молодіжною художньою трупкою поїхала до Німеччини для участі у фортепіанному конкурсі Всесвітнього молодіжного студентського фестивалю миру та дружби. Вона здобула третє місце, ставши першою китайською піаністкою, яка отримала нагороду на міжнародному конкурсі.

Протягом своєї тривалої та активної викладацької діяльності Чжоу Гуанжень вдалося виховати багатьох видатних і самобутніх музикантів, які здобули численні перемоги на міжнародних фортепіанних конкурсах, приносячи визнання Китаю. Серед найбільших досягнень її педагогічної кар'єри – успіхи таких учнів, як Хуан Пейін, Хуан Юйї, Ні Хунцзінь, Дань Чжаої, Ван Юйцзя, Лі Юньді, Чен Са та інших. На рахунку Чжоу Гуанжень виховання більше 300 професійних піаністів, серед яких Лю Нін, Фен Пан, Шен Юань, Ван Сяохань,

Мао Дунлі, Ши Цзяцзя та багато інших, які неодноразово отримували призові місця на престижних конкурсах регіонального та міжнародного рівнів.

У сучасному Китаї Чжоу Гуанжень вважається основоположницею китайської музичної школи. Вона першою розробила унікальний підхід до викладання фортепіанної гри в країні. Основні педагогічні принципи Чжоу можна визначити через кілька ключових ідей: персоналізований підхід до кожного учня для формування його індивідуальності та естетичних переконань; безперервне розширення його музичних горизонтів; активізація творчого потенціалу молодих музикантів. Її методика навчання піанізму отримала назву «метод розумного навчання».

Лю Шикунь (нар. 1939) – видатний піаніст сучасності, який зробив значний внесок у розвиток музичної освіти. Завдяки його зусиллям у країні було створено близько сорока центрів музичного розвитку для дітей. У Китаї початкова музична освіта має величезне значення: діти починають вивчати гру на інструментах, зокрема на фортепіано, вже з 3–5 років. Це відрізняється від практики в європейських країнах, де музичне навчання зазвичай стартує з 6–7 років. Батьки в Китаї відіграють ключову роль у підтримці музичних занять, уважно слідкуючи за прогресом своїх дітей. Особливістю китайської системи навчання є акцент на розвиток технічних навичок, зокрема гнучкості та швидкості пальцевої техніки [232].

Педагогічні ідеї Лю Шикуня базувалися на глибокому переконанні, що музика здатна впливати на розвиток особистості вже з раннього дитинства. Він вважав, що знайомство дитини з музикою не лише сприяє гармонійному інтелектуальному та емоційному зростанню, а й формує важливі моральні цінності, виховує почуття прекрасного та розвиває креативність.

Лю Шикунь підкреслював, що музика є універсальною мовою, яка об'єднує людей, навчає співчуття, дисципліни та наполегливості. Саме це розуміння стало основою його діяльності, спрямованої на популяризацію

музичної освіти серед дітей. З середини ХХ століття він активно відкривав дитячі музичні центри по всьому Китаю, надаючи дітям можливість знайомитися з музикою вже з раннього віку.

Сьогодні в Китаї успішно діють близько 40 філій «Художнього центру фортепіанної музики ім. Лю Шикуня». Ці центри не лише допомагають виявляти та розвивати музичні таланти, а й сприяють формуванню покоління гармонійно розвинених особистостей. Вони стали своєрідними осередками культурного розвитку, де діти отримують не лише технічні навички гри на інструменті, а й усвідомлюють важливість музики як джерела натхнення та морального вдосконалення.

Таким чином, спадщина Лю Шикуня продовжує жити, впливаючи на сотні тисяч молодих музикантів і демонструючи незгасну силу музичного мистецтва.

Важко переоцінити роль китайських композиторів початку ХХ століття, твори яких стали важливим етапом у розвитку музичної культури Китаю. Вони поєднували традиційні народні мотиви з новими композиційними техніками та інструментами, сприяючи не лише еволюції китайської музики, але й формуванню нового музичного стилю, що відображав зміни в суспільно-культурному контексті країни. Ці композитори активно використовували традиційні китайські музичні форми, інструменти та мелодії, одночасно адаптуючи їх до сучасних технічних можливостей, зокрема до фортепіано, що дозволило створити нові шляхи вираження та розвивати музичні традиції.

Одним із основних досягнень цього періоду стала інтеграція китайської традиційної музики із західними техніками композиції та інструментування. Так, такі композитори, як Ван Лопінь, Лі Хуаньчжі, Лю Веньцзін, Н'є Ер, значною мірою сприяли формуванню основ сучасного китайського музичного виконавства. Вони поєднували багатство китайського фольклору з елементами класичної європейської музики, що стало основою для розвитку музичних виконавських традицій в країні. Розглянемо їх творчий доробок детальніше.

Ван Лопінь (1913–1996), визначний китайський композитор, відомий своєю роллю у збереженні та розвитку музичних традицій північно-західного Китаю, народився в Пекіні в грудні 1913 року. Його раннє дитинство припало на період глибоких соціальних та культурних трансформацій у Китаї, коли країна переживала кардинальні зміни внаслідок активного розвитку «Руху за нову культуру». Цей рух мав на меті модернізацію китайського суспільства, просування нових ідей у політиці, освіті та культурі, що також вплинуло на музичну сферу. Зокрема, в цей період Ван Лопінь, ще навчаючись у початковій школі, почав активно цікавитися популярними дитячими піснями, що відображали новітні культурні течії, і, одночасно, відкрив для себе твори західної музичної традиції.

Важливим етапом у формуванні його музичних смаків та інтересів стало навчання в 1924 році в місіонерській школі округу Тунсянь. Саме там він вперше познайомився з основами музичної освіти, що значно вплинуло на його подальший творчий шлях. Заняття музикою в атмосфері європейських культурних впливів дали можливість Вану Лопіню ознайомитися з різноманітними стилями та техніками виконання, які він пізніше використовував у своїй композиторській діяльності.

Продовження його музичної освіти відбулося в 1931 році, коли він вступив на спеціалізований художній курс Педагогічного училища Пекіна. Тут, під керівництвом досвідченої викладачки міс Хорват, Ван Лопінь глибше занурився в музичні дисципліни, зокрема у фортепіано та вокал. Отримані знання стали фундаментом його подальшої музичної кар'єри і дозволили поєднати традиційні китайські музичні елементи із західними впливами, що в результаті сформувало унікальний стиль його композиторської діяльності.

Таке поєднання двох різних музичних світів стало основою для його інноваційних підходів до музики та освіти, а також визначило його важливу роль

у розвитку китайської музичної культури, що зазнала значних змін протягом XX століття.

У 1937 році Ван Лопінь приєднався до самодіяльного колективу північно-західного військового гарнізону Китаю, який очолила відома письменниця Дін Лін. Цей період став важливим етапом у його творчості, оскільки він почав активно брати участь у створенні пісень, що відображали реалії того часу. Серед творів цього періоду – пісні «Звуки Фенлінду», «Фронтоник», «Велике прання», що стали частиною культурного спадку початку XX століття та свідчили про зростання його музичної майстерності.

У 1938 році Ван Лопінь разом з письменником Сяо Цзюном, поетом Сай Ке та музикантом Чжу Нансіном був направлений у Сіньцзян-Уйгурський автономний район для освоєння та розвитку західних регіонів Китаю. Ця подорож відзначилася значним впливом на його творчість, оскільки Ван Лопінь почав активно досліджувати народну музику Сіньцзяна. Він захоплювався місцевими мелодіями, які справили на нього глибоке враження і стали основою для його подальших композицій.

Особливо значущим для його творчості став випадок, коли один уйгурський шофер наспівав Ван Лопіню мотив народної пісні з Турфанського району під назвою «Місто Дабаньчен». Ця мелодія, що вирізнялася своєю емоційною виразністю і ритмічною енергією, привернула увагу композитора. Ван Лопінь попросив перекласти слова пісні, а згодом створив аранжування, перетворивши народну пісню на нову композицію, яка отримала назву «Пісня про візника».

Створення цієї пісні стало важливим етапом у музичній кар'єрі Ван Лопіня та переломним моментом його творчості. Завдяки цьому твору він зміг органічно поєднати традиційну народну музику з новими музичними підходами, що дозволило створити власний стиль, який увійшов до історії китайської музичної культури як важлива складова національного музичного розвитку.

Після цього Ван Лопінь активно використовував усі доступні можливості для поповнення своєї колекції народних сінцзянських пісень. Його прагнення до глибокого вивчення музичної спадщини різних народів, що мешкають на території Китаю, призвело до створення значного репертуару, який включав як традиційні мелодії, так і їх аранжування. Завдяки багаторічним зусиллям, Ван Лопінь зібрав і аранжував численні пісні представників різних національностей Китаю, серед яких уйгури, казахи та інші народи Сінцзяна.

Аранжування Ван Лопіня мають значну наукову цінність, оскільки не лише зберігають народні традиції, але й вносять нові елементи, що дозволяють по-новому трактувати ці музичні твори. Серед найвідоміших пісень, що були аранжовані композитором, можна відзначити уйгурські народні пісні «Відкину червону хустку», «Танці Кашгара», «Танці молодих», «Луна», «Ї Ла-ла», а також казахські пісні «Бродяга», «Чекаю тебе завтра», «Серед отар я сумую за тобою», «Маїр», «Сутінковий серпанок», «Сутінки» та інші.

Ці твори, виконані у характерному для народної музики ліричному, співучому стилі, відображають глибину емоцій і культурну спадщину народів, з яких вони походять. Завдяки своєму мелодійному і емоційному забарвленню, ці пісні зберігають високу естетичну цінність і в сучасному світі. Вони продовжують бути важливою складовою частиною не лише музичної культури Сінцзяна, а й культурної спадщини Китаю в цілому, свідченням багатства та різноманіття музичних традицій цієї країни.

Крім того, завдяки своєму глибокому вивченню народної музики та її систематизації, Ван Лопінь створив значну кількість композицій, поклавши на музику традиційні протонародні мелодії, що стали важливою частиною музичної спадщини Китаю. Одним із таких значущих творів стала класична пісня «Те далеке місце», яку Ван Лопінь записав і аранжував за мотивами казахської народної пісні «Біле чоло».

Аранжування пісні «Те далеке місце» стало важливим етапом у творчості композитора, оскільки воно демонструє його здатність зберігати характерні риси оригінальної мелодії, одночасно надаючи їй новий емоційний та музичний зміст, притаманний сучасному виконанню. Спочатку пісня здобула популярність в районах провінцій Ганьсу та Цинхай, де її виконували місцеві жителі. Однак завдяки її мелодійній виразності та емоційному забарвленню, пісня швидко здобула широку популярність, поширившись по всьому Китаю, і на сьогодні вона є відомою національною піснею, що увійшла до культурного фонду країни.

Таким чином, творчість Ван Лопіня в контексті аранжування народних пісень виступає важливим елементом не лише музичної еволюції, але й збереження національних культурних традицій, оскільки його роботи сприяють інтеграції різних музичних стилів і жанрів, що відображають багатство китайської народної спадщини [18].

Лі Хуаньчжі (1919–2000) – китайський композитор, диригент, музикознавець. Народився у місті Гонконг. У 1925–1935 роках здобував середню освіту. У 1936 році вступив до Державного музичного вищого навчального закладу в Шанхаї, де вивчав гармонію під керівництвом Сяо Юмея.

У серпні 1938 року переїхав до міста Яньань, де продовжив навчання в Академії мистецтв імені Лу Сіня. На музичному факультеті та в аспірантурі спеціалізувався на композиції та диригуванні під керівництвом Сянь Сінхая, діяльність якого пізніше була висвітлена ним у науковій статті. Після завершення навчання працював викладачем в Академії мистецтв.

У повоєнний період обіймав посаду декана музичного факультету Інституту мистецтв Північно китайського об'єднаного університету у місті Чжанцзякоу (провінція Хебей). Після утворення Китайської Народної Республіки здійснював керівництво ключовими музичними інституціями країни. Зокрема, очолював Колектив музичних працівників Центральної музичної академії, Центральний ансамбль пісні і танцю та Центральний ансамбль

національної музики. З 1954 року обіймав посаду секретаря Китайської спілки музикантів, а в 1985–1999 роках був її головою. У цей період організація стала провідним центром розвитку музичної культури в КНР, що значною мірою було зумовлено його управлінськими здібностями та професійною діяльністю.

Помер 19 березня 2000 року в місті Пекін, залишивши значний внесок у розвиток китайського музичного мистецтва як педагог, композитор та організатор.

З раннього дитинства виявляв інтерес до народної музики, що стало основою його подальшої творчої діяльності. У своїх композиціях активно використовував народні інструменти, прагнучи інтегрувати їх у професійну музичну культуру.

З 1935 року розпочав активну творчу діяльність як композитор, створюючи пісні, що поєднували традиційні музичні мотиви з сучасними тенденціями. Серед його перших робіт – «Вівчарська елегія» на вірші Го Можо та «Пісня про жовті кольори» на тексти Цзян Гуанці. У роки Війни опору Японії (1937–1945) активно долучився до створення антивоєнних і патріотичних творів. У співпраці з Пу Феном та іншими поетами-патріотами створив низку пісень, серед яких виділяються «Сямень співає») на слова Янь Фена та «Захистимо батьківщину» на вірші Ке Фена. У період 1940–1950-х років написав понад 300 вокальних творів, які стали знаковими в китайській музичній культурі. Серед них особливе місце займає революційна пісня «Шехуйчжуї хао» на слова Сі Яна, яка здобула популярність і була улюбленою композицією прем'єр-міністра Чжоу Еньлая.

Крім вокальної музики, активно працював у жанрі кіномузики. Його творчий внесок включає музику до відомого фільму Се Тілі «Буревій та злива» (1961), яка гармонійно поєднує драматичність сюжету з музичними образами. Одним із наймасштабніших творів цього періоду стала чотиригодинна оркестрова «Новорічна сюїта» (1955–1956), яка стала традиційним репертуаром новорічних концертів. Композитор також здійснював диригентську діяльність,

зокрема керував виконанням опери «Сива дівчина» та хорових творів на урочистих заходах.

Так, його творчість характеризується органічним поєднанням традиційної музичної спадщини з новаторськими підходами, що значно вплинуло на формування сучасної китайської музики.

Як музикознавець, Лі Хуаньчжі зробив значний внесок у розвиток теорії музики та освіти. Йому належать низка фундаментальних праць, які стали основою для вивчення композиції та аналізу музичних творів у Китаї. Серед них:

- «Курс композиції» – посібник, що пропонує систематичний підхід до освоєння техніки композиції, зокрема гармонії, мелодики та інструментування.
- «Як вивчати композицію» – практичний посібник для студентів і молодих композиторів, у якому автор детально пояснює методику навчання композиції через аналіз класичних і сучасних зразків.
- «Окремі судження про музичну творчість» – збірник есе, у яких розглядаються різні аспекти музичного мистецтва, зокрема питання стилю, форми та естетики.
- «Кілька думок про національну народну музику» – теоретичний аналіз особливостей китайської народної музики, її ролі у формуванні національної ідентичності та інтеграції в сучасну музичну культуру.
- «Судження про мистецтво композиції» – праця, присвячена теоретичному осмисленню композиції як мистецтва, у якій автор досліджує взаємодію між творчим задумом і технічними засобами його реалізації.

Ці роботи не лише заклали основи професійної музичної освіти в Китаї, а й сприяли популяризації китайської музичної культури на міжнародній арені. Творчість Лі Хуаньчжі, як музикознавця, відзначається глибоким розумінням як

традиційної, так і сучасної музики, що робить надає його науковому доробку особливої значущості [231].

Лю Веньцзінь (1937–2013) – видатний китайський композитор, який зробив значний внесок у розвиток національної музичної культури. Закінчивши Центральну консерваторію Китаю, продемонстрував високий рівень майстерності та творчий потенціал. Протягом своєї кар'єри Лю Веньцзінь обіймав низку ключових посад у сфері музичного мистецтва. Він був художнім керівником Центрального оркестру національних інструментів, директором Театру китайської опери та балету, а також зробив значний внесок у розвиток китайської традиційної музики. Був членом Союзу китайських композиторів і музикантів, заступником голови Комітету з розвитку музичної творчості, постійним членом Комітету з прав музичного тиражування, а також виконував обов'язки керівника Китайського товариства національної духової музики. Отримав почесне звання професора Консерваторії при Центральному університеті Республіки Корея, що стало визнанням його міжнародного авторитету.

У студентські роки Лю Веньцзінь демонстрував видатні академічні результати, за що був удостоєний стипендії як «кращий студент», присудженої Центральною консерваторією Китаю. Його ранні твори, такі як «Балада про Юй Вей» і «Фантазія на тему трьох ущелин», стали віхами в його творчості. Ці композиції вирізняються органічним синтезом китайських традиційних інструментів, зокрема ерху, та фортепіано, що відображає унікальний стиль композитора.

У 1993 році «Балада про Юй Вей» була визнана одним із найвидатніших музичних творів китайської класичної музики XX століття. Його п'єса «Фантазія на тему трьох ущелин» була включена до списку альбому «Кращі твори сценічного мистецтва та кінематографії Нового Китаю».

Значну популярність здобув його твір для ерху «Роздуми біля Великої Китайської стіни», який отримав першу премію на Третньому всекитайському музичному конкурсі. Ця композиція стала однією з найвідоміших у репертуарі традиційної китайської музики. У подальшому вона виконувалася на провінційних сценах Китаю, а також у Сянгані, Аомені, Європі та Америці, де здобула визнання серед міжнародної аудиторії [20, с. 38].

Так, творчість Лю Веньцзіня характеризується гармонійним поєднанням китайських музичних традицій із сучасними композиційними техніками. Його внесок у розвиток музичного мистецтва зробив значний вплив на збереження та популяризацію національної музичної спадщини як у Китаї, так і за його межами.

Можна стверджувати, що Лю Веньцзінь є однією з найбільш значущих фігур у сучасній китайській музиці, зокрема завдяки його значному внеску у створення аранжувань та адаптацій численних творів народної музичної творчості. Його творчий доробок охоплює різноманітні жанри, включаючи музику для танцювальних номерів, театральних постановок та кінематографа, що засвідчує його багатогранність як композитора.

Згідно з думкою китайських дослідників [175; 178; 180; 231], Лю Веньцзінь є одним із найталановитіших музикантів Китаю після Лю Тяньхуа. Ця оцінка підтверджується спеціальним концертом, який відбувся за ініціативою оркестру національних китайських інструментів Сянгна. Концерт був названий «Від Лю Тяньхуа до Лю Веньцзіня», що стало свідченням визнання спадкоємності та впливу його творчості в контексті розвитку китайської музичної традиції.

Товариство з вивчення китайської національної музики (США) визнало Лю Веньцзіня найвидатнішим композитором континентального Китаю. Протягом багатьох років ця організація публікувала рецензії на музику Лю Веньцзіня, аналізуючи його твори, які характеризуються глибоким національним колоритом, витонченістю та унікальним поєднанням традиційних китайських мотивів з сучасними музичними техніками.

Лю Веньцзінь активно подорожував і здійснював культурні обміни в різних частинах світу, зокрема в Європі, Америці та Азії, а також регулярно відвідував ОАР Сянган і Аомень. Його музику виконували численні оркестри національних інструментів, зокрема в Сінгапурі, Сянгані та Тайвані, що свідчить про його міжнародне визнання. Однією з важливих віх у його кар'єрі стало створення оркестру Азії в співпраці з композиторами Японії та Кореї, що підкреслює його роль у розвитку міжнародної музичної співпраці в Азії.

За видатні досягнення в галузі музики Лю Веньцзінь отримав почесне посвідчення композитора від Державної ради КНР, а також спеціальну премію від уряду Китаю, що є високим визнанням його внеску у розвиток національної та міжнародної музичної культури. Його творчість, багатогранність і здатність до інтеграції традиційної китайської музики з сучасними напрямками роблять його одним із найвизначніших музикантів свого покоління.

Н'є Ер (1912–1935) – китайський композитор, який відіграв важливу роль у формуванні нової музики епохи Китайської Народної Республіки та є автором музики гімну КНР – «Марш добровольців». Цей твір став символом національної єдності і революційного духу, а сам Н'є Ер увійшов в історію китайської музики як одна з ключових фігур того періоду.

Народився Н'є Ер 14 лютого 1912 року в місті Куньмін (провінція Юньнань). Його музичний шлях розпочався в ранньому віці: у 1918 році він вступив до початкової школи при Педагогічному інституті Куньміна, де здобув перші музичні знання. Однак його розвиток як музиканта був значною мірою самостійним. Юний Н'є Ер освоїв гру на ряді китайських національних інструментів, зокрема на китайській флейті, «хуцінь» (китайській скрипці), «саньсянь» (триструнному щипковому інструменті з довгим грифом і круглим корпусом-резонатором) та «юєцінь» (китайському струнному інструменті з круглою декою). Згодом він почав навчатися на скрипці, що стало важливим етапом у його музичній кар'єрі.

У 1925 році Н'є Ер вступив до першої школи провінції Юньнань, де на нього значно вплинули революційні ідеї, які він черпав з прогресивних книжок, журналів і газет. Це стало початком його глибокого зацікавлення соціальними й політичними змінами в країні, що відображалось в його творчості. У 1927 році Н'є Ер вступив до Першого педагогічного інституту провінції Юньнань, де разом з друзями організував музичну групу під назвою «Цюцю», яка займалася виконанням прогресивної музики, що сприяла революційному руху того часу.

Н'є Ер активно брав участь у музичних виступах і продовжував вдосконалювати свої навички, вивчаючи гру на скрипці та фортепіано. Музичні виступи групи «Цюцю» мали значний вплив на формування національного музичного стилю та революційної пісенної традиції. Це була одна з перших спроб інтегрувати традиційні китайські музичні елементи в новітні жанри, що відповідали потребам часу.

Таким чином, раннє життя Н'є Ер було тісно пов'язане з музичними пошуками і революційними ідеями, що дозволило йому згодом стати важливою фігурою в китайській музичній культурі та започаткувати новий етап у розвитку китайської музики, що став визначальним у період утворення Китайської Народної Республіки.

У листопаді 1930 року Н'є Ер активно долучився до діяльності антиімперіалістичної Ліги в Шанхаї, що стало важливим етапом у його політичній та музичній кар'єрі. У березні 1931 року він вступив до складу оперного колективу «Місяць», де обійняв посаду скрипаля, одночасно займаючись самостійним вивченням гри на піаніно та акустики. Такий підхід до навчання свідчив про його прагнення до глибшого розуміння музичних процесів, що включало і технічний, і теоретичний аспекти.

У квітні 1932 року Н'є Ер познайомився з драматургом лівого крила Тянь Ханем, з яким розпочав плідну співпрацю. Це знайомство стало поворотним моментом у творчому розвитку композитора, оскільки дружба та спільна

діяльність з Тянь Ханем значною мірою вплинули на його подальшу музичну творчість, поглибивши соціально-політичну тематику у його творах. У серпні того ж року Н'є Ер поїхав до Пекіна, де активно брав участь у роботі Союзу драматургів лівого крила та Спілки музикантів лівого крила. Це був період інтенсивної співпраці з прогресивними діячами культури, що дозволило Н'є Еру сформувати свої погляди на музику як важливий інструмент соціальних змін.

Водночас він продовжував вдосконалювати свої музичні навички, зокрема вивчаючи гру на скрипці під керівництвом іноземного викладача, що дозволило йому розширити технічні можливості як композитора. У листопаді 1932 року Н'є Ер повернувся до Шанхаю, де поступив на роботу в кінокомпанію «Ляньхуа», що стала важливим етапом у його кар'єрі. В рамках цієї роботи він активно залучався до створення музики для спектаклів і кінофільмів, що дозволило йому поєднати свої політичні та художні переконання через мистецтво кіно та театру.

Окрім цього, Н'є Ер продовжував свою діяльність в культурно-політичних організаціях. Так, він заснував Наукове музичне товариство, а також став членом музичної групи Союзу драматургів лівого крила Китаю, що свідчить про його активну участь у формуванні прогресивної культурної спільноти того часу.

Цей період у житті Н'є Ера характеризувався високою творчою та політичною активністю, що відбивалось у його музиці та сприяло розвитку нових форм музичної культури в Китаї, орієнтованих на підтримку соціальних і революційних ідей.

У період з 1933 по 1935 рік Н'є Ер активно займався композиторською діяльністю, що стало найпродуктивнішим етапом його кар'єри. Саме в ці роки він створив більшість своїх значущих музичних творів, які відіграли важливу роль у розвитку китайської музичної культури та виявили його талановитість як композитора, що поєднував традиційні китайські мотиви з новаторськими ідеями. Ці твори відзначаються глибоким соціально-політичним змістом і стали важливим внеском у музичне мистецтво того часу.

18 квітня 1935 року Н'є Ер поїхав до Японії, де розпочав стажування в Токіо. Вивчаючи японську музику, оперу та кінематограф, він не тільки розширював свої знання про музичні традиції інших країн, а й активно знайомив японську аудиторію з розвитком китайської музики. Це був період культурного обміну, коли Н'є Ер став важливим послом китайської музичної традиції, презентуючи її досягнення за межами Китаю.

Однак його діяльність була трагічно обірвана. 17 липня 1935 року Н'є Ер загинув у результаті нещасного випадку. Його раптова смерть стала великою втратою для китайської музичної культури, адже він не встиг реалізувати багато своїх задумів. Творчість Н'є Ера, незважаючи на короткий життєвий шлях, мала значний вплив на подальший розвиток китайської музики, і його ім'я залишилося в історії як символ революційної музики та національного відродження [220].

Таким чином, твори цих композиторів стали важливим культурним мостом між Сходом і Заходом, допомагаючи усвідомити культурні особливості китайської нації та її місце в глобальному контексті. Вони сприяли поширенню китайської музики на міжнародній арені, а також створили умови для розвитку музичної освіти, зокрема на рівні професійного виконання, що є важливим елементом культурної спадщини Китаю. Таким чином, композитори цього періоду значно вплинули на формування сучасної музичної ідентичності Китаю, а їхні твори і сьогодні продовжують залишатися невід'ємною частиною музичної культури країни.

Аналізуючи особливості китайської піаністичної школи, слід відзначити, що її структура виходить далеко за межі суто виконавської майстерності. Вона являє собою цілісну систему, яку можна охарактеризувати як «фортепіанну культуру», що інтегрує в собі різноманітні аспекти музичної діяльності.

Хоча термін «фортепіанна культура» поки що рідко використовується в наукових дослідженнях, його значення не можна недооцінювати. Як доводять науковці у галузі мистецтвознавства [214], національна фортепіанна культура є

багатошаровим явищем. Вона охоплює концертно-виконавську діяльність піаністів, рівень музично-педагогічної підготовки, розвиток методичних підходів, стан фортепіанних класів у системі музичної освіти, створення і використання спеціальної літератури, а також якості і доступності інструментів із їхніми технічними характеристиками.

Крім того, китайська фортепіанна культура має свої унікальні особливості, які формувалися під впливом національних традицій та інтеграції світового досвіду. Особливу роль у її розвитку відіграють державні ініціативи, спрямовані на підтримку музичної освіти, а також участь провідних музичних навчальних закладів, таких як Центральна музична консерваторія в Пекіні. Інтенсивна популяризація музичного навчання серед дітей, яке часто розпочинається у віці 3–5 років, дозволяє Китаю виховувати талановитих виконавців, що досягають високих результатів на міжнародній арені.

Особливу увагу варто приділити тому, як усі ці елементи взаємодіють між собою. Взаємовплив різних підсистем цієї культури, їхній функціональний зв'язок є ключовим чинником, який визначає ефективність і цілісність фортепіанної традиції в конкретній країні. Значну роль у цьому процесі відіграє залучення сучасних технологій, що сприяють розширенню доступу до навчальних матеріалів, а також використання новітніх педагогічних методик.

Таким чином, видатні діячі у галузі фортепіанної освіти початку ХХ століття поклали початок китайській фортепіанній культурі, яка нині постає як багатогранне явище, яке об'єднує традиції, інновації та глобальну перспективу. Її унікальність та динамічний розвиток заслуговують на глибоке дослідження та осмислення, адже вона є яскравим прикладом того, як музика може стати важливим інструментом культурного та соціального прогресу.

Окрім Китаю, багато інших країн також можуть служити історичними прикладами формування фортепіанної культури, зокрема Англія, США, Україна та низка інших. У кожній з цих країн процес розвитку мав свої особливості, проте

існували й спільні риси. Важливо розуміти, що в межах однієї культури можуть існувати кілька різних фортепіанних шкіл, які розвивалися в різних регіонах і в різні періоди часу. Ці школи не тільки відображають технічні й музичні досягнення того чи іншого періоду, а й несуть в собі культурні, історичні та соціальні особливості кожної країни.

Наприклад, в Україні до сьогодні активно функціонують одеська та львівська фортепіанні школи, кожна з яких має свою унікальну спадщину та традиції. Багато українських піаністів, завдяки цим школам, стали відомими на міжнародній арені.

Процес виникнення фортепіанної культури завжди є більш складним і багатограним, ніж просто створення однієї школи. Наприклад, в Англії, вже в XVI–XVII століттях існувала школа вірджиналістів, яка стала основою для подальшого розвитку фортепіанної культури. Вірджинал, будучи попередником сучасного фортепіано, був популярним інструментом у той час і сприяв формуванню перших піаністичних технік. Зокрема, такі композитори, як Вільям Берд (*William Byrd*), Орландо Гіббонс (*Orlando Gibbons*) та ін. залишили вагомий вклад у розвиток виконавської майстерності на цих інструментах.

Однак, завершення формування фортепіанної культури в Англії збіглося з появою нового етапу – англійської фортепіанної школи, яку очолював Муціо Клементі (1752–1832). Він був не лише видатним піаністом, а й композитором і педагогом, який розробив нові методи гри на фортепіано. Клементі зробив значний внесок у популяризацію фортепіано як інструмента для сольного виконання, що значно змінило музичний простір того часу. Його твори, зокрема методичні матеріали, стали основою навчання багатьох піаністів, а його вплив поширювався на багато європейських шкіл, як от німецька та італійська.

Крім того, в США і Франції фортепіанна культура також розвивалася під впливом європейських традицій, однак із певними місцевими особливостями. У США фортепіанна школа отримала велике значення в середині XIX століття,

коли з'явилися нові методики навчання і вперше почала формуватися професійна піаністична спільнота. У Франції, на відміну від Англії та Німеччини, фортепіанна культура була більш орієнтована на інтерпретацію імпресіоністичних творів, таких як твори Клода Дебюсі, який здійснив революцію у способах гри на фортепіано.

Одна з визначальних рис фортепіанної культури Китаю полягає в адаптації класичного репертуару до більш простих естрадно-джазових форм. Яскравим прикладом є творчість піаніста французького походження Р. Клайдермана, чия музика виявилася популярною серед слухачів. Інтерес до виконання класичних творів значною мірою сприяв популяризації фортепіанної гри серед молоді Китаю. Відомий професор Даніна Джао виховав низку талановитих музикантів, серед яких Лі Юньді, Чень Са та інші.

У педагогічній практиці Даніна Джао важливим аспектом є орієнтація на слухання записів великих виконавців. Секрет технічної майстерності його студентів полягала в методиці, яка рекомендувала починати виконання творів повільно, але дуже точно, і поступово збільшувати темп. Велика увага приділялася аналізу знаменитих «еталонних» інтерпретацій. Характерною рисою навчання фортепіано в Китаї була орієнтація на світові шедеври виконавського мистецтва.

Відтак, можна констатувати, що фортепіанна культура кожної країни є результатом поєднання численних факторів: історичних обставин, музичних традицій, технічних інновацій та особливостей місцевих шкіл. Саме завдяки цим багатим і різноманітним впливам фортепіанна культура стала однією з найбільш важливих складових світової музичної спадщини.

Отже, становлення та розвиток фортепіанної школи в Китаї першої половини XX століття сприяло становленню китайської фортепіанної культури, яка має наступні складові.

1. *Композиторська творчість* відіграє важливу роль у формуванні фортепіанної культури, і однією з основних складових репертуару є національні фортепіанні твори, які виконуються на концертах. Ці твори не лише відображають музичну спадщину конкретної країни, але й є важливим інструментом для розвитку національної музичної ідентичності.

Національні фортепіанні композиції часто вбирають у себе традиційні музичні мотиви, ритми та мелодії, що властиві народним пісням і танцям, але водночас адаптовані до технічних можливостей фортепіано. Вони мають величезне значення для музичної освіти та розвитку виконавських традицій, оскільки дозволяють піаністам не тільки технічно вдосконалювати свої навички, а й краще зрозуміти культурні особливості кожної нації. Наприклад, такі китайські композитори, як Ван Лопінь, Лі Хуаньчжі, Лю Веньцзін, Н'є Ер та ін. створювали твори, в яких можна знайти відображення національної музичної мови та ідентичності.

Національні твори, що є важливою частиною фортепіанного репертуару, забезпечують зв'язок між різними етапами розвитку музичної культури. Вони здатні передати емоції і переживання, характерні для певного історичного періоду, та сприяти розвитку більш глибокого розуміння музичних традицій. Наприклад, у творчості композиторів романтичної епохи часто присутні елементи народної музики, що дозволяє слухачеві поринути в атмосферу національної культури того часу.

Участь таких творів у концертних програмах важлива не лише з точки зору збереження традицій, але й для сприяння розвитку міжкультурного діалогу. Фортепіанні концерти, що включають національні композиції, допомагають слухачам не тільки отримати естетичне задоволення, а й краще пізнати культуру та історію інших народів, підвищуючи загальне розуміння і взаємну повагу до різноманіття музичних традицій у світі.

2. *Фортепіанна нотна література, представлена рідною мовою*, включає не лише нотні видання, але й методичні статті, підручники, а також важливі коментарі до них. Це необхідна умова для ефективного розвитку фортепіанної культури, адже масовість любителів фортепіанної музики, а також велика кількість викладачів та учнів потребує науково обґрунтованих та доступних матеріалів для навчання та вдосконалення.

Нотні видання, підготовлені з урахуванням мовних і культурних особливостей країни, дають можливість краще зрозуміти технічні, музичні та історичні аспекти творів. Вони допомагають учням не лише оволодівати технікою гри на фортепіано, а й розвивати музичний смак і розуміння глибини творів, дозволяючи їм більше поринути в культурний контекст виконуваної музики.

Методичні статті і підручники мають особливу роль у фортепіанній освіті, оскільки вони забезпечують систематичний підхід до навчання, створюючи чітку базу для розвитку як новачків, так і досвідчених виконавців. Вони не лише пояснюють основи фортепіанної техніки, але й розкривають глибші аспекти, такі як інтерпретація музичних творів, психологія виконання та педагогічні методи навчання. Більш того, підручники часто містять поради щодо розвитку артикуляції, фразування та динаміки, що допомагає учням досягти високого рівня виконавської майстерності.

Коментарі до нотних видань є незамінним інструментом для музикантів, оскільки вони пропонують роз'яснення щодо особливостей виконання, технічних аспектів та історичних передумов того чи іншого твору. Це дозволяє виконувати твори з глибоким розумінням авторського задуму і точно відтворювати стиль епохи. Особливо важливо, щоб коментарі були доступні мовою учнів, оскільки це сприяє кращому засвоєнню матеріалу, усуває мовні бар'єри та полегшує розуміння складних технічних питань.

Враховуючи, що існує великий попит на таку літературу, важливість її розвитку зростає. Це допомагає не лише зберегти культурну спадщину, але й підтримати сучасний музичний рух, забезпечуючи гармонійний зв'язок між минулим і сучасним у фортепіанному мистецтві. Таким чином, належна нотна література рідною мовою є важливою складовою для розвитку фортепіанної музики в КНР, де музична освіта займає значне місце.

3. *Архіви текстові (документи, свідоцтва) та звукові (звукозаписи вітчизняних виконавців)* є важливим джерелом для збереження історії фортепіанної культури країни. Вони служать не лише для документування музичних подій, а й для передачі майбутнім поколінням безцінної інформації про досягнення та розвиток фортепіанної школи. Історія фортепіанної культури повинна зберігатися і постійно поповнюватися новими знахідками, що сприяє не тільки збереженню культурної спадщини, але й розвитку сучасної музичної освіти та виконавства.

Збереження таких матеріалів є завданням численних інституцій, серед яких найбільшу роль відіграють бібліотеки, архіви, музичні музеї, а також спеціалізовані установи, які займаються збором, систематизацією та публікацією цих документів. Бібліотеки й архіви, як правило, містять величезну кількість нотних видань, рукописів, інтерв'ю з музикантами та виконавцями, що дозволяють відновити картину розвитку фортепіанної культури в історичному контексті.

Звукозаписи, у свою чергу, є незамінним інструментом для вивчення стилістичних особливостей виконання, технічних інновацій і педагогічних підходів, які були характерні для певних періодів. Музичні музеї також служать місцем для збереження інструментів, які були важливими для розвитку фортепіанної культури, а також різних експонатів, що відображають життя та творчість видатних піаністів і композиторів Китаю.

Збереження та дослідження цих архівів дозволяє не лише розширити горизонти розуміння фортепіанної культури, а й відкриває нові можливості для її розвитку. Сучасні технології, такі як цифрове збереження і онлайн-архіви, надають змогу широкому колу дослідників та музикантів отримувати доступ до цих матеріалів, що значно полегшує їх використання та популяризацію.

Таким чином, архіви текстових і звукових матеріалів є важливими інструментами для збереження і розвитку фортепіанної культури, допомагаючи вивчати її історію, вдосконалювати сучасні підходи до виконання та навчання, а також формувати нові культурні і мистецькі тенденції.

4. *Державні музичні навчальні заклади*, що є важливою частиною культурної та освітньої системи країни. До основних типів таких закладів належать:

- консерваторії. Шанхайська консерваторія – один із найстаріших і найпрестижніших музичних закладів Китаю. Центральна консерваторія музики в Пекіні – провідний заклад, що спеціалізується на класичній китайській та західній музиці. Консерваторії в Сіані, Гуанчжоу, Ченду та інших великих містах;
- мистецькі академії. Академії музики та танцю, які працюють у структурі загальних мистецьких академій, наприклад, Китайська академія мистецтв;
- університети з музичними факультетами. Багато університетів КНР, такі як Пекінський або Фуданьський, мають факультети чи кафедри музичного мистецтва;
- професійні школи музики. Підготовка молодих музикантів у спеціалізованих музичних школах, які функціонують при великих консерваторіях або як окремі заклади;

- центри традиційної китайської музики. Заклади, які спеціалізуються на вивченні та популяризації традиційних китайських музичних інструментів, таких як гуцинь, ерху, піпа тощо.

Музичні заклади в Китаї активно підтримуються державою та мають сучасну матеріально-технічну базу. Вони є платформою для розвитку культурної дипломатії, співпраці з міжнародними музичними інституціями та збереження традиційного музичного спадку.

5. *Виконавці-піаністи.* Для розвитку музичного мистецтва необхідний достатній за чисельністю і високим рівнем майстерності корпус виконавців-піаністів. Їхня роль є ключовою у збереженні та популяризації як класичної, так і сучасної музичної культури. Культура виконавства повинна бути актуальною, динамічною і здатною до постійного відтворення в сучасних умовах. Це передбачає:

- розвиток освіти: створення сприятливих умов для професійного навчання піаністів у державних і приватних музичних закладах;
- популяризацію музики: проведення концертів, фестивалів і конкурсів, які сприятимуть розширенню аудиторії;
- інновації у виконавстві: інтеграцію сучасних технологій і нестандартних підходів до інтерпретації музичних творів;
- міжнародну співпрацю: обмін досвідом із закордонними виконавцями та участь у міжнародних проектах для підвищення рівня професіоналізму.

Таким чином, виконавці-піаністи не лише зберігають традиції, а й активно формують нові сторінки музичної культури, адаптуючи її до потреб сучасності.

6. *Фортепіанні конкурси, фестивалі, гастролі видатних піаністів* створюють унікальні можливості для оцінки регіональних рівнів розвитку фортепіанної культури в країні. Вони дозволяють не лише виявити особливості

та потенціал окремих регіонів, але й провести порівняння національних досягнень із загальносвітовим рівнем фортепіанного мистецтва.

Такі заходи:

- популяризують фортепіанну культуру серед широкої аудиторії;
- сприяють відкриттю нових талантів і підвищенню професійного рівня виконавців;
- служать платформою для міжнародного діалогу в музичній сфері, обміну досвідом та культурними цінностями;
- впливають на розвиток музичної освіти, встановлюючи нові стандарти для майбутніх поколінь музикантів.

Крім того, участь у таких заходах сприяє інтеграції вітчизняного мистецтва у світовий музичний простір, забезпечуючи гідне представлення національної фортепіанної школи на міжнародній арені.

7. *Любителі фортепіанної музики* – є тим необхідним живильним середовищем культури, яке підтримує її розвиток і забезпечує існування всіх її складових. Завдяки їхній любові та інтересу зберігаються традиції виконавського мистецтва, відроджуються шедеври минулого та створюються нові музичні твори. Вони надихають виконавців і композиторів, формують попит на високу культуру та сприяють її поширенню серед нових поколінь.

8. *Концертні зали, спеціально призначені для проведення сольних фортепіанних концертів*, становлять невід’ємну частину матеріальної інфраструктури фортепіанної культури. Вони відіграють ключову роль у створенні сприятливих акустичних умов для виконання музичних творів, що є критично важливим для адекватної передачі художнього задуму виконавця. Архітектурні особливості, акустичні параметри та технічне оснащення цих залів формують середовище, яке забезпечує високий рівень естетичного сприйняття музики.

Окрім цього, концертні зали виконують важливу соціокультурну функцію, слугуючи простором для взаємодії між виконавцем та аудиторією, що сприяє збереженню традицій фортепіанного мистецтва, його популяризації та подальшому розвитку. Саме завдяки наявності таких спеціалізованих закладів забезпечується підтримка високих стандартів виконавського мистецтва та культурної спадщини в цілому.

9. *Фортепіанні фабрики*, що займаються виробництвом інструментів, становлять важливу складову розвитку інструментального аспекту музичної культури. Процес виготовлення фортепіано охоплює численні технологічні етапи, що поєднують традиційні методи і сучасні інновації, забезпечуючи високу якість інструментів. Розвиток цього процесу сприяє не лише вдосконаленню акустичних характеристик фортепіано, але й надає можливість для реалізації нових музичних форм і стилів виконання.

Продукція фортепіанних фабрик, як частина культурної інфраструктури, має значний вплив на збереження та розповсюдження музичної спадщини. Вона забезпечує доступність інструментів для музикантів, що в свою чергу стимулює подальший розвиток виконавської майстерності та інтерпретації музичних творів. Важливо зазначити, що еволюція фортепіанної техніки та матеріалів, що застосовуються у виробництві, безпосередньо впливає на естетичні та акустичні якості музики, яка виконується на цих інструментах.

10. *Ретельно продумане та обґрунтоване державне фінансування усіх складових фортепіанної культури* є важливим чинником для її сталого розвитку та збереження. Адекватне фінансування забезпечує підтримку ключових елементів цієї культурної сфери, таких як виробництво музичних інструментів, організація концертних заходів, а також освітні та дослідницькі ініціативи. Воно сприяє не лише збереженню традиційної спадщини, але й стимулює інноваційні процеси, що можуть значно покращити якість виконання та розширити репертуар.

Крім того, таке фінансування є основою для розвитку інфраструктури, яка сприяє доступу широкої аудиторії до музичних досягнень, що в свою чергу має позитивний вплив на соціокультурний розвиток. Інвестиції в цю сферу мають довгостроковий ефект, оскільки вони забезпечують створення умов для професійного розвитку музикантів, виконавців та композиторів, що підтримує високі стандарти музичної культури.

Отже, названі складові фортепіанної культури формуються та розвиваються паралельно з розвитком національних фортепіанних шкіл, що є невід'ємною частиною культурної еволюції кожної країни. Так, у XVII столітті в Англії, у XIX столітті в Україні, у XIX–XX століттях в Америці та в XX столітті в Китаї цей процес мав свої характерні риси та особливості, залежно від культурних, соціальних і економічних умов кожної країни.

Особливо важливим етапом у розвитку фортепіанної культури стала трансформація китайської системи фортепіанної освіти. З початку XX століття в Китаї була сформована унікальна й цілісна система фортепіанного навчання, що охоплює як професіоналів, так і аматорів. Ця система втілює в собі інноваційні підходи до методики викладання, що поєднують західні традиції з місцевими культурними особливостями [193].

На сьогоднішній день десятки вузів по всій країні щорічно випускають тисячі піаністів, чиї кваліфікаційні рівні визнаються не лише в Китаї, а й за його межами. Це свідчить про високий рівень розвитку фортепіанної освіти в країні та її інтеграцію в міжнародний культурний простір. Система підготовки піаністів у Китаї стала одним з основних факторів, що сприяє зростанню музичної культури на глобальному рівні.

Висновки до другого розділу

Здійснений аналіз становлення та розвитку професійної фортепіанної освіти в Китаї першої половини ХХ століття дав змогу зробити наступні висновки та узагальнення.

1. Формування системи фортепіанної освіти в Китаї у першій половині ХХ століття було нерозривно пов'язане з історичними та політичними трансформаціями країни. Важливу роль у цьому процесі відігравали зміни у внутрішній та зовнішній політиці, зокрема наслідки Опіумних війн, соціальні реформи та зростаюча взаємодія з західним світом. Розширення доступу до європейської музичної культури та створення навчальних закладів, що орієнтувалися на західні стандарти, сприяло формуванню нової хвилі інтересу до фортепіанної музики. Таким чином, розвиток фортепіанної освіти став результатом поступових змін у культурному середовищі, які відкривали шлях до інтеграції західних музичних традицій у китайську мистецьку сферу.

2. Розвиток професійної фортепіанної освіти став визначальним етапом у процесі модернізації музичної культури Китаю. Заснування таких навчальних закладів, як Пекінський університет та Шанхайський коледж музики Сяо Юмея, стало важливим кроком у формуванні системи музичної освіти, орієнтованої на європейські стандарти. Ці інституції виконували роль потужних центрів не лише для підготовки фахівців у галузі фортепіанного мистецтва, але й для розвитку національного музичного стилю, в якому традиційні китайські елементи органічно інтегрувались з європейськими техніками виконання та навчання.

3. Дитяча фортепіанна музика в Китаї формувалася під впливом професійної композиторської школи та еволюції музичної освіти, спираючись на народні традиції. Різноманітність підходів до її розвитку сприяла освоєнню нових художніх засобів та адаптації фольклорних елементів у сучасній виконавській практиці. Перші дитячі фортепіанні твори, що з'явилися на початку

XX століття, вирізнялися доступною технікою виконання та лаконічною музичною мовою. У створенні національного репертуару ключову роль відігравали такі композитори, як Хе Лутін, Цзян Вень, Цюй Вей, Сан Тун та інші. До початку культурної революції було написано близько сотні творів для юних піаністів.

4. У процесі становлення дитячої фортепіанної музики її твори сприяли розвитку образного мислення дітей, розширенню їхніх уявлень про виконавські можливості фортепіано, а також ознайомленню з традиційною китайською пісенною та інструментальною культурою. Вони відігравали важливу роль у формуванні інтересу до національної музичної мови, водночас набуваючи значної педагогічної цінності. Визначальним аспектом цього процесу було закріплення жанрово-стильових характеристик китайського фортепіанного мистецтва загалом і дитячої фортепіанної музики зокрема. Виявлено, що китайська дитяча фортепіанна музика стала універсальним засобом музичної освіти, який забезпечував підготовку майбутніх виконавців та композиторів різних спеціалізацій.

5. Аналіз персоналій китайських композиторів та музикантів-педагогів першої половини XX століття дозволили виявити ключові тенденції у процесі формування та розвитку китайської фортепіанної школи. Серед них: Сяо Юмей, Дін Шанде, Чжоу Гуанжень, Лю Шикунь, Ван Лопінь, Лі Хуаньчжі, Лю Веньцзінь, Н'є Ер. З'ясовано, що твори цих митців стали важливим культурним мостом між Сходом і Заходом, допомагаючи усвідомити культурні особливості китайської нації та її місце в глобальному контексті. Вони сприяли поширенню китайської музики на міжнародній арені, а також створили умови для розвитку музичної освіти, зокрема на рівні професійного виконання, що є важливим елементом культурної спадщини Китаю. Доведено, що композитори та музиканти-педагоги цього періоду значно вплинули на формування сучасної

музичної ідентичності Китаю, а їхні твори і нині продовжують залишатися невід'ємною частиною музичної культури країни.

6. Аналіз особливостей китайської фортепіанної школи першої половини ХХ століття дав можливість констатувати, що її структура виходить далеко за межі суто виконавської майстерності. Вона являє собою цілісну систему, яку можна охарактеризувати як «фортепіанну культуру», що інтегрує в собі різноманітні аспекти музичної діяльності, та має наступні складові: композиторська творчість; фортепіанна нотна література, представлена рідною мовою; архіви текстові (документи, свідоцтва) та звукові (звукозаписи вітчизняних виконавців); державні музичні навчальні заклади; виконавці-піаністи; фортепіанні конкурси, фестивалі, гастролі видатних піаністів; любителі фортепіанної музики; концертні зали, призначені для проведення сольних фортепіанних концертів; фортепіанні фабрики; ретельно продумане та обґрунтоване державне фінансування усіх складових фортепіанної культури.

Основні наукові результати опубліковані у працях [223; 228].

РОЗДІЛ 3.

СТИЛЬОВІ ПОШУКИ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

3.1. Еволюція естетики європейського романтизму в фортепіанній музиці композиторів Китаю

Одним із ключових джерел формування стилістичних напрямів у фортепіанному мистецтві Китаю є західна музика. Не випадково багато дослідників визначають цей шлях як адаптацію європейської музичної моделі до національної культури [193]. У цьому контексті явища, пов'язані з європейськими історичними стилями, зокрема романтизмом, можуть бути співвіднесені з феноменами китайської музики.

Інтеграція західних музичних традицій у китайське фортепіанне мистецтво відбувалася через поєднання структурної та гармонічної мови європейської музики з мелодичними і ритмічними особливостями національного фольклору. Такий процес сприяв не лише збагаченню музичної культури Китаю, але й утворенню унікального стилю, що поєднує західні і східні елементи. Особливо це помітно у впливі романтизму, чиї ідеї емоційної виразності та художньої свободи знаходять відображення у творах китайських композиторів, адаптованих до місцевих естетичних і культурних традицій.

Фортепіанне мистецтво Китаю демонструє діалектичний процес культурного взаємообміну, в якому західна музика відіграє роль каталізатора, стимулюючи розвиток національного музичного стилю та збагачуючи його новими виразними засобами. Як і в європейській музичній культурі, у китайській спостерігається розшарування епохальної стилістичної системи на низку підсистем — стильових напрямів, що обумовлено загальною тенденцією посилення індивідуального та національного в мистецтві XX століття.

У фортепіанній творчості китайських композиторів першої половини ХХ століття диференціація стилєвих напрямів визначається переважно опорою на певні традиції або музично-естетичні концепції. Стилїстичні пошуки китайських композиторів цього періоду тісно переплітаються з впливами провідних творчих особистостей, що формували нові художні ідеї. Для покоління китайських композиторів першої половини ХХ століття такими ключовими фігурами стали Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст.

Слідування ідеям цих європейських композиторів сприяло формуванню унікального синтезу, у якому поєднувалися європейська музична традиція і китайська національна ідентичність. Наприклад, Шопенівський романтизм з його тонким ліризмом і виразністю, шуманівські образні контрасти та експресивність, а також масштабність і технічна віртуозність творів Ліста слугували джерелом натхнення для китайських авторів, які адаптували ці елементи до специфіки місцевої культури. Таким чином, фортепіанна музика китайських композиторів першої половини ХХ століття стала ареною культурного діалогу, де традиційні національні мотиви та новітні європейські впливи взаємодіяли для створення нових форм художньої виразності.

Китайська фортепіанна музика вирізняється унікальним поєднанням національної культурної спадщини з впливами інших художніх традицій, що сприяє формуванню нових стилїстичних напрямів. Характерні риси національного стилю, які охоплюють спільні елементи народного та професійного мистецтва певної етнічної групи [205], виявляються як у творчості окремих композиторів, так і в різних художніх течіях.

Цей національний компонент забезпечує спадкоємність між творами, створеними у різні періоди. Наприклад, можна виявити певні паралелі між фортепіанними композиціями Дін Шаньде, написаними у 1940-х роках, і творами Чень І, створеними у 1980-х роках. У сучасній китайській музиці зв'язок із народною творчістю може здійснюватися як безпосередньо через використання

фольклорних мотивів (зокрема у Чень І та Чу Ванхуа), так і опосередковано через переосмислення досягнень попередників (наприклад, у творчості Тан Дуна, Лян Лея та Чень Сяююна).

Одним із важливих аспектів є визначення рівня інтеграції національного елемента у творах конкретних композиторів. Ця інтеграція проявляється як у прямому зверненні до народних мелодій, так і в їх творчій адаптації в контексті європейських музичних практик. Зокрема, переосмислення фольклору дозволяло китайським митцям створювати новаторські композиції, що об'єднують традиційні мотиви з західноєвропейською музичною мовою, а фортепіанна творчість китайських композиторів початку ХХ століття стала відображенням гармонійної взаємодії між національною самобутністю та глобальними музичними впливами.

Китайські композитори активно зверталися до естетичних принципів європейського романтизму та характерних рис його музичної мови під час становлення національної фортепіанної традиції в період з 1910-х до кінця 1970-х років. Це обумовлювалося схожістю деяких рис західноєвропейського романтизму із китайськими культурними уявленнями та традиціями. Зокрема, спільні аспекти проявлялися у прагненні до програмності, циклічної структури творів та використання мотивів, натхнених народними піснями й танцями.

Розвиток романтичного стилю в китайському фортепіанному мистецтві супроводжувався суттєвими змінами, які розгорталися у двох напрямках: перший базувався на засвоєнні європейських музичних канонів, другий фокусувався на національних музичних традиціях.

Ці два підходи поступово перепліталися, утворюючи новий художній феномен, у якому поєднувалися технічна майстерність і гармонійна система європейської музики з емоційною виразністю та мелодизмом китайської культурної спадщини. Така інтеграція відкривала нові обрії для розвитку фортепіанного мистецтва, збагачуючи його репертуар і підходи до творчості.

Цей процес також сприяв активному діалогу між західною та східною музичними культурами, що відіграло важливу роль у формуванні унікального музичного стилю в умовах глобалізації.

Європоцентричний напрям розвитку фортепіанної музики в Китаї спирається на традиції романтичного мистецтва Європи й відтворює у пришвидшеному темпі основні етапи еволюції європейської музичної культури другої половини XIX – початку XX століття: від романтизму до імпресіонізму.

Музичні твори перших професійних китайських композиторів і композиторів-аматорів, які працювали у 1910–1930-х роках, таких як Чжао Юаньжень, Сяо Юмей, Тан Сюеюн і Лі Шухуа, демонструють явний вплив європейської романтичної, а частково й класичної традиції. Наприклад, «Траурна прелюдія» Сяо Юмея, присвячена пам'яті жертв Першої світової війни, нагадує траурний марш із Третьої симфонії Л. Бетховена. Аналогічно, «Ноктюрн» ор. 19 містить риси мініатюр Дж. Філда та Ф. Шопена. У поліфонічних фортепіанних творах Хуан Цзи простежуються елементи, характерні для творчості Й. С. Баха.

Наслідування зразків західної класико-романтичної музики можна розглядати як спробу впровадження новаторських ідей, раніше не притаманних китайській музичній традиції. Подібні твори викликали здивування й зацікавленість китайської аудиторії того часу, оскільки їхні естетичні принципи та стилістика значно відрізнялися від звичних національних форм. Таким чином, цей напрям відіграв ключову роль в інтеграції західних музичних стандартів у китайську культуру, сприяючи створенню унікального синтезу традиційного та інноваційного підходів.

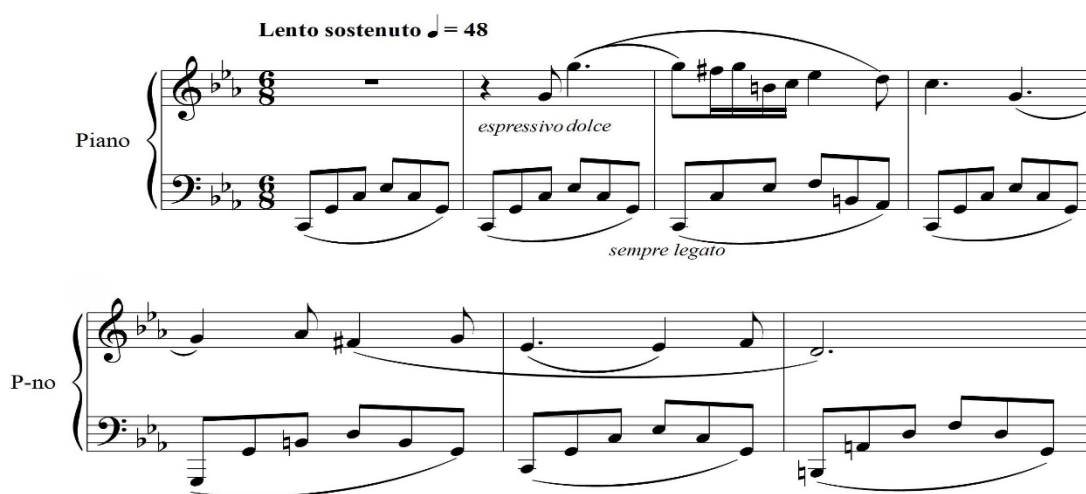
Початок інтеграції китайської академічної музики в міжнародний контекст безпосередньо пов'язаний із навчанням молодих композиторів за межами Китаю. Так, у 1930 році французьке видавництво Maurice Senar опублікувало кілька творів композитора Тан Сюеюна, зокрема «Новорічні привітання» («年颂

»), «Туга за матір'ю» («怀母») та «Звістка про смерть Сунь Ісяня» («闻孙逸仙先生死耗之余»). Ця подія відбулася в період, коли Тан Сюеюн навчався у Ліонській консерваторії, куди він вступив у 1922 році.

На думку дослідника Сун Ге [138, 23], твори «Новорічні привітання» і «Туга за матір'ю» є прикладами романтичних ноктюрнів. Це проявляється через низку характерних особливостей: виразний ліризм, використання функціональної тріади в гармонії, мелодійні лінії, побудовані на секстових та ввідних інтервалах, що створюють ефект розгорнутої, «дихаючої» мелодії (мал. 1). Крім того, супровід творів будується на розкладених акордах, а поєднання дуольних і триольних ритмічних структур у різних голосах ще більше підкреслює їх належність до романтичної традиції (мал. 2).

Малюнок 1.

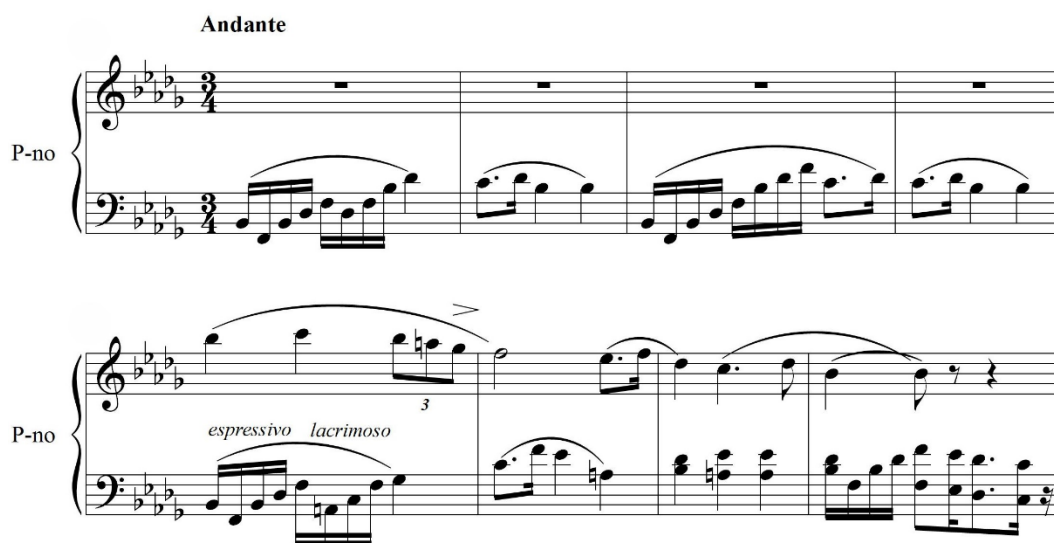
Тан Сюеюн «Новорічні привітання». Т. 1-7



Так, ці твори стали важливою віхою для популяризації китайської музики за межами країни, демонструючи унікальне поєднання західної романтичної стилістики з елементами національного музичного мислення. Вони свідчать про значущість культурного обміну в процесі формування академічної музики Китаю та її виходу на новий естетичний рівень.

Малюнок 2.

Тан Сюеюн «Звістка про смерть Сунь Ісяня». Т. 1-8



Серед творів Тан Сюеюна найбільш яскраво вирізняється своєю стилістикою п'єса «Метеор». У статті Сун Ге подано опис цього твору, який базується на спогадах самого композитора [138, с. 28]. Образи п'єси натхненні традиційними цирковими діями Китаю, які зазвичай розпочинаються ритмічними ударами національних інструментів.

Ці елементи циркової естетики знайшли відображення у музичній структурі твору, де використовуються широкі мелодичні стрибки, ритмічні моделі з характерним малюнком і нерівномірний метр, що нагадує звучання традиційних китайських гонгів (мал. 3). Завдяки цьому п'єса набуває унікальної художньої виразності, зберігаючи автентичний зв'язок із національними культурними джерелами.

Малюнок 3.

Тан Сюейюн. «Метеор». Т. 1-5



Твір «Метеор» можна вважати прикладом глибокої інтеграції китайських традицій у рамки академічної музики. Поєднання місцевих етнічних мотивів із загальноприйнятими європейськими формами створює неповторний синтез, який демонструє креативний підхід Тан Сюеюна до музичної творчості.

Інтеграція національних елементів у музичну практику виявляється в творі Сяо Юмея «Новий казковий танець» (1923), який ґрунтується на китайській тематичній основі. Проте оригінальність цієї теми трансформується через використання різноманітних прийомів романтичної музичної мови, що призводить до її значного адаптування в контексті західної музичної традиції. Цей твір можна розглядати як одну з перших спроб привнести національні образи у фортепіанну музику, що відкриває нові горизонти для розвитку національно орієнтованого романтизму. У подальшому ми звернемо увагу на те, як ця тенденція розвивалася в контексті ширшої еволюції китайської музичної культури.

Така інтеграція вимагає не лише технічного освоєння західних форм, але й глибокого осмислення культурних особливостей, що дозволяє поєднати автентичні китайські мотиви з європейським музичним стилем. Це підкреслює важливість творчого підходу в адаптації національних традицій, створюючи таким чином міст між двома музичними світами. У рамках цього процесу з'являється концепція національно орієнтованої музики, яка поєднує елементи як локальної культурної спадщини, так і універсальних мовних форм романтизму.

Запровадження методів західної освіти стало важливим фактором, що сприяло зростанню популярності фортепіано в Китаї. Це, у свою чергу, призвело до інтенсивного освоєння європейських музичних форм та жанрів, особливо романтичного періоду, у фортепіанній музиці. У 1930-1940-ті роки серед найбільш популярних жанрів, що з'являються в китайській музичній практиці, можна виокремити сюїту, сонату, сонатину та варіації. Зокрема, такі твори, як «Китайська сюїта» (1934) Лю Сюеаня, «Весняна подорож» (1945) Дін Шаньде,

Соната сі-мінор для фортепіано (1939) Ма Сицина та Сонатина (1940) Цзян Веньє, стали яскравими прикладами цього процесу. Також варто зазначити, що у 1948 році Дін Шаньде створив варіації на китайську народну тему, що відображають характерні риси як національної музичної ідентичності, так і західних технік варіаційного розвитку.

Жанр фортепіанного концерту також привернув увагу китайських композиторів у цей період. У 1930-1940-вих роках були створені концерти Цзян Веньє (1936) та Чжан Сяоху (1945), які стали важливими етапами у розвитку китайської концертної музики. Однак ці твори не досягли високого рівня композиційної майстерності, і з точки зору сучасної музичної практики вони зберігають лише історичну цінність. Так, концерт Цзян Веньє не має оркестрової партитури, що є суттєвим недоліком для цього жанру, оскільки повноцінне існування фортепіанного концерту вимагає гармонійного поєднання фортепіано і оркестру як двох взаємодіючих елементів.

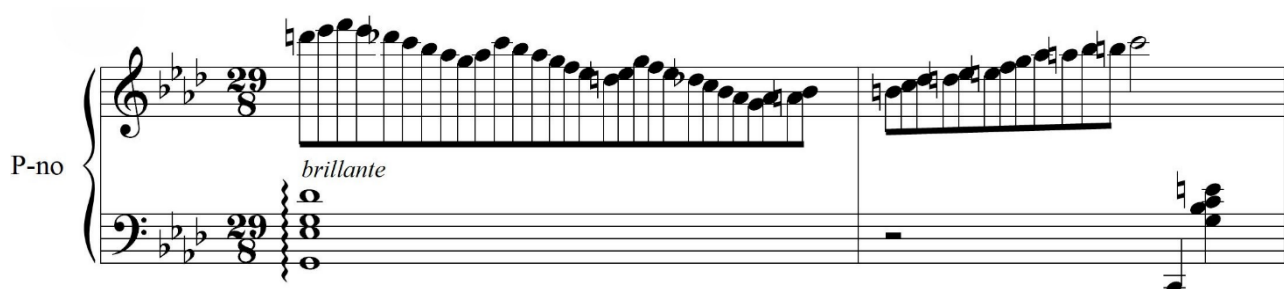
Однак у Концерті №1 Чжан Сяоху спостерігається намагання дотримуватися канонів класичного жанру фортепіанного концерту. Цей твір можна вважати першим значущим досягненням у цьому жанрі в історії китайської музики, оскільки він демонструє спробу поєднати китайські музичні елементи з європейськими композиційними формами та оркестровою технікою. Процес впровадження європейських музичних жанрів у китайську академічну музику виявився не лише адаптацією форм, а й важливим етапом культурного синтезу, що відкривав нові можливості для вираження національної ідентичності через використання елементів західноєвропейської музики. Це дозволило створити нові художні концепти, які поєднували традиції двох культур, тим самим сприяючи розвитку унікального музичного стилю, здатного впливати на подальшу еволюцію китайської музичної культури.

Музичний матеріал композицій 1930-х років, таких як Соната сі-мінор для фортепіано Ма Сицина та ноктюрн «Спогади про Шопена» («夜曲 - 肖邦的回»,

1931) Лао Чжичена, свідчить про чітке тяжіння до романтичної трактовки музичних форм. Так, у Сонаті Ма Сицина спостерігається використання жанрових заголовків для двох частин – «Ноктюрн» і «Баллада», що прямо вказує на зв'язок із класичними романтичними структурами. У своєму творі «Спогади про Шопена» Лао Чжичен використовує типову для ноктюрна тричастинну форму з кодою, при цьому відтворюючи технічні прийоми, що нагадують стилістику Ф. Шопена. Особливо яскраво це проявляється у використанні техніки швидкоплинних пасажів у стилі «перлинної» гри, що притаманна манері виконання великого романтика. Це вказує на глибоке проникнення в технічні особливості європейської романтичної музики та її адаптацію до китайської музичної традиції (мал. 4).

Малюнок 4.

Лао Чжичен «Спогади про Шопена». Т. 19-20



Схильність до циклічності, яка є однією з основних характеристик європейської музичної мініатюри XIX століття, виявляється також в творчості китайських композиторів. Це явище набуло особливого значення в умовах інтенсивного розвитку національних музичних традицій, що відображалось в музиці китайських композиторів, таких як Чу Ванхуа, Хуан Аньлунь, Лі Інхай, Хуан Хувей та Ван Цзяньчжун.

Циклічність в європейській музиці XIX століття часто виникала як результат фрагментарності та незавершеності романтичних мініатюр, які прагнули виразити певні емоційні чи концептуальні ідеї через компактні, але

вражаючі форми [65]. Мініатюра, яка характеризувалася обмеженістю часу й простору, ставала своєрідною музичною одиницею, здатною відобразити глибокі почуття й тонкі нюанси людської душі. Романтичний композитор, через свою схильність до інтимних музичних образів, часто звертався до ідеї циклічності, де кілька коротких частин об'єднувалися в єдине ціле, створюючи загальну ідею чи наратив.

Однак у творчості китайських композиторів початку XX століття мотиви циклічності набувають іншого, специфічного забарвлення, відмінного від європейського контексту. У цей період композитори звертаються до циклічних форм не через фрагментарність чи незавершеність мініатюр, а скоріше через прагнення передати всю багатогранність і різноманітність світу музичних образів. Музика стає способом відображення різних аспектів життя та культури, де кожна частина циклу стає не лише незалежною одиницею, а й органічною частиною більшої картини, що охоплює різні емоційні та концептуальні стани.

Цей процес об'єднання мініатюр в цикли в китайській музиці можна пояснити прагненням до більш глибокого та повного виразу різноманітних музичних образів. В умовах культурної ізоляції і політичних обмежень композитори використовували циклічні форми як засіб для реалізації своєї музичної мови, що одночасно служила збереженню національної ідентичності та створенню нової музичної традиції. Таким чином, циклічність стала важливим інструментом для вираження складності людських почуттів, а також для об'єднання різних культурних, емоційних та історичних аспектів у межах одного музичного твору.

Варто зазначити, що китайські композитори зберегли певну універсальність у використанні циклічних форм, притаманних романтичній музиці, але адаптували їх до специфіки китайської музичної традиції. Завдяки цьому китайська музика здобула нові виражальні можливості, що дозволяло її представникам створювати художньо багаті та концептуально глибокі твори, які

не лише відповідали національним вимогам, але й були здатні до глобального музичного діалогу.

Вплив європейського класико-романтичного мистецтва на китайських композиторів проявляється в численних аспектах їх творчості. Одним з найбільш помітних напрямків є використання формотворчих засобів, властивих європейській музичній традиції. Це включає, зокрема, застосування двочастинних і тричастинних форм, а також більш складних структур, таких як варіації та рондо. Проте важливо зазначити, що ці форми не є прямим копіюванням європейських зразків, а адаптовані до особливостей китайської музичної мови, що відображає прагнення композиторів до інтерпретації західних форм в контексті національної музичної традиції.

Китайські композитори, в пошуках нових художніх виразів, активно освоювали техніки поліфонічного розвитку, що стало важливим етапом їх творчого шляху. Поліфонія традиційно асоціюється з європейською класичною музикою, але в китайській музиці вона набуває особливих рис. Наприклад, композиція «Поле» з циклу «Тридцять монгольських пісень» для фортепіано Хуан Аньлуня є каноном у дзеркальному відображенні, що не тільки демонструє технічну майстерність автора, але й вказує на його вміння інтегрувати європейські музичні форми в контекст китайської музичної мови. Цей твір, використовуючи класичний принцип канона, надає йому нове трактування, яке враховує традиції китайської музичної культури.

Ще одним значущим прикладом є твір Хуан Аньлуня «Велика китайська стіна», який представляє однотемне фугато. Використання поліфонічної техніки в цьому творі є прикладом того, як китайські композитори почали адаптувати західні поліфонічні форми для вираження своєї культурної ідентичності та емоційного спектру. Цей твір демонструє спробу органічного поєднання європейської поліфонічної структури з китайським музичним мисленням, що в

свою чергу є прикладом взаємодії двох культур – західної і китайської в процесі музичного творення.

Синтез романтичного та класичного стилів у китайській музичній традиції, орієнтований на європейські зразки, не був повністю відокремлений від локального культурного контексту. Впливи національних музичних традицій проявлялися у введенні характерних мотивів і ладів, властивих китайській чи іншим далекосхідним культурам, навіть у творах, де домінували європейські художні тенденції.

Наприклад, цикл «Живопис Хігашіяма Кайї», створений Ван Лісанем, відзначається використанням специфічного японського ладу ду-цзе (f-g-as-c-des-es-f), що вирізняється витонченістю та поетичною виразністю.

До початку Антияпонської війни китайські композитори активно зверталися до музичних традицій сусідніх країн, використовуючи їхні елементи як засіб розширення виразного арсеналу. Одним із прикладів такої інтеграції є фортепіанний цикл «П'ять ескізів» ор. 4 («五首素描», 1935) Цзян Веньє. Цей твір, удостоєний нагороди на IV Венеціанському міжнародному музичному фестивалі в 1938 році, демонструє виразне застосування характерних японських ладів [32].

Малюнок 5.

Цзян Веньє. «П'ять ескізів» ор. 4. «Солом'яне опудало в горах». Т. 1-10



Мелодична структура, побудована на ладі e-fis-a-h-d, набуває екзотичного забарвлення завдяки використанню дисонуючого тону «с» у басовій партії та альтеруванню другої й п'ятої ступенів основного пентатонічного звукоряду.

Таке гармонійне збагачення створює виразний колорит, що поєднує традиційні ладові форми з модерністськими техніками. Альтерація ступенів не тільки підсилює напруження, але й додає твору індивідуальної експресивності, водночас розширюючи межі типового пентатонічного звучання.

Цей підхід демонструє здатність композитора інтегрувати авангардні прийоми в рамках традиційної мелодійної логіки, створюючи нові можливості для розвитку музичного матеріалу. Поєднання інноваційних і традиційних елементів у такому ладовому просторі є прикладом майстерного використання гармонійного потенціалу пентатоніки для досягнення унікальної художньої виразності.

Запозичення таких музичних структур стало важливим інструментом збагачення китайської композиторської школи. У творах подібного типу прослідковується синтез локальних і зовнішніх впливів, який сприяв формуванню унікального звукового простору, здатного поєднувати традиції Сходу з тенденціями європейської музики.

Залучення елементів японської музики у фортепіанних композиціях, таких як «П'ять ескізів», не лише демонструє широту художніх інтересів Цзян Вен'є, але й засвідчує його прагнення до міжкультурного діалогу. Цей підхід є вагомим прикладом того, як культурний обмін сприяв формуванню нової, більш гнучкої та експресивної музичної мови у китайській академічній традиції.

Японські мотиви знаходять відображення і в одночастинному фортепіанному концерті Цзян Вен'є, написаному у 1936 році. Ця робота демонструє витончене поєднання традиційної далекосхідної естетики з новаторськими композиційними підходами.

Елементи національного колориту, зокрема, яскраво проявляються у восьмій п'єсі «Райдуга» з циклу Тан Дуня «Вісім спогадів в акварелі» (мал. 6). У гармонічній структурі твору домінує так звана «квартовість», що є результатом спирання на ступені пентатонічного звукоряду. Ця особливість не тільки підкреслює етнічний характер композиції, але й створює виразну текстурну насиченість.

Поєднання квартових гармоній із пентатонічною основою слугує засобом досягнення мелодійної ясності та гармонічної стійкості, водночас відкриваючи простір для експериментів із фактурою. Такі підходи ілюструють здатність композиторів переосмислювати локальні традиції в контексті глобальних музичних тенденцій, створюючи твори, які є одночасно інноваційними та глибоко вкоріненими в культурну спадщину.

Малюнок 6.

Тан Дун «Вісім спогадів в акварелі». «Веселка». Т. 30-37



Слід зазначити, що європейські композитори також активно використовували подібні засоби для створення східного колориту. Яскравим прикладом цього є композиція «Пагоди» з фортепіанних «Естампів» К. Дебюссі (мал. 7).

Малюнок 7.

К. Дебюссі «Естампи». «Пагоди». Т. 4-6



Використання екзотичних музичних елементів у цьому творі дозволяє композитору створити атмосферу далекого Сходу через специфічну гармонійну текстуру та ладову побудову. К. Дебюссі активно звертається до пентатонічних ладів, що є характерними для багатьох східних музичних традицій, а також використовує нестандартні інтервали, які підсилюють ефект «східної» звукової палітри.

Завдяки цьому підходу, композитор не лише відтворює образи, пов'язані з іншими культурами, але й трансформує їх через власне музичне бачення, створюючи новий емоційно насичений і звуково-кolorистичний світ. Це свідчить про його здатність зберігати глибоку повагу до східних традицій, одночасно адаптуючи їх до європейської музичної мови, що є однією з основних ознак імпресіоністичного руху.

«Східний романтизм» зберігає багато принципів західноєвропейського романтизму, таких як програмність, глибоке смислове навантаження інтонацій, «підвищення емоційної виразності», конкретизація образів, акцент на фортепіанній техніці, концертність і монументальність вираження [193, с. 126]. Однак він характеризується певними особливостями, що відрізняють його від європейського аналога.

Так, для романтиків Сходу не притаманні душевні суперечності, втеча від реальності чи пафос бунту проти світу. В основі східного романтизму лежить відчуття повноти життя, оптимістичне сприйняття світу як цілісного й гармонійного, що сприймається не через логічне мислення, а через інтуїцію [134].

Характерні для «східного романтизму» оптимізм та позитивізм яскраво виявляються у образній побудові багатьох фортепіанних творів епохи Культурної революції. Це можна спостерігати, наприклад, у Концерті «Хуанхе» Ін Ченцзуна, творах Чу Ванхуа та інших авторів, а також у композиціях Хуан Аньлуня.

Отже, східний романтизм поєднує емоційну інтенсивність і виразність, властиві європейському романтизму, але при цьому пропонує нові шляхи художнього вираження, зосереджуючи увагу на гармонії, позитивному сприйнятті світу та єдності з природою. Це дозволяє створювати музику, яка виявляє власну ідентичність і відмінність від європейських традицій, що має важливе значення для культурного розвитку в країнах Сходу.

Основними виражальними засобами в творчості композиторів, орієнтованих на національні традиції, стали класичні елементи західноєвропейського романтизму. У певному розумінні можна сказати, що ця течія зосереджувалася на зовнішніх аспектах романтичного стилю, зокрема на розвитку різноманітних текстурних форм, що зосереджувались на технічній стороні виконавської майстерності.

Якщо в європейському романтичному творі особистість є визначальним елементом образу та стилю [212, с. 284.], то в музиці «східного романтизму» індивідуальний аспект не завжди є центральним. Індивідуальність в цих творах проявляється менш чітко, оскільки більше уваги приділяється гармонії з колективними культурними уявленнями та емоційною універсальністю, що властиво східній естетиці.

Цей підхід дозволяє створювати музику, в якій акцент робиться на спільному досвіді, де емоції та образи набувають певної універсальності, що є характерним для культури Сходу. Це, у свою чергу, відкриває можливості для адаптації західних романтичних концепцій до специфіки східних традицій, де важливими є не лише технічні аспекти, а й створення колективного художнього виразу, який підкреслює єдність і гармонію культури.

Особливістю «східного романтизму» є виразна увага до дрібниць, яка виявляється у використанні різноманітних музичних технік, таких як форшлаг, арпеджіато, акцентовані ритмічні фігури та витончені нюанси артикуляції. Ця деталістичність мелодії походить, з одного боку, від виразних інтонаційних контурів китайської мови, які так чи інакше втілюються в мелодичному стилі, а з іншого боку, від характерної орнаментальної артикуляції, традиційної для музичних практик Сходу.

Такий підхід до орнаmentaції не лише підкреслює неповторність інтонацій, але й стає важливою відмінною рисою, що виокремлює східну музику від західноєвропейської. Орнаментальні елементи тут не обмежуються лише декоративним ефектом, а функціонують як невід'ємна частина структури твору, вносячи різноманітність і виразність у музичну тканину [34].

Водночас, увага до деталей і специфіка артикуляції в східному романтизмі робить акцент на інтуїтивному сприйнятті емоцій, глибше проникаючи у чуттєвий досвід, що характерно для культур Сходу. Цей підхід додає музичним творам глибини, сприймання не лише як технічних побудов, а й як комплексних образів, що органічно поєднують техніку та емоційну виразність.

Отже, здійснивши аналіз двох основних течій романтизму в китайському фортепіанному мистецтві можна стверджувати, що твори, які належать до «європейсько-орієнтованої» лінії, за своїм змістом і музичною мовою майже повністю копіюють стилістику європейської музики кінця XIX – початку XX століть. Вони, зазвичай, вірно відображають західні традиції в плані

формотворення, гармонії та інтонаційних схем, характерних для періоду романтизму в Європі.

З іншого боку, композиції «національно-орієнтованої» лінії, незважаючи на використання елементів народного фольклору, що часто ґрунтуються на побутових мотивах, адаптують цей матеріал через призму європейської композиторської традиції. Вони зберігають основні принципи західної музичної мови, зокрема у використанні технічних засобів і формальних структур, притаманних західному романтизму.

Ключовою ознакою творчості цієї течії є виражений оптимістичний світогляд, який відображає східний підхід до реальності – світ без гострих конфліктів, де панує гармонія і єдність з природою. В музичному вираженні це знаходить своє відображення у структурних елементах, які створюють атмосферу спокою, внутрішньої рівноваги та гармонії, що є характерним для загального східного світосприйняття.

3.2. Особливості «китайського стилю» та його художні втілення в академічній фортепіанній музиці

У рамках дослідження стильових пошуків китайських композиторів першої половини XX століття доцільно розглянути концепт китайського стилю, який характеризується унікальним поєднанням традиційних елементів з іноземними впливами. Це поняття включає в себе не лише національні музичні риси, але й способи їх інтеграції з новими естетичними ідеями, що виникають у результаті культурного обміну.

Китайський стиль у музиці являє собою складну структуру, що формується через адаптацію і синтез як власних, так і запозичених фольклорних елементів. Цей процес взаємопроникнення не є простим наслідуванням, а передбачає глибоке осмислення і перетворення зовнішніх впливів, що дозволяє створювати

нові стилістичні форми, зберігаючи при цьому глибоке коріння в національній традиції. Китайський стиль у музиці виступає не лише як відображення традиційної культури, а й як динамічний процес, в якому поєднуються різні культурні шари, утворюючи нові виразні засоби та способи музичної комунікації.

Період 1930–1940-вих років у Китаї характеризується розвитком масової музичної культури та активізацією музично-фольклорного руху [83, с. 112]. Цей рух не стільки протистоїть романтичній традиції, скільки слугує засобом її переосмислення, зокрема у контексті інтеграції народної музики, її професіоналізації та адаптації естетичних принципів європейського романтизму до національної культурної специфіки [193, с. 80–81].

Виникнення феномену «китайський стиль» пов'язане з діяльністю Шанхайської консерваторії, зокрема з проведенням конкурсу для композиторів, де одним із обов'язкових завдань було створення музичних творів у рамках «китайського національного стилю» [48].

Проведення конкурсу мало на меті сприяти збагаченню національного репертуару, що в свою чергу повинно було стимулювати розвиток китайської музичної культури та посилити її ідентичність. Завдяки цьому конкурсу на перший план вийшли молоді китайські композитори, серед яких були Хе Лутін, Юй Бяньмін, Лао Чжичен, Цзян Динсянь та Чень Тяньхе.

Ідеї щодо інтеграції багатств національної культури в сучасну академічну музику вже давно існували в музичному середовищі. Зокрема, елементи «китайського стилю» можна виявити в композиціях 1932 року, таких як «Пісня про пастуха» («牧童之乐») і «Осінній настрій» («秋兴»), написаних китайським композитором і піаністом Лао Чжиченом (老志诚, 1911–2006). Ці твори ілюструють процес поєднання традиційних китайських музичних рис з академічними формами, що ставало важливим етапом у формуванні нового напрямку в музичній культурі Китаю.

Особливо важливо зазначити, що саме фортепіанна музика стала тим середовищем, де відбувався процес формування нових художніх тенденцій в академічній музиці Китаю. Відзначену традицію розвитку фортепіанної музики можна трактувати як спробу адаптації національних мотивів до високих вимог класичної музики, що сприяло створенню нового музичного мовного виразу, який поєднує народні теми і глобальні музичні впливи.

У 1980-х роках продовжилася традиція організації музичних конкурсів, що фокусуються на творах, виконаних у «китайському стилі». Одним із значущих подій цього періоду став Міжнародний конкурс «Китай і Захід», який відбувся в Шанхаї у 1987 році. У ньому взяли участь дванадцять суддів з різних країн, включаючи Китай, Швейцарію, Японію, США, Філіппіни та Гонконг. Загалом було представлено 181 твір від учасників з 12 країн, серед яких США, Японія, Канада та інші. З-поміж них нагороди отримали 12 композицій, дев'ять із яких належали китайським композиторам, а три – іноземним.

Ще однією важливою віхою став проведений у 1995 році в Пекіні перший міжнародний конкурс фортепіанних творів у китайському стилі під назвою «Гімалаї», на якому було продемонстровано 137 музичних композицій. Ці заходи не лише стимулювали розвиток музичного мистецтва Китаю, але й сприяли формуванню нових тенденцій у поєднанні китайських національних мотивів з класичними музичними формами.

Важливим аспектом цієї епохи стало й активне видання музичних творів у китайському стилі. Видавництво «Народна музика» випустило такі збірники, як «Збірник дитячих фортепіанних творів у китайському стилі» та «Збірник поліфонічних фортепіанних творів у китайському стилі», що вказує на зростаючий інтерес до такого музичного напрямку.

Усе це свідчить про те, що «китайський стиль» став визначним явищем китайської культури XX століття, яке здобуло значний відгук як серед громадськості, так і в професійних колах. Це явище не лише вплинуло на

розвиток національної музики, але й сприяло формуванню нових естетичних концепцій, які інтегрують традиційні китайські елементи з сучасними художніми практиками.

«Китайський стиль» можна розглядати як культурний феномен, що втілює у собі ідеї синтезу минулого і сучасного, національного і глобального. Його вплив поширився на різні аспекти музичного мистецтва, від професійного виконання до композиторської творчості, і став важливим фактором формування національної ідентичності у контексті глобалізації. Це явище не лише закріпило за собою статус культурного маркера епохи, але й стало платформою для подальшого розвитку китайської музики як у національному, так і в міжнародному вимірах.

У першій половині XX століття у китайському музикознавстві активно обговорювалося питання «національного музичного стилю», проте цей феномен залишався недостатньо дослідженим. У роботі Бянь Мена «Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю» [8] лише мимохідь згадується так званий «китайський стиль», який розглядається через призму аналізу творчості китайських композиторів. Подібна тематика також порушується в праці Чжао Сяошена «Шлях до фортепіанної гри» [190], однак її розгляд зводиться до окремих аспектів.

Більш системний підхід до вивчення цього явища демонструє стаття Чжао Сяошена «Контекст китайського фортепіано» [188]. Автор зробив спробу комплексно дослідити характерні риси китайської фортепіанної музики, акцентуючи увагу на таких параметрах, як зміст творів, форма, декоративні елементи, темброві відтінки, ритмічна структура, техніка виконання та педалізація. Ця робота стала важливим внеском у дослідження особливостей інтеграції національних елементів у академічну музичну практику.

Тему національного стилю у фортепіанній музиці також порушено в дисертації Чжао Юе [193], де даний феномен досліджується в аспекті циклічних

форм у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI століть. Автор наголошує, що композиції, створені у «китайському стилі», передають національну самобутність, використовуючи для цього характерні виразні засоби високого художнього рівня. Автор зазначає, що хоча фольклорні елементи продовжували відігравати важливу роль, вони не були центральними в цих творах. Основний акцент зміщувався на такі аспекти, як ладова організація, інтонаційна специфіка та інші елементи музичної мови [193, с. 81].

Ці праці знаменують перехід від поверхневого обговорення проблеми до її глибокого аналізу, що сприяло формуванню наукових уявлень про «китайський стиль» як унікальне явище, яке поєднує традиції китайської культури з естетикою академічної музики. Завдяки цьому дослідженню, національна музична ідентичність набула чіткішого окреслення, що відкрило нові перспективи для її осмислення в межах світової музичної культури.

Аналіз музикознавчих джерел свідчить про те, що зміст поняття «китайський стиль» у фортепіанній музиці зазнавав змін у різні історичні періоди. У період з 1934 року, коли було проведено конкурс фортепіанних творів, і до 1950-х років цей термін застосовували для позначення композицій, які передавали національний характер через специфічні музичні засоби.

З активізацією фольклористичних тенденцій у музичній культурі термін почав асоціюватися з відтворенням у творах композиторів Китаю унікальних рис регіональних народних стилів [50]. Це зумовлено культурним розмаїттям Китаю, де співіснують 56 етнічних груп, кожна з яких вирізняється своїми традиціями, звичаями й художніми формами.

У більш пізніх визначеннях у музикознавчій літературі, поняття «китайський стиль» набуло ширшого тлумачення. Ван Чанкуй розглядає його як узагальнення музичних традицій і змісту, притаманних народній культурі Китаю [21, с. 95]. Натомість Дай Байшен інтерпретує цей стиль як складний синтез

національних, регіональних і жанрових рис, доповнений впливами, характерними для конкретних історичних епох [48].

У науковій літературі Китаю поняття «китайський стиль» має як вузьке, так і широке тлумачення, що відображає багатогранність його змісту. У *вузькому значенні* цей термін позначає інтеграцію елементів регіональних фольклорних традицій у творчість китайських композиторів. Таке трактування акцентує увагу на локальних етнічних особливостях, які знаходять відображення в музичному мистецтві.

У *широкому розумінні* «китайський стиль» охоплює будь-які прояви національної ідентичності в музичній творчості екитайських композиторів. Це включає не лише використання фольклорних мотивів, а й відображення культурних, історичних та естетичних аспектів, які формують національний характер музики. Доповнюючи одне одного, вузьке і широке трактування терміна дозволяють глибше зрозуміти еволюцію китайської музичної культури та її різноманітність у контексті національної традиції.

Музичні твори, виконані в «китайському стилі», часто зберігають елементи західноєвропейської музичної традиції, що свідчить про складну взаємодію між культурами Сходу та Заходу. Це явище є наслідком не лише музичного обміну, але й глибоких культурних змін, що відбувалися в Китаї на початку ХХ століття. Однією з причин цієї інтеграції є те, що європейський романтизм, із його багатими емоційними виразами та інноваційними композиторськими методами, значною мірою вплинув на становлення професійного фортепіанного мистецтва в Китаї. Романтизм, який акцентував увагу на індивідуальності, глибоких емоціях і виразності, став однією з основ, на яких будувалася нова фортепіанна школа Китаю.

Ця тенденція розвитку китайської музичної культури активно підтримувалася видатними діячами національного музичного мистецтва, які бачили в поєднанні китайських національних мотивів та європейських музичних

технік спосіб досягнення нових естетичних висот. Одним з найбільш значущих представників цієї культурної взаємодії став Хе Лутін, чия діяльність у 1930-х роках мала важливе значення для формування нового музичного стилю. Хе Лутін підкреслював, що китайська народна музика має стати невичерпним джерелом натхнення для сучасних композиторів, водночас запозичуючи західні методи, зокрема поліфонічні та гармонічні прийоми, які були характерні для європейської класичної традиції [158, с. 12].

Погляди Хе Лутіна щодо інтеграції традиційної китайської музики та європейських музичних методів знайшли своє відображення у ряді його фортепіанних творів, що демонструють гармонійне поєднання національного мелодизму та західних музичних технік. Одним з найбільш відомих творів є «Пастушок, що грає на сопілці» («牧童短笛»), який здобув перемогу на конкурсі 1934 року. Цей твір не лише став знаковим у музичній практиці того часу, але й продовжує зберігати свою актуальність і сьогодні. Він став обов'язковим елементом навчального репертуару для піаністів, оскільки в ньому відчувається сильна національна ідентичність, поєднана з елементами європейської поліфонії, що в свою чергу свідчить про важливість такого синтезу для розвитку китайської музики.

Ще одним важливим фортепіанним твором композитора є «Колискова» («摇篮曲»), у якому Хе Лутін майстерно поєднує традиційні китайські мотиви з європейськими поліфонічними прийомами. Вагоме місце серед інших знакових творів в китайському стилі також займають «Три народні пісні» («民歌三首», 1931), «Сумуючий» («怀念», 1934), «Вечірка» («晚会», 1934), «Багатель» («小曲», 1940) та «Марш Перемоги» («胜利进行曲», 1945). Ці композиції відзначаються багатим музичним змістом і яскравими образами, в яких поєднуються як національні елементи, так і впливи західної класичної музики.

Крім фортепіанних творів, Хе Лутін створив значну кількість інших музичних композицій. Він є автором двох опер, що стали важливим внеском у

розвиток китайської оперної традиції, а також понад сотні пісень, оркестрових та хорових творів [158; 159]. Його творчість охоплює різні жанри та форми, що свідчить про універсальність його музичного дару та здатність адаптувати західні музичні техніки до китайського контексту. Ці досягнення Хе Лутіна мають значний вплив на розвиток китайського стилю, і ширше – китайської музики XX століття, створюючи міст між традицією та сучасністю, Сходом і Заходом, і сприяючи формуванню нової музичної ідентичності Китаю.

У згадуваних творах, написаних «у китайському стилі», чітко прослідковується вплив емоційних та виражальних засобів західноєвропейської музики, зокрема класичної та романтичної традицій.

Якщо розглядати характеристики композиції в «китайському стилі» в більш широкому контексті, можна визначити низку параметрів, що підкреслюють національну специфіку та глибину культурної ідентичності Китаю. Ці особливості охоплюють як структурні, так і виразні елементи музичного мистецтва, що є результатом поєднання традиційних китайських мотивів та західних музичних впливів. Однією з основних характеристик таких творів є використання вокального та інструментального тематизму, який сягає своїм корінням як у фольклорні, так і в професійні музичні традиції Китаю. Важливу роль у цьому контексті відіграє музика, що зародилася в придворних колах під час династійного періоду китайської історії, яка характеризується високим рівнем майстерності та емоційної виразності.

Крім того, композиції «в китайському стилі» часто відображають зміст національних художніх творів, таких як народні казки, епоси та легенди, що є невід'ємною частиною китайської культурної спадщини. Зміст цих творів часто втілюється в музичних образах, що відображають моральні уроки, міфологічні сюжети та соціальні цінності, притаманні китайській традиції. Музика стає не тільки засобом емоційного вираження, але й важливим інструментом для

передачі глибоких культурних кодів і символів, що закріплені в національній традиції.

Особливу роль у створенні «китайського стилю» відіграють специфічні національні жанри, серед яких варто виділити музичні, театральні та поетичні форми. Музичні жанри, такі як пекінська опера та інші регіональні драми, є важливими елементами національної культурної спадщини і мають глибокий вплив на формування музичних творів, що відображають їх унікальні стилістичні риси. Пекінська опера, з її складною системою вокальних і музичних прийомів, драматичних архетипів та виразних жестів, надає багатий матеріал для інтерпретації [104].

Поетичні традиції, що тісно переплітаються з музичними, також знаходять своє відображення в композиціях «в китайському стилі». Вірші, які є невід'ємною частиною китайської культури, не лише служать джерелом інспірації для композиторів, але й часто стають основою для створення цілісних музичних творів. Вони створюють особливу ритмічну та інтонаційну структуру, що має власну специфіку, притаманну китайським поетичним формам.

Крім того, важливими складовими є принципи ладово-інтонаційної та ритмічної організації, які мають свою специфіку в китайській музичній традиції. Так, ладова система китайської музики значно відрізняється від західної, адже в основі її лежать пентатонічні лади. Ритмічна організація також має відмінності: китайські музичні твори часто характеризуються асиметричними ритмами, що виражають ритмічну свободу і гнучкість, які є важливою складовою частиною традиційного музичного стилю [85].

Не менш важливою є звукообразність, або використання звукових засобів, що допомагають створювати унікальну атмосферу в композиціях «в китайському стилі». Це може бути досягнуто через специфічне використання інструментів, особливо тих, які мають багатовікову історію в китайській музиці, таких як гуцинь, ерху чи піпа. Вони не лише додають музиці екзотичний колорит, але й

посилюють національний характер звучання, який важко сплутати з іншими традиціями.

Таким чином, композиції в «китайському стилі» в широкому розумінні є багатограним і комплексним феноменом, що поєднує в собі елементи фольклору, професійної музичної традиції та інтернаціональних впливів.

У контексті розвитку музики «в китайському стилі» важливо відзначити значення фортепіанних транскрипцій, створених у 1930-1940-х роках, що стали важливою складовою частиною музичної культури Китаю досліджуваного періоду. Ці твори є яскравим прикладом синтезу народних мелодій і класичних музичних форм, де інтерпретація традиційних китайських пісень і фольклорних мотивів здійснюється через призму західної музичної техніки, зокрема фортепіанної. Серед таких композицій можна відзначити обробки ханьських пісень, а також мелодій національних меншин, що живуть на території Китаю. Творчість композиторів того часу, таких як Цзян Динсиань і Цюй Вей, зокрема їхні транскрипції «Народної пісні Усі» («无锡民歌»), «Вечора» («黄昏»), «Монгольського танцю» («蒙族舞曲»), «Барабана» («鼓類») виявляє інтерес до національної музичної спадщини і водночас є важливим етапом у розвитку професійного музичного мистецтва Китаю, яке активно взаємодіяло з європейською класичною традицією.

При цьому, термін «транскрипція» має широке значення і включає не тільки перекладення, а й різноманітні форми обробки [161]. У цьому випадку «транскрипція» виступає як процес перетворення народних мотивів у складніші музичні структури, здатні зберегти національний колорит, водночас відповідаючи вимогам класичного фортепіанного виконавства. Це також свідчить про прагнення китайських композиторів 1930-40-х років знайти гармонійний баланс між збереженням національних традицій і запозиченням елементів європейської музичної культури, що створювало новий музичний стиль, що поєднує східну та західну музичні практики.

Транскрипції цього періоду виконували не лише функцію музичної адаптації, а й стали важливим інструментом культурної інтеграції. Вони дозволяли зберігати та популяризувати китайські народні теми, сприяючи їхньому інтегруванню в більш широкий контекст світової музичної культури, водночас зберігаючи їхнє етнічне і культурне забарвлення. Різноманітність форм і жанрів обробок, зокрема їхня орієнтація на використання європейських музичних інструментів і технік, дозволила створити нову естетику, що стала важливою частиною музичної ідентичності Китаю того часу.

Одним з найперших і найбільш значущих прикладів трактування «китайського стилю» в музиці в широкому розумінні є цикл з 16 маленьких п'єс оп. 8 («断章小品», 1936), написаний китайським композитором Цзяном Веньє. Цей цикл вважається важливим етапом у розвитку китайського музичного мистецтва, що поєднує елементи традиційної китайської музики з техніками та формами, запозиченими з європейської класичної традиції. Одна з ключових особливостей цього циклу полягає в тому, що національна тематика, яка відображає традиції та культурні особливості Китаю, є яскраво виражена на всіх етапах його створення. Назви п'єс у циклі вже надають підказки щодо їхнього змісту і дозволяють зрозуміти культурні мотиви, що лягли в основу кожного твору.

Наприклад, п'єса «Звук хуцинь після полудня» («午后的胡琴») відсилає до традиційного китайського інструмента хуцинь, який є важливою частиною китайської музичної культури. Вона також може символізувати певну атмосферу чи настрій, властиві китайським мелодіям, що асоціюються із природними звуками чи часом доби. Інша п'єса – «Північна піпа» («午夜的琵琶») – звертається до одного з найстаріших китайських струнних інструментів, піпа, який має багатий історичний контекст і широко використовувався в класичній китайській музиці. Це знову ж таки підкреслює важливість народних музичних інструментів, як основних елементів національної музичної ідентичності.

Назва п'єси «Пекін Чженьянмень» («北京正阳门») звертає увагу на важливу географічну точку – ворота Чженьянмень, що є символом столиці Китаю – Пекіна, і є прямим відображенням культурної ідентичності, яку передає музика. З іншого боку, «Торговець цукром Цзінь Луді» («卖糖小贩的金芦笛») виражає ще одну важливу частину китайської культури – образ простого народного життя, зокрема торговців, які є частиною соціальної та економічної тканини міського та сільського Китаю.

Ці назви демонструють тісний зв'язок музичних творів із традиційними китайськими образами та життям. Однак важливою є також технічна сторона твору, що пов'язана з використанням ладогармонійних та фактурних особливостей народної музики. Народні пісні, на основі яких побудовані ці твори, характеризуються певними ладовими характеристиками, такими як пентатонічні лади, які виявляються в структурі мелодій та гармоній. Ці лади, разом з іншими елементами традиційної китайської музики, є важливими складовими частинами цього циклу.

Фактура, в свою чергу, також значною мірою відображає народну музику. Музичні інструменти та їхнє використання у транскрипціях не тільки імітують звучання традиційних китайських інструментів, таких як хуцинь чи піпа, а й намагаються відтворити специфічні звукові відтінки, властиві для цих інструментів. Звукообразні рішення, такі як специфічні прийоми виконання, наприклад, легато, стаккато або використання різних тембрових відтінків, дозволяють досягти ефекту, який максимально наближається до звучання китайських народних інструментів.

Малюнок 8.

Цзян Веньє. 16 маленьких п'єс. Ор. 8. «Торговець цукром Цзінь Луді». Т. 1-3



У творі «Північна піпа», інтервали квінти d-a в лівій руці є спробою імітувати налаштування ерху, китайського струнного інструмента, що використовується в традиційній музиці.

Малюнок 9.

Цзян Венъє. 16 маленьких п'єс. Оп. 8. «Північна піпа».



У контексті традиційної китайської музики мелодія займає центральне місце як основний засіб виразності. Мелодії в китайській музиці не просто виконують роль інтонаційних виразів, а й служать основними носіями емоційного та культурного контексту. Враховуючи це, китайська музична практика сприяє тому, що самі мелодії часто зазнають значних варіацій під час виконання, що залежить від інтерпретації виконавця та специфічних виконавських технік.

Для фіксації музичних творів, особливо народних пісень та інструментальних творів, в Китаї традиційно використовується система цифрової нотації, яка забезпечує запис спрощеного варіанту мелодії. Цей підхід до нотації відображає лише основні контури музичної структури, оскільки традиційно не передбачає точне втілення всіх засобів виразності.

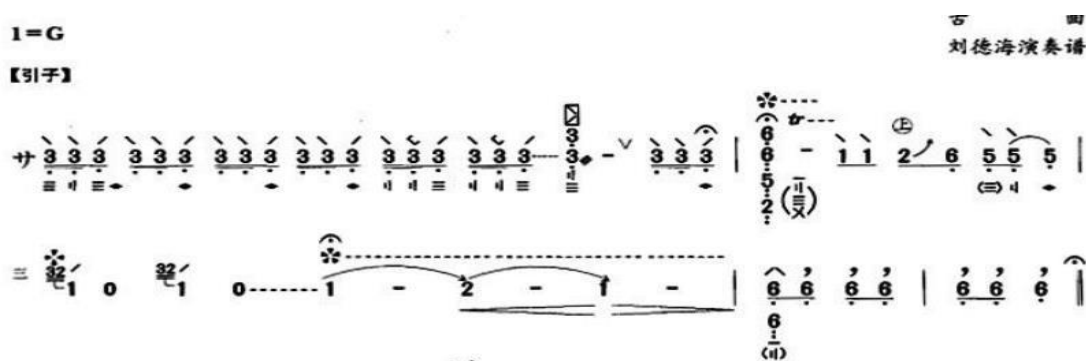
Така спрощена форма запису надає лише базову структуру мелодії, в той час як справжнє виконання часто містить численні варіації, що обов'язково передаються через техніки інтерпретації та виразні засоби.

Реальне виконання таких творів неможливе без додавання виразних елементів, таких як *portamento*, *vibrato*, агогічні зміни темпу тощо. Так, *portamento*, дозволяє створювати плавні переходи між нотами, що є характерною рисою китайських народних інструментів, таких як ерху та піпа. Використання *vibrato* надає нотам додаткову емоційну глибину, підкреслюючи виразність та інтенсивність музичного висловлювання. Агогічні зміни надають твору динамізм та емоційну напруженість, що дозволяє виконавцеві передати різні відтінки почуттів.

На малюнках 10, 11 наведено приклади цифрової нотації та її розшифровки китайської народної пісні «Звуки флейти і барабана на заході сонця».

Малюнок 10.

Китайська народна пісня
«Звуки флейти і барабана на заході сонця»
для піпи в цифровій нотації



При адаптації традиційного музичного матеріалу для фортепіано композитори стикаються з завданням збереження інтонаційної унікальності китайської мелодії, що є основою національного музичного стилю. Важливою

метою таких адаптацій є відтворення тих особливостей звучання, які характерні для традиційних китайських інструментів, таких як ерху, піпа чи гуцинь, адже саме ці інструменти здатні відтворювати специфічні звукові нюанси, що визначають національний колорит мелодії. Однак фортепіано, з його обмеженими можливостями щодо зміни тембру та динаміки в порівнянні з традиційними інструментами, ставить композитора перед необхідністю розробки нових виразових засобів

Ця специфіка фортепіано потребує творчого підходу до пошуку технік виконання, які не є типовими для європейської класичної чи романтичної традиції. Наприклад, портаменто, яке є важливою рисою багатьох китайських інструментів, не може бути безпосередньо реалізоване на фортепіано, тому композитори шукають інші способи досягнення плавного переходу між нотами, використовуючи легато, але з особливим акцентом на виразність та зміщення акцентів, що відповідають китайському стилю. Також, техніки, що імітують специфічне звучання китайських інструментів, як-от змінювання тембру через використання педалі або специфічні варіації динаміки, стають важливими засобами передачі національного колориту в межах фортепіанної гри [112, с. 98–99.].

Окрім того, в традиційній китайській музиці часто використовується пентатонічний лад, що також вимагає від композитора адаптації цього ладу до фортепіано, оскільки західна класична система в основному спирається на діатонічну гамму. Це вимагає особливих підходів у побудові гармоній та мелодій, що відображають не лише традиційні китайські звукові структури, але й нові способи їх інтерпретації через інструмент фортепіано.

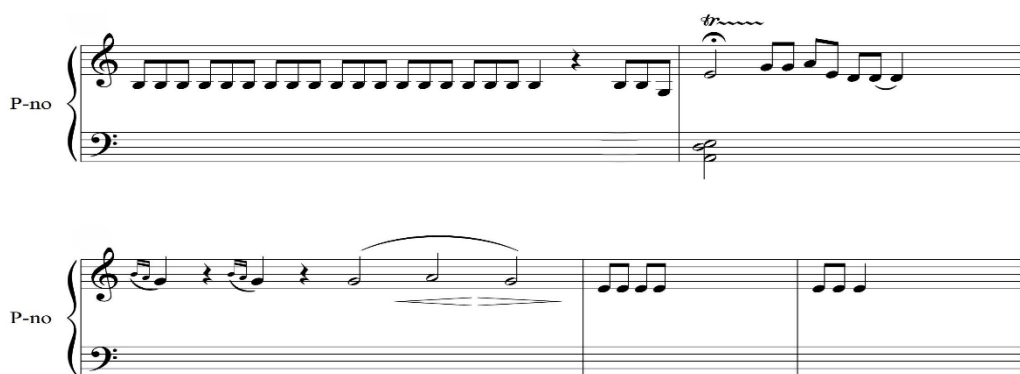
Процес адаптації китайської музики для фортепіано передбачає не тільки технічні виклики, пов'язані з обмеженнями самого інструмента, але й вимагає пошуку нових форм виразності, що дозволяють передати характерні для

китайської музики інтонаційні особливості, зберігаючи при цьому її національний стиль у межах європейської інструментальної традиції.

Розглянемо ці особливості шляхом порівняння оригінального варіанта мелодії «Звуки флейти та барабана на заході сонця», створеного для піпи, з його інтерпретацією у фортепіанній транскрипції Лі Інхая (мал. 11, 12).

Малюнок 11.

Китайська народна пісня
«Звуки флейти і барабана на заході сонця»
для піпи в лінійній нотації



У фортепіанній транскрипції привертають увагу кілька ключових аспектів: гармонійні доповнення, значне збагачення ритмічної структури, розширення регістрового діапазону та насичення мелодії різноманітними прикрасами. Вишуканий ритм, що проявляється через повторення на одному звуці, ретельно виписані орнаменти, пасажі, які зазвичай не фіксуються в записах народного матеріалу, виступають основними засобами, що імітують звучання традиційних народних інструментів.

Національна ладогармонічна специфіка проявляється у використанні акордових комплексів кварто-квінтової будови. Зокрема, паралельні квінти, помітні у партії лівої руки (рис. 13, 14), дозволяють Лі Інхая лише натякнути на гармонічну функцію, уникаючи її точного визначення через відсутність

терцевого тону. Такий підхід створює ефект багатозначності, що відображає естетичну традицію китайської музики, де важлива не стільки чіткість гармонійної структури, скільки атмосфера і характер звучання.

Малюнок 12.

Китайська народна пісня

«Звуки флейти і барабана на заході сонця»

у фортепіанній транскрипції Лі Інхая. Вступ

tempo a piacere

P-no *mp* *poco meno mosso* *pp* *accel. poco a poco* *mp*

P-no *mf* *mf* *3* *3* *3* *mf*

P-no *f* *p* *tr.*

P-no *132* *mp*

Малюнок 13.

Китайська народна пісня

«Звуки флейти і барабана на заході сонця». Т. 37–43

First system of the musical score for Piano (P-no). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a *sostenuto* marking. The right hand (treble clef) plays a melody with a *p* (piano) dynamic, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The tempo is marked *Lento*. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3' and a '1' above it.

Малюнок 14.

Китайська народна пісня

«Звуки флейти і барабана на заході сонця». Т. 52–56

Second system of the musical score for Piano (P-no). The score continues from the first system. It features a *poco rit.* (poco ritardando) marking. The right hand (treble clef) plays a melody with trills (tr) and a *p* (piano) dynamic. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a *p* (piano) dynamic. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right hand, marked with a '3' and a '1323' above it.

На малюнку 15 представлено унікальний підхід до формування басових інтервалів, які імітують специфічне налаштування піпи. Ця структура, що складається з послідовності кварта, секунда, кварта, чітко демонструє властивості традиційного строю інструмента. У межах розкладених акордів особливу увагу привертає верхній мелодійний голос, який доповнюється треллю. Цей елемент не лише підсилює загальну виразність звучання, але й виконує важливу художньо-естетичну функцію, збагачуючи музичну текстуру композиції.

Такий прийом, глибоко інтегрований у виконавську техніку гри на піпі, відображає її культурно-історичну цінність. Трель, як характерний елемент орнаментики, акцентує емоційну наповненість мелодії та підкреслює багатогранність інструмента.

Малюнок 15.

Китайська народна пісня

«Звуки флейти і барабана на заході сонця». Т. 87–96

The musical score is for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system is marked *meno mosso poco string.* and the second system is marked *stretto*. Both systems feature a melody in the right hand with trills (tr) and a bass line in the left hand with chords. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills.

Гармонічні рішення, подібні до використаних у творі Ван Цзяньчжуна «Сотні птахів злітаються до Фенікса», демонструють інноваційний підхід до

збагачення традиційної музичної мови. Так, Ван Цзяньчжун вводить дисонансні поєднання у межах кварто-квінтових структур. Зокрема, ці структури доповнюються послідовностями великих секунд і септим, що створює своєрідний звуковий напружений простір, збагачуючи традиційні гармонійні схеми (мал. 16).

Особливу увагу варто звернути на спосіб інтеграції цих дисонансів у текстуру твору. Композитор використовує характерні для фортепіанної музики фактурні форми, які підсилюють звучання дисонансів і водночас забезпечують їх органічне сприйняття в контексті музичної тканини. Цей прийом підкреслює майстерність автора у поєднанні елементів традиційної китайської музики з сучасними гармонійними засобами.

Малюнок 16.

Ван Цзяньчжун «Сотні птахів злітаються до Фенікса». Т. 280–294

The musical score is for a piano piece in G major (one sharp) and 3/4 time. It is divided into three systems of music. The first system begins with an 8va marking and contains measures with dynamics like *fp* and *cresc.*. The second system features a *ff* dynamic and an *allargando* tempo marking. The third system includes *a tempo*, *pp*, and *sf* markings, and concludes with an 8va marking. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

У транскрипції твору «Сотні птахів злітаються до Фенікса» композитор застосовує широкий арсенал технічних засобів для імітації пташиного співу та природних звуків. Використовуються різноманітні орнаменти, такі як форшлаги й тремоло, які додають живої, мінливої динаміки. Крім того, автор впроваджує токкатну фактуру (мал. 17), яка надає виконанню яскравості та енергійності.

Малюнок 17.

Ван Цзяньчжун «Сотні птахів вітають Фенікса». Т. 187

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system is labeled 'P-no' on the left. The first system shows measures 187 and 188. The second system shows measure 188 and the beginning of measure 189. The third system shows measure 189. The music is characterized by rapid, repetitive sixteenth-note patterns in both the right and left hands, typical of a toccata. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *molto cresc.* (much crescendo). An *8va* marking indicates an octave shift in the second system. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Інтеграція репетиційних технік, що включають повторювані ритмічні комплекси (наприклад, подвійний пунктир, мал. 18), дозволяє створити відчуття ритмічної стабільності, одночасно зберігаючи атмосферу руху. Ці елементи підкреслюють механізм природних процесів, де ритм і звук постійно

повторюються, але з невеликими варіаціями. Зокрема, епізоди *a piacere* вносять елемент вільності у виконання, надаючи інтерпретації ще більшу експресивність і варіативність.

Загалом, ця транскрипція демонструє синтез традиційних технічних прийомів та інноваційних методів, що дозволяє композитору не лише передати природу та атмосферу, а й глибше розкрити емоційну складність зображених образів через багатий спектр звукових ефектів і текстур.

Інструментальні особливості оригінального виконання цієї транскрипції, що ґрунтується на музиці гобоя сона, виявляють значно більш складні та багатогранні технічні прийоми порівняно з композицією Лі Інхя. Одним із таких прийомів є техніка відтворення мікропівтонових інтервалів, що в даному контексті імітують специфічне стрекотання цикад. Це досягається за допомогою багатократного повторення малосекундового форшлага, що надає звучанню особливої мінливості та швидкоплинності. Цей прийом дозволяє глибше відтворити ефект природного звуку та його сприйняття слухачем.

Крім того, інтерпретація техніки вібрації сона вимагає ще більш детального розгляду. Вібрація, як виразний елемент, досягається через застосування поступового збільшення та зменшення динаміки в межах статичної мелодико-ритмічної формули (мал. 18). Така динамічна варіація дозволяє створювати ефект плавного коливання звуку, що відповідає виразності інструментального звучання сона, і, в свою чергу, сприяє виразному інтерпретуванню певних образів музичного твору.

Технічні засоби, що використовуються в транскрипції, демонструють високий рівень майстерності композитора та виконавця, адже вони дозволяють не лише відтворювати характерні звуки природи, але й активно залучати нові виразні можливості інструментальної техніки для передачі складних емоційних та образних концепцій.

Ван Цзяньчжун «Сотні птахів вітають Фенікса». Т. 234



Таким чином, відмінності між поняттями «китайський стиль» у вузькому та широкому розумінні полягають у різних підходах до визначення та інтерпретації культурних особливостей. У вузькому сенсі цей термін відноситься до збереження діалектних ознак, які виражаються в специфічних рисах регіональної народної творчості. Це може включати певні стилістичні, мовні або музичні елементи, що є характерними для конкретних територіальних або етнічних груп. Такий підхід акцентує увагу на локальності і збереженні автентичності, що дає можливість глибше досліджувати культурну самобутність окремих регіонів Китаю.

У більш широкому розумінні «китайський стиль» набуває загальнонаціонального характеру, де індивідуальні регіональні особливості втрачають свою чітку межу, а творчість об'єднується під спільним національним культурним контекстом. В такому випадку ми маємо справу з узагальненням художніх традицій, які виокремлюються на основі їхньої загальнонаціональної приналежності, без прив'язки до конкретного географічного чи культурного регіону. Цей підхід сприяє формуванню єдиного культурного коду, який, хоча й бере до уваги різноманіття китайських регіонів, не зосереджується на їхній окремій ідентичності.

Загалом, ці два підходи до визначення «китайського стилю» відображають дві різні перспективи національної культурної спадщини: збереження локальної

специфіки та об'єднання різних традицій в одну загальнонаціональну культурну парадигму.

Висновки до третього розділу

1. Аналіз формування стильових орієнтацій у музичній творчості китайських композиторів першої половини XX століття виявив домінуючий вплив європейського романтизму на китайське музичне середовище в період з 1915 року до 1950-х років. Цей період ознаменувався інтеграцією європейських художніх принципів і технік у китайське музичне мистецтво, що спиралися на традиції європейського романтизму щодо жанрів, форм, засобів виразності.

2. Встановлено, що серед композиторів, чиї твори стали важливим етапом у розвитку цього процесу, виокремлюються такі постаті, як Тан Сюейюн, Сяо Юмей, Ма Сицун, Лао Чжичен, Хуан Аньлунь, Лю Дуньнань, Ван Лісань, Цзян Веньє та Цуй Шігуан. Ці митці, орієнтуючись на європейське романтичне мистецтво, активно застосовували його жанрові та виразові засоби, наслідуючи творчість таких композиторів етапу «класичного» романтизму, як Ф. Шопен, Р. Шуман і Ф. Ліст.

3. Виявлено, що на початку XX століття в китайській фортепіанній музиці виникає концепція «китайського стилю». Доведено, що поняття «китайський стиль» має вузьке і широке значення. У вузькому сенсі «китайський стиль» передбачає інтеграцію елементів регіональних народних музичних традицій у композиційну практику. Залучення до регіональної стилістики передбачає активну взаємодію композиторів з фольклорними джерелами та їх оригінальне трактування, яке базується на художніх засадах і традиціях певного регіону.

4. З'ясовано, що у ширшому сенсі «китайський стиль» охоплює всі форми виразу національної ідентичності в академічній музиці. Твори в «китайському стилі» можуть містити різноманітні характеристики, серед яких використання

вокальних та інструментальних мотивів національної музики, відображення тем і образів національної культури, а також особливості традиційних музичних, театральних та поетичних жанрів. Ці композиції можуть включати специфічні форми та принципи ладово-інтонаційної організації, ритмічної структури, а також застосування звукозображувальних засобів, характерних для народної музики.

До так званого «китайського стилю» відносяться не лише оригінальні композиції, а й численні фортепіанні транскрипції на основі вокальних і народно-інструментальних творів, що почали створюватися з 1930-х років. Важливими представниками цього напрямку є такі композитори, як Ін Ченцзун, Чу Ванхуа, Чжао Сяошен та Ван Цзяньчжун, чиї роботи сприяли розвитку музичної традиції, що поєднує західні академічні форми з китайським музичним спадком.

5. Доведено, що китайське фортепіанне мистецтво першої половини ХХ століття є результатом поєднання традиційних і новаторських елементів. Цей синтез передбачає взаємодію різних культурних пластів і стилістичних напрямів, використання смислових категорій, які сформувалися в процесі історичної еволюції світової культури. Важливу роль у цьому процесі відіграє трансформація етичних і релігійних ідей Сходу і Заходу в новітньому звуковому контексті. Водночас спостерігається інтеграція фольклорних і класичних елементів, що дозволяє створити унікальну музичну мову, яка об'єднує різні традиції в єдину культурну тканину.

Основні наукові результати опубліковані у працях [224; 226].

ВИСНОВКИ

Дисертаційне дослідження присвячене аналізу становлення та розвитку китайської фортепіанної школи першої половини XX століття. У роботі здійснено комплексний історико-теоретичний аналіз культурних, соціальних та освітніх процесів, які визначили характер фортепіанного мистецтва Китаю цього періоду. Відповідно до поставлених завдань сформульовано наступні висновки.

1. Розвиток фортепіанного мистецтва в Китаї першої половини XX століття був зумовлений поєднанням традиційної китайської музичної культури, філософських концепцій конфуціанства та даосизму, а також західноєвропейських музичних традицій, які поступово проникали в китайське суспільство. Виявлено, що конфуціанські традиції виховання, які підкреслюють значення дисципліни, покори й систематичності, ідеально узгоджуються з підходами західної фортепіанної школи, яка акцентує увагу на послідовному опануванні технічних навичок і строгому дотриманні навчальних методик. Процес інтеграції цих двох освітніх парадигм сприяв створенню нового типу фортепіанної освіти в Китаї, що став більш системним, структурованим і орієнтованим на досягнення високого рівня технічної майстерності.

Визначено, що гра на різних інструментах була невід'ємною частиною китайського народного життя протягом століть. Кращі традиції гри на інструментах зберігалися і передавалися з покоління в покоління, і багато з них живі й донині. Базуючись на цих традиціях, загальні естетичні ідеали китайського народу об'єднують різні види мистецтва, в тому числі і фортепіанне. В результаті виникла самобутня фортепіанна культура, що базується як на розумінні європейського та світового фортепіанного мистецтва, так і на національних музичних канонах, які, окрім суто професійних музичних критеріїв, просякнуті філософією конфуціанства і даосизму, що є константами китайської цивілізації.

Китайська фортепіанна школа розглядається як категорія наукознавства, педагогіки, музичної освіти, яка є явищем національної освітньої традиції в державному просторі. Виявлено, що фортепіанна школа в Китаї володіє універсальними функціями з історичною періодизацією в межах ХХ-початку ХХІ століття. Доведено, що серед основних характеристик китайської фортепіанної школи є наступні: наслідування майстерності вчителя через безпосереднє професійне спілкування; проведення конкурсів і фестивалів, спрямованих на виявлення талановитої молоді; формування учнівської спільноти навколо лідера школи, авторитетної особистості педагога; пріоритет традиційних цінностей у навчальній практиці; спільний стиль діяльності серед усіх учасників школи; відсутність конфліктів між програмами окремих лідерів завдяки відкритості до взаємодії та колективного розвитку.

Досліджено, що основи китайської фортепіанної школи були закладені в першій половині ХХ століття. Фортепіанна культура, як і інші види мистецтва, на різних етапах свого розвитку перебувала в тісному взаємозв'язку з соціально-історичними умовами та піддавалася їхньому впливу. Розвиток китайської фортепіанної школи відбувався в рамках цієї системи, що певною мірою відображало історичні процеси, характерні для Китаю, який пережив значні соціальні та політичні зміни, починаючи з 1840 року.

2. Доведено, що найважливішою особливістю фортепіанної школи Китаю є її яскраво виражений європейський характер. Незважаючи на існування специфічних для країни фортепіанних п'єс, дуже помітною є європеїзація стилю, в основі якого лежать традиційні мелодії. Світовий успіх китайських піаністів, їхній високий міжнародний рейтинг тісно пов'язаний з європейським репертуаром і критеріями оцінки, виробленими західноєвропейським класичним і романтичним піанізмом.

3. Доведено, що визначальним етапом у процесі модернізації музичної культури Китаю став розвиток професійної фортепіанної освіти. Важливим кроком у формуванні системи музичної освіти, орієнтованої на європейські

стандарти стало заснування таких навчальних закладів, як Пекінський університет та Шанхайський коледж музики Сяо Юмея. Визначено, що ці інституції виконували роль потужних центрів не лише для підготовки фахівців у галузі фортепіанного мистецтва, але й для розвитку національного музичного стилю, в якому традиційні китайські елементи органічно інтегрувались з європейськими техніками виконання та навчання.

Визначено, що структура китайської фортепіанної школи першої половини ХХ століття виходить далеко за межі суто виконавської майстерності. Вона являє собою цілісну систему, яку можна охарактеризувати як «фортепіанну культуру», що інтегрує в собі різноманітні аспекти музичної діяльності, та має наступні складові: композиторська творчість; фортепіанна нотна література, представлена рідною мовою; архіви текстові (документи, свідоцтва) та звукові (звукозаписи вітчизняних виконавців); державні музичні навчальні заклади; виконавці-піаністи; фортепіанні конкурси, фестивалі, гастролі видатних піаністів; любителі фортепіанної музики; концертні зали, призначені для проведення сольних фортепіанних концертів; фортепіанні фабрики; ретельно продумане та обґрунтоване державне фінансування усіх складових фортепіанної культури.

4. Констатовано, що дитяча фортепіанна музика в Китаї формувалася під впливом професійної композиторської школи та еволюції музичної освіти, спираючись на народні традиції. Різноманітність підходів до її розвитку сприяла освоєнню нових художніх засобів та адаптації фольклорних елементів у сучасній виконавській практиці. Перші дитячі фортепіанні твори, що з'явилися на початку ХХ століття, вирізнялися доступною технікою виконання та лаконічною музичною мовою. У створенні національного репертуару ключову роль відігравали такі композитори, як Хе Лутін, Цзян Вень, Цюй Вей, Сан Тун та інші.

У процесі становлення дитячої фортепіанної музики її твори сприяли розвитку образного мислення дітей, розширенню їхніх уявлень про виконавські можливості фортепіано, а також ознайомленню з традиційною китайською пісенною та інструментальною культурою. Вони відігравали важливу роль у

формуванні інтересу до національної музичної мови, водночас набуваючи значної педагогічної цінності. Визначальним аспектом цього процесу було закріплення жанрово-стильових характеристик китайського фортепіанного мистецтва загалом і дитячої фортепіанної музики зокрема. Виявлено, що китайська дитяча фортепіанна музика стала універсальним засобом музичної освіти, який забезпечував підготовку майбутніх виконавців та композиторів різних спеціалізацій.

5. Аналіз персоналій китайських композиторів та музикантів-педагогів першої половини XX століття дозволили виявити ключові тенденції у процесі формування та розвитку китайської фортепіанної школи. Серед них: Сяо Юмей, Дін Шанде, Чжоу Гуанжень, Лю Шикунь, Ван Лопінь, Лі Хуаньчжі, Лю Веньцзін, Н'є Ер. З'ясовано, що твори цих митців стали важливим культурним мостом між Сходом і Заходом, допомагаючи усвідомити культурні особливості китайської нації та її місце в глобальному контексті. Вони сприяли поширенню китайської музики на міжнародній арені, а також створили умови для розвитку музичної освіти, зокрема на рівні професійного виконання, що є важливим елементом культурної спадщини Китаю. Доведено, що композитори та музиканти-педагоги цього періоду значно вплинули на формування сучасної музичної ідентичності Китаю, а їхні твори і нині продовжують залишатися невід'ємною частиною музичної культури країни.

6. Дослідження стильових тенденцій у музиці китайських композиторів першої половини XX століття показало переважний вплив європейського романтизму на музичну культуру Китаю в період 1915–1950-х років. У цей час відбувалося активне проникнення західних художніх концепцій і технічних прийомів у китайське музичне мистецтво, що ґрунтувалося на романтичних традиціях Європи, зокрема в аспектах жанрової структури, композиційних форм та засобів художньої виразності.

Дослідження засвідчило, що значну роль у цьому процесі відіграли такі композитори, як Тан Сюейюн, Сяо Юмей, Ма Сицун, Лао Чжичен, Хуан

Аньлунь, Лю Дуньнань, Ван Лісань, Цзян Веньє та Цуй Шігуан. Вони активно використовували жанрові та виразові можливості європейського романтизму, орієнтуючись на творчі принципи видатних представників «класичного» романтизму, зокрема Ф. Шопена, Р. Шумана та Ф. Ліста.

Виявлено, що на початку ХХ століття в китайській фортепіанній музиці сформувалася концепція «китайського стилю». Це поняття може тлумачитися як у вузькому, так і в широкому значенні. У вузькому розумінні воно означає включення елементів локальних народних музичних традицій у процес композиційного створення. Такий підхід передбачає активне використання композиторами фольклорних мотивів, їхню творчу інтерпретацію та адаптацію відповідно до художніх принципів і традицій конкретного регіону.

З'ясовано, що у більш широкому значенні «китайський стиль» в академічній музиці охоплює всі засоби вираження національної ідентичності. Композиції, створені в цьому напрямі, можуть включати елементи вокальної та інструментальної народної музики, відображати тематику й образи, пов'язані з національною культурою, а також спиратися на традиційні музичні, театральні та поетичні жанри. Характерними рисами такого стилю є використання специфічних форм, принципів ладово-інтонаційної організації, ритмічних структур і звукозображувальних прийомів, що мають глибокі корені в китайському музичному фольклорі.

Виявлено, що до «китайського стилю» належать не лише оригінальні музичні твори, а й численні фортепіанні транскрипції, створені на основі вокальних і народно-інструментальних мелодій, що почали активно з'являтися з 1930-х років. Вагомий внесок у розвиток цього напрямку зробили такі композитори Інь Ченцзун, Чу Ванхуа, Чжао Сяошен і Ван Цзяньчжун. Їхня творчість сприяла формуванню музичної традиції, яка гармонійно поєднує західні академічні принципи з національним китайським музичним спадком.

Доведено, що китайське фортепіанне мистецтво першої половини ХХ століття є результатом поєднання традиційних і новаторських елементів. Цей

синтез передбачає взаємодію різних культурних пластів і стилістичних напрямів, використання смислових категорій, які сформувалися в процесі історичної еволюції світової культури. Важливу роль у цьому процесі відіграє трансформація етичних і релігійних ідей Сходу і Заходу в новітньому звуковому контексті. Водночас спостерігається інтеграція фольклорних і класичних елементів, що дозволяє створити унікальну музичну мову, яка об'єднує різні традиції в єдину культурну тканину.

Дослідження не вичерпує усіх питань у даній галузі, та вимагає подальшого розширення наукового дискурсу щодо концепції китайської фортепіанної школи. Так, перспективність подальших досліджень вбачаємо у: детальному аналізі маловідомих або неопублікованих творів китайських композиторів першої половини ХХ століття, що дозволить глибше розкрити специфіку стильових орієнтацій цього періоду; вивченні можливостей сучасного виконання та інтерпретації фортепіанних творів досліджуваного періоду в академічній та концертній практиці; вивченні взаємовпливу китайської фортепіанної музики та європейських музичних традицій у контексті глобальних мистецьких процесів; дослідженні трансформацій китайської фортепіанної школи у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С.А. Зародження фортепіанного мистецтва в країнах Далекосхідного регіону. *Ідеї та ідеали*. 2012. Т. 2. № 4. С. 101-109.
2. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства спец.17.00.03. Харків, 2014. 19 с.
3. Бенджамін Т. Дослідження нового китайського концерту Ерху [кит. мовою]. Шаньдун : Шаньдунський університет, 2014. 58 с.
4. Бо Цзюй. Триста поезій династії Тан [кит. мовою]. Пекін, 1984. 286 с.
5. Бу Лі. Розвиток фортепіанної музики в Китаї періодів Нової та Новітньої історії. *Вісник консерваторії імені Сі Сінхая*. 2004. С. 48–87.
6. Бянь Мен. Виникнення та розвиток китайської фортепіанної культури [кит. мовою]. Пекін : Народна музика, 1996. 181 с.
7. Бянь Мен. Нариси становлення і розвитку китайської фортепіанної культури [кит. мовою]. Пекін : музичне видавництво, 2000. 150 с.
8. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю [кит. мовою]. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с.
9. Ван Анью. «Нова хвиля» китайської музичної творчості [кит. мовою]. *Китайський музикознавчий журнал*. 1986. № 1. С. 174–195.
10. Ван Анью. Дослідження китайських фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи [кит. мовою]. Ухань : Видавництво Сіаньського університету, 2004. 264 с.
11. Ван Анью. Проблеми гармонічних інновацій в музичних творах Китаю нашого часу [кит. мовою]. *Вісник Центральної консерваторії*. 1985. С. 14–18.
12. Ван Анью. Спогади про минуле століття [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайська музика, 2005. 364 с.
13. Ван Дуаньгуй. Ладогармонічні особливості мелосу китайської народної

- пісні (на прикладі обробок для голосу та фортепіано) [кит. мовою]. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 49. С. 100–115.
14. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ – початку ХХІ століття в контексті міжнаціональних зв'язків: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 189 с.
 15. Ван Інъ. Культурологічні роздуми про фортепіанну транскрипцію «Три прощання з заставою Янгуань» [кит. мовою]. *Журнал Хенаньського університету науки і технологій*. 2009. Том 12. С. 61–64.
 16. Ван Лірен. Цінність морального виховання [кит. мовою]. Пекін : China Social Science Press, 2004. 262 с.
 17. Ван Лісань. Новий рух і старе коріння [кит. мовою]. *Дослідження китайського мистецтва*. 1986. №3. С. 12–16.
 18. Ван Лопінь. *Міжнародне радіо Китаю*. URL: <https://ukrainian.cri.cn/chinaabc/chapter24/chapter240104.htm> (дата звернення: 07.01.2023).
 19. Ван Пейюан. Коли клавікорд з'явився у нашій країні [кит. мовою]. *Масова музика*. 1981. С. 14.
 20. Ван Цзянін. Універсальність мистецьких постатей в музичній культурі Китаю ХХ – початку ХХІ століття. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Випуск 3 (06). С. 35–39.
 21. Ван Чанкуй. Культура китайської фортепіанної музики. Пекін : Вид-во щоденної газети Гуан Мін, 2010. 270 с.
 22. Ван Ченьдо. Фортепіанна музика для дітей і про дітей у творчості композиторів Європи та Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2017. 16 с.
 23. Ван Чжичен. Зарубіжні музиканти в Шанхаї 1920–1940 [кит. мовою]. Шанхай, 2007. 579 с.
 24. Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики [кит. мовою]. Пекін, 2005.

377 с.

25. Ван Цзайдун. Відродження фортепіанної освіти у вузах Китаю: аналіз проблеми [кит. мовою]. Чанша : Хунанський педагогічний університет, 2007. 165 с.
26. Ван Чанкуй. Культура китайської фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекін: Гуанмін жібао, 2010. 270 с.
27. Вей Дзюнь. Жанрова система народнопісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд.. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 17 с.
28. Вей Тінге. Міркування про фортепіанні аранжування Ван Цзяньчжона [кит. мовою]. *Музикознавство Китаю*. 1999. № 2. С. 65–73.
29. Вей Тінге. Про фортепіанну творчість в нашій країні [кит. мовою]. Пекін : Народна музика, 1983. 265 с.
30. Вей Тінге. Розвиток фортепіанної творчості у Китаї [кит. мовою]. *Музичні дослідження*. 1983. С. 20–22.
31. Вей Тінге. Співвідношення традиційного і сучасного музичних напрямів у китайській фортепіанній музиці [кит. мовою]. *Китайське музикознавство*. Пекін, 1987. С. 1–3.
32. Вей Тінге. Зміни в стилі фортепіанних творів Цзян Веньє. *Вісник Шеньянської консерваторії*. 1992. № 2. С. 14–20.
33. Вень Цзянь. Даосизм у сучасному Китаї [кит. мовою]. Пекін : Книжкове товариство, 2002. 175 с.
34. Вовковенко Т. Б. Діалектика музики як ключовий фактор азійської культури. *Молодий вчений*. 2015. № 4 (33). С. 15–29.
35. Гавеля О.М. Проб лема історичної спадкоємності у збереженні та трансляції культурних цінностей. *Актуальні проблеми культурології*. 2012. Вип. 28. С. 110–121.
36. Гань Нін. Всебічне дослідження фортепіанної музики [кит. мовою]. Пекин : Чжунго шуцзи, 2014. 181 с.
37. Гао Вей. Стародавній ритм залишає звук – аналіз інновацій та наслідування

- мистецтва триструнного фортепіано [кит. мовою]. *Think Tank Times*. 2019. Випуск 40. С. 221–223.
38. Гао Сяогун, У Говен. Енциклопедичний словник фортепіанного мистецтва [кит. мовою]. Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 1998. 197 с.
 39. Гао Ябін. Коротка історія музичних контактів Китаю із Заходом [кит. мовою]. Китайська енциклопедія. Пекін, 1994. С. 287.
 40. Ге Деюе. Про фортепіанну педагогіку Чжу Гуні [кит. мовою]. Пекін : Народна музика, 1989. 121 с.
 41. Го Фенчжи. Моральна освіта і культура [кит. мовою]. Пекін : Китайське суспільствознавче видавництво, 2008. 257 с.
 42. Го Цінфан. Тлумачення збірки Чжуан-цзи [кит. мовою]. Пекін : Книжкове товариство «Чжунхуа», 1961. 356 с.
 43. Го юй цзи це. «Промови царств» зі зведеним роз'ясненням [кит. мовою]. Пекін: Чжунхуа, 2016. 604 с.
 44. Гуань Цзяньхуа. Музична антропологія: Дослідження музики щодо глобальної культури [кит. мовою]. Нансін: Видавництво Нанькінського університету, 2004. 312 с.
 45. Гуаньцзи цзяо чжу. «Гуань-цзи» з коментарем і виправленнями [кит. мовою]. у 3-х т. Пекін: Чжунхуа, 2004. 1543 с.
 46. Гун Нілі. Музична естетика [кит. мовою]. Пекін : Китайська Академія суспільних наук, 2002. 262 с.
 47. Гуральник Н.П. Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2013. Випуск 1 (1). С. 97–109.
 48. Дай Байшен. «Китайський стиль» у національній фортепіанній музиці [кит. мовою]. *Хуанчжун*. 2013. № 2. С. 3–13.
 49. Дай Байшен. Мистецтво перекладів китайської традиційної музики для фортепіано [кит. мовою]. Ляонін : Шеньянська консерваторія. 1999. 112 с.
 50. Дай Байшен. Про китайський стиль у фортепіанній музиці: дослідження з

- точки зору китайського культурного контексту [кит. мовою]. *Музикознавство в Китаї*. 2005. № 3. С. 97–102.
51. Дай Байшен. Про роль національних мелодій у фортепіанній музиці [кит. мовою]. Збірка статей 4-ї музичної конференції сучасної музики. Шанхай: Шанхайська консерваторія, 1998. С. 44–48.
 52. Дай Пенхай. Дін Шаньде і його музичні твори [кит. мовою]. *Збірка статей 4-ї музичної конференції сучасної музики*. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 1998. 268 с.
 53. Дай Пенхай. Хронологія життя Дін Шаньде [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 1991. С. 34–36.
 54. Дебати про музичні записи. Редакційний відділ видавництва «Народна музика» [кит. мовою]. Пекін : Народне музичне видавництво, 1983. 187 с.
 55. Ден Еньї. Національна культурна традиція у китайській фортепіанній музиці другої половини XX століття: дис. ... доктора філософії, Суми, 2025. 224 с.
 56. Ден Еньї. Основні етапи еволюції музичної взаємодії китайської та західної музичних традиції. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1. С. 26–29.
 57. Державний спеціальний музичний навчальний заклад: огляд [кит. мовою]. Шанхай, 1931. 153 с.
 58. Дискусії на тему «Історія музики» [кит. мовою]. Пекін : Національне музичне видавництво, 1983. 178 с.
 59. Дін Шаньде. Незабутні спогади пана Сяо Юмея [кит. мовою]. *Музичне мистецтво*. 1982. №3. С. 12.
 60. Дін Шаньде. Фортепіанні твори в «китайському стилі» і особливості їх виконання [кит. мовою]. Любитель музики. Шанхай, 1988. № 5 С. 234–247.
 61. Дін Шаньде. Чому китайський народ може сприймати і розуміти музику Шопена [кит. мовою]. *Дослідження музики*. 1960. №2. С. 4–9.
 62. Ду Хуапін. Квіти і дерева як символи в китайській культурі [кит. мовою]. Пекін : Пекінська компанія «Шанс», 2013. 220 с.

63. Ду Я Сен. Підручник з китайської традиційної теорії музики [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайська музика, 1967. 218 с.
64. Ду Ясюн. Нариси народної музики всіх національних меншин Китаю [кит. мовою]. Шанхай: Іньюе, 2002. 223 с.
65. Дубінець Є. О. Знаки звуків. Про сучасну музичну нотацію. Гамаюн. Київ, 1999. 314 с.
66. Духовність, мораль, етика традиційних суспільств Далекого Сходу / [упорядкування В.Ф. Резаненка]. Київ : Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2007. 294 с.
67. Е Вей. Педагогічна психологія / серія відомих педагогічних творів XX століття [кит. мовою]. Фучжоу : Фуцзяньська освіта, 2007. 436 с.
68. І Кайцзи. Мій погляд на розвиток фортепіанного виконавства [кит. мовою]. *Народна музика*. 1962. №11. С. 16.
69. Імена, історії, скарби старого Шанхаю / за ред. Сяо Юечжи [кит. мовою]. Шанхай, 1997. 434 с.
70. Ін Шічжен. Фортепіанна педагогіка [кит. мовою]. Сіань, 2002. 239 с.
71. Кан Їнжчен. Музична культура Китаю середини XX ст. у контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2022. № 1. С. 52–57.
72. Капранов С. Феномен конфуціанського храму в контексті крос-культурних контактів у традиційних суспільствах Східної Азії. *Західний світ*. 2008. №3. С. 132–140.
73. Ке Лейде. Навчання гри на роялі колись і тепер. Інтерв'ю з Лі Сяньмін [кит. мовою]. *Музичне мистецтво*. 1984. №4. 36 с.
74. Ке Лейде. Педагогіка та китайське фортепіанне мистецтво [кит. мовою]. Пекін, 2009. 318 с.
75. Конфуцій. Лунь Юй [кит. мовою]. Пекін: Народне видавництво, 1998. 224 с.

76. Кун Фань. Біографія Сюньци з коментарями [кит. мовою]. Нанкін : Нанкінський університет, 1997. 338 с.
77. Лан Лі. Минуле, сьогодення та майбутнє китайської фортепіанної освіти [кит. мовою]. Сичуань: Сичуаньський педагогічний університет, 2011. 57 с.
78. Лань Сіньцзюнь. Порівняльний аналіз європейського та китайського фортепіанного навчання. *Актуальні проблеми музичної освіти та виховання: зб. наукових праць*. 2017. С. 82–84.
79. Лань Сіньцзюнь. Стимулювання інтересу до музичного виконавства як провідна умова наступності фортепіанного навчання. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2016. Вип. 14. С. 347–353.
80. Лі Інхай. Методика вправ у пентатонічних ладах на фортепіано [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайське видавництво культури і мистецтва, 1963. 250 с.
81. Лі Інхай. Музичні лади і гармонічна мова народу Хань [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайська музика, 2001. 288 с.
82. Лі Сіань, Цюй Сяосун, Є Сяоган. Діалог на тему сучасної музики [кит. мовою]. *Видавництво Народної музики*. 1986. № 6. С. 13–15.
83. Лі Сябінь. Духові інструменти в китайській музичній творчості та виконавстві. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. № 3(35). С. 110–115.
84. Лі Хаунчжи. Націоналізація теорії і практики музики [кит. мовою]. Пекін : Народна музика, 1956. С. 12–13.
85. Лі Хуасінь. Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості Сюй Чанцзюнь. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2023. Вип. 43. С. 175–180.
86. Лі Цянь. Особливості виконання деяких фортепіанних творів [кит. мовою]. *Інформаційний науковий вісник Лінсінського педагогічного інституту*. 2008. С. 180–181.
87. Лі Чуцай. Історія освіти в період імпералістичної агресії в Китаї [кит. мовою]. Пекін : Вид-во народів, 1987. 629 с.

88. Лі Шіюань. Сучасна музика: діалог з традиціями Заходу [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайська музика, 2004. 303 с.
89. Лі Мадоу. Щоденники Лі Мадоу (Річі) в Китаї. У перекладі Хе Гаозі [кит. мовою]. Пекін : Китайське книжкове видання, 2001. 739 с.
90. Лі Цинь. Дослідження розвитку китайської і західної фортепіанної культури [кит. мовою]. Пекін : Чжунго шуцзи, 2014. 192 с.
91. Лі Щіфань. І Юань Пянь [кит. мовою]. Пекін : Китайська молодь, 1991. 275 с.
92. Ло Кунь. Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу: автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) : 26.00.01 – теорія та історія культури. Львів, 2017. 22 с.
93. Ло Сінхуей. Стародавні історичні легенди про Гао-цзи з «Ягняти Цзи» та «Клану Рунчен» [кит. мовою]. *Шаньбоцзян*. 2005. №2. С. 14–20.
94. Ло Цин «Культура в музиці та музика в культурі» [кит. мовою]. Шанхай, 2000. 353 с.
95. Лу Баоцянь. Історія думки династії Цін Шанхай [кит. мовою]. Видавництво Східнокитайського нормального університету, 2009. 178 с.
96. Лу Цзе. Філософсько-естетичні засади китайської музично-поетичної традиції та їх втілення в другій половині XX ст. [кит. мовою]. *Norten Musik*. 2014. №3 (277). С. 4–5.
97. Лу Цзе. Втілення китайської ритуальної концептосфери у програмній фортепіанній творчості. *Українська музика*. 2017. Вип.4 (22). С.49–57.
98. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX–XXI століть. Дис...канд. мистецтвознавства. Львів, 2017. 187 с.
99. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці XX століття. *Українська музика*. 2016. Вип.2 (20). С.45–54.
100. Луо Зімін. Музична культура: Монографія. пер. китайською Лю Сінсін [кит. мовою]. Пекін: Центральна музична консерваторія, 2003. 498 с.
101. Лю Бінцянь. Музично-історична синхроністичність Китаю і Європи: дис. на

- здобуття наук. ступ. доктора мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури. Київ, 2015. 268 с.
102. Лю Ву. Перегляд середнього розділу збірки тлумачень Чжуан-цзи [кит. мовою]. Пекін : Пекінське видавництво стародавніх книг, 1958. 95 с.
 103. Лю Лішань. Стиль фортепіанного аранжування «Відображення місяця у двох джерелах» [кит. мовою]. *Хейлундзянська музика*. 2009. №14. С. 171.
 104. Лю Пін Чан. Пекінська опера в контексті європейської музичної стилістики Нового часу. *Музичне мистецтво і культура*. 2004. Вип. 5. С. 187–194.
 105. Лю Сінсін. Історія західної музики в Китаї [кит. мовою]. Шанхай, 2002. 198 с.
 106. Лю Сінсін. Історія західної музики в Харбіні [кит. мовою]. Пекін : Народне музичне видавництво, 2002. 408 с.
 107. Лю Сінсін. Розвиток європейської музики в Китаї [кит. мовою]. Пекін : Народне видавництво, 2002. 403 с.
 108. Лю Сян-Ю. Коротка історія китайської педагогічної освіти [кит. мовою]. Пекін : Видавництво народної освіти, 1984. 175 с.
 109. Лю Сяолун. Європейські спеціалісти в Китаї. *Педагогічні дослідження*. 2009. № 5. С. 28–31.
 110. Лю Сяолун. Передмова до Ювілейного випуску журналу, присвяченого 60-річчю фортепіанного мистецтва в Китаї [кит. мовою]. *Фортепіанне мистецтво*. 2009. № 3. С. 34–36.
 111. Лю Сяолун. Шістдесят років розвитку китайського фортепіанного мистецтва [кит. мовою]. *Фортепіанне мистецтво*. 2009. № 5, С. 17–25.
 112. Лю Сяосі. Музика китайських композиторів для дуєтів традиційних інструментів з фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти: дис. ... доктора філософії : 025 – Музичне мистецтво. Київ, 2023. 218 с.
 113. Лю Фуань. Національні традиції в поліфонічних творах для фортепіано [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайська музика, 1989. 245 с.
 114. Лю Цзюньї. Взаємодія культурних компонентів у музичному мистецтві

- Китаю у контексті глобалізаційних впливів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 3. С. 294–299.
115. Лю Ченху. Мистецтво Гуцинь [кит. мовою]. Нанкін : Видавництво літератури та мистецтва провінції Цзянсу, 2002. 58 с.
 116. Лю Чі. Коли клавікорд з'явився у Китаї [кит. мовою]. *Китайська музика*. 1986. № 3. С. 12–15.
 117. Лю Юаньцзюй. Епоха фортепіано [кит. мовою]. Пекін : Час і справа, 2001. 360 с.
 118. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів [кит. мовою]. Освіта і мистецтво. Пекін, 2004, №6. С. 20–31.
 119. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 268 с.
 120. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.
 121. Ма Да. Китайське масове музичне виховання у XX ст. [кит. мовою]. Шанхай : Видавництво музики Шанхай, 2002. 353 с.
 122. Ма Ке. Китайська народна пісня [кит. мовою]. *Народний Китай*. 1956. № 24. С. 18–23.
 123. Ман Кежун. Біографія Лао Чжичена [кит. мовою]. Пекін : Чжунго венлянь [Всекитайська асоціація працівників літератури і мистецтва], 2004. 220 с.
 124. Маркова О. Архетип гетерофонії у визначенні планетарної єдності музичних культур Сходу та Заходу. Схід – Захід: цивілізація та культура. Одеса, 2002. 256 с.
 125. Мартинов Д. Є. Етапи інтелектуальної біографії Кан Ювея (1858-1927). *Хора: журнал порівняльної філософії та філософської компаративістики*. 2008. № 2. С. 48–54.
 126. Мацієвський І. Ігри і співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль : Астон, 2002. С. 1229.
 127. Мен Чжуо. Про вирівнювання речей [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайське

- народне видавництво, 2019. 367 с.
128. Мистецтво та писемність Хань. Критичне дослідження трактату про мистецтва і тексти з «Ханьшу» [кит. мовою]. Пекін: Чжунхуа, 2011. 348 с.
 129. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: науковий журнал*. 2008. №1. С. 206–111.
 130. Музична енциклопедія [кит. мовою]. Пекін : Народне музичне видавництво, 1998. 923 с.
 131. Нью Яцян. Про фортепіанну педагогіку Китаю [кит. мовою]. Тяньцзнь : Тяньцзиньская консерватория, 2000. 39 с.
 132. Основи китайської культури [кит. мовою]: [за ред. Чен Юженя]. Пекін : Видавництво з викладання іноземних мов та наукових досліджень, 1998. 404 с.
 133. Пан Іфей, Ян Цзюнь. Про фортепіанні педагогічні принципи Чжу Гуні [кит. мовою]. *Новини Пекінської консерваторії*. 1986. №1. С. 32.
 134. Пупрус І. В. Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVIII – XIX ст.): монографія. Суми : Університетська книга, 2017. 407 с.
 135. Салата О. Реалізація ідей конфуціанства в глобальному світовому просторі. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2013. Вип. XXXVI. С. 291–296.
 136. Сі Даофен. Значення народної пісенності у виконавському мистецтві Китаю. *Вісник ЛНУ імені Т. Шевченка*. 2013. №10 (269). С. 161–19.
 137. Сіань Сінхай. Народні пісні і нова музика Китаю. *Народна музика*. 1947. № 4. С. 26–32.
 138. Сун Ге. Перша збірка фортепіанних п'єс у Китаї – короткий аналіз збірки «Сюеюн» Тан Сюеюна [кит. мовою]. *Вісник Центральної консерваторії*. 2004. № 3. С. 23–30.

139. Сунь Цзинань. Короткий курс загальної історії музики Китаю [кит. мовою]. Цзинань : Шаньдун цзяоюй, 2002. 615 с.
140. Сунь Цзинань. Про наслідки Культурної революції в музичному мистецтві Китаю. *Всесвітній обмін знаннями*. 2005. №10. С. 18–23.
141. Сучасна теорія освіти [кит. мовою]: [за ред. Ту Дахуа]. Ухань : Видавництво Науково-технічного університету Хуачжун, 2002. 411 с.
142. Сю Хайлинь. Деякі думки про феномен «подвійної культури» в китайській музиці. *Музичні дослідження*. 1993. № 4. С. 27–35.
143. Сюй Бо. Феномен фортепіанного виконавства у Китаї межі XX-XXI століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства., Суми, 2011. 24 с.
144. Сюй Лу. Ладові особливості фортепіанних сюїт китайських композиторів [кит. мовою]. *Чи Лу Юй*. 2006. № 2. С. 61–65.
145. Сюнь Ї. Еволюція фортепіанної освіти в Китаї: аналіз соціокультурного впливу та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. №1. С. 374–379.
146. Сюнь Цзи. Про музику [кит. мовою]. Пекін: Народне видавництво, 2007. 218 с.
147. Сян Яньієн. Біографічний словник китайських композиторів нашої епохи [кит. мовою]. Шеньян, 1994. 820 с.
148. Тан Цзюньї. Духовні цінності китайської культури [кит. мовою]. Гуйлін : Видавництво Гуансіського педагогічного університету, 2005. 406 с.
149. Ті Чхуо. Нова історія китайської музики: в 2 т. [кит. мовою]. Пекін : Народне видавництво, 2000. Т. 2. 104 с.
150. Традиційні китайські музичні інструменти // за редакцією Сяо Ді [кит. мовою]. Пекін : Видавництво «Хуаншань», 2012. 170 с.
151. Трубіцина В.І. Конфуціанські цінності та їх вплив на формування змісту морального виховання в Китаї у XX столітті. *Наука і освіта : наук.-практ. журнал*. 2011. №6. С. 231–235.
152. Усик А.В. Вчення Конфуція та конфуціанство в контексті китайської

- філософської традиції (етико-соціальний аспект): дис... канд. філос. наук: 09.00.05 – історія філософії. Київ, 1999. 168 с.
153. Фанг Сяо. Філософські роздуми про техніку китайського живопису, мистецтво і Дао [кит. мовою]. Чанша : Хунаньський педагогічний університет, 2018. 259 с.
 154. Фань Літянь. Основи китайської буддійської філософії. Перше видання [кит. мовою]. Пекін : Видавництво Китайського народного університету, 2002. 1269 с.
 155. Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша : Хунаньський педагогічний університет, 1998. 234 с.
 156. Хань Мо. Проблема впливу європейської педагогіки музичного виконавства на розвиток китайської національної школи піанізму. *Людина і освіта*. 2018. № 1 (54). С. 150-153.
 157. Хао Жуньхуа, Ян Сюйдун. Гори і води як символи в китайській культурі [кит. мовою]. Пекін: Пекінська компанія «Шанс», 2013. 248 с.
 158. Хе Лутін. Вибрані статті Хе Лутіна [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 1981. 249 с.
 159. Хе Лутін. Повне зібрання творів Хе Лутіна [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 1999. Т. 2. 382 с.
 160. Хе Пінь. Сутність музики та її розвиток. Пекін : Народна музика, 2007. 190 с.
 161. Хміль Н., М'яка А. До питання про розвиток жанру фортепіанної транскрипції у творчості Ліста (на прикладі «Танцю смерті» Сен-Санса—Ліста). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. Вип. 15. 186–196.
 162. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 20 с.
 163. Хуан Шугуан. Реформа німецької мови в Китаї в умовах зміни цінностей [кит. мовою]. Нанкін : Цзянсу Освіта Прес, 2008. 417 с.
 164. Хуан Юань. Тринадцять класичних коментарів [кит. мовою]. Пекін : Чжунхуа книга, 1980. 256 с.

165. Цай Чжунде. Історія китайської музичної естетики [кит. мовою]. Пекін : Народне музичне видавництво, 1995. 309 с.
166. Цай Юаньпей. Тези про курс в галузі освіти [кит. мовою]. Пекін : Народна музика, 1912. 79 с.
167. Цзі Лянькан. Анотація до «Лі цзи» [кит. мовою]. Пекін : Музична преса, 1980. 136 с.
168. Цзі Цзяцзін. Західні методи композиції XX століття [кит. мовою]. Пекін: Видавництво «Хуале», 2020. 325 с.
169. Цзінь Чжунмін. Музична освіта і китайська культура [кит. мовою]. Шанхай, Шанхайська освіта, 1994. 414 с.
170. Цзун Байхуа. Думки про музику Ює цзи [кит. мовою]. Пекін : Народна музика, 1983. 89 с.
171. Цзун Бін Ван Вей. Попередження до зображення гір і вод / роз'яснення Чень Чуаньсі [кит. мовою]. Пекін : книгарня «Женьмін», 1985. 389 с.
172. Цзюй Ціхун. Китайська музика XX ст. [кит. мовою]. Шаньдун: вид-во «Освіта провінції Шаньдун», 1992. 292 с.
173. Цзя Бен Тайцзи. Музичне місто Шанхай [кит. мовою]. Шанхай, 2003. 302 с.
174. Цзянь Цзихуа. Знайомство з китайськими музичними інструментами [кит. мовою]. Пекін : Жемінь чубаньше, 2003. 90 с.
175. Цзяо Цзе. Думки про розвиток оперного мистецтва в моїй країні [кит. мовою]. *Народна музика*. Шаньдун, 1986. Вип. 8. С. 35–37.
176. Цю Діфань. Дитяча фортепіанна музика у творчості європейських та китайських композиторів. *Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід: збірник тез IV Міжнародної науково–практичної конференції*, 13–14 травня 2022 року. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2022. С. 207–209.
177. Цян Боань, Чжоу Кай. Музична культура та естетика / навчальний посібник для студентів ЗВО у XXI столітті [кит. мовою]. Ухань : Видавництво Уханського університету, 2007. 392 с.

178. Ча Ванхонг. Коротка розмова про китайську оперу XX століття [кит. мовою]. *Журнал Шаньдунського інституту*. Шань-дун, 2006. Вип. 4. С. 128–130.
179. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
180. Чен Найпін. Характеристика поетичної творчості Ян Су [кит. мовою]. *Література: теорія і критика*. Хуйбей: Педагогічна школа, 2016. Вип. 4. С. 127-130.
181. Чен Т. Короткий нарис китайської народної музики [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайська консерваторія, 2005. 156 с.
182. Чень Гуйін. Резюме та коментарі до Лаоцзи [кит. мовою]. Пекін : Книжкове видавництво Чжоухуа, 2009. 187 с.
183. Чень Мінлі. Збалансованість думки та естетики давньої музики [кит. мовою]. *Китайське музикознавство*. 2005. С. 65–67.
184. Чень Ху, Чжен Шаньшань. «Небесні» символи в китайській культурі [кит. мовою]. Пекін : Пекінська компанія «Шанс», 2013. С. 183–187.
185. Чень Чжспвей. Як Фу Цуї навчався музиці [кит. мовою]. *Новини Шанхайської консерваторії*. 1983. № 2. С. 23–32.
186. Чжан Дайнянь. Аналіз думки «органічна єдність природи, людини і суспільства» в китайській філософії [кит. мовою]. *Вісник Пекінського університету*. 1985. № 1. С. 1–8.
187. Чжан Бейлі. Аналіз викладання в музичних навчальних закладах Китаю [кит. мовою]. Чанчунь : Гірін женьмін, 2006. 359 с.
188. Чжао Сяошен. Контекст китайського фортепіано [кит. мовою]. Шеньсійський педагогічний університет, 2003. 413 с.
189. Чжао Сяошен. Перебудова часу і простору. Новий аналіз «ДТК» Баха [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 2017. Ч. 1. 560 с., Ч. 2. 477 с., Ч. 3. 556 с.
190. Чжао Сяошен. Шлях до фортепіанної гри [кит. мовою]. Шеньсійський педагогічний університет, 2005. 231 с.
191. Чжао Цзехуа. Фортепіанна творчість Ван Лісана: монографія [кит. мовою].

- Пекін : Видавництво вищої освіти, 2023. 285 с.
192. Чжао Цзунфу, Лю Юнхун. Звірі та птахи як символи в китайській культурі [кит. мовою]. Пекін : Пекінська компанія «Шанс», 2013. 236 с.
 193. Чжао Юе. Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ - початку ХХІ століть: дис. ... доктора філософії : 025 – Музичне мистецтво. Суми, 2023. 179 с.
 194. Чжен Біін. Музична творчість Дін Шаньде [кит. мовою]. Шанхай : Література і мистецтво, 1986. 175 с.
 195. Чжен Цзюй. Новий переклад Лао Цзи [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайське видавництво стародавніх книг, 1985. 89 с.
 196. Чжоу Сяохун. Сучасна соціологія і соціальна психологія [кит. мовою]. Шанхай : Шанхайське народне видавництво, 1997. 579 с.
 197. Чжоу Чан. Музика та естетика (серія книг про китайських музикантів) [кит. мовою]. Пекін, Видавництво «Цзінхуа», 2001. 412 с.
 198. Чжоу Чень. Духовні принципи традиційного китайського мистецтва – композиція для сольного фортепіано Чжан Чао «Китайська мрія». *Композиція*. 2016. № 10. С. 103–105.
 199. Чжу Сі. (Династія Південна Сун). Вчення про серединне [кит. мовою]. Шанхай : Видавництво давніх книг, 1997. 256 с.
 200. Чжу Юаньюань. Претворення національних першоджерел у жанрі концерт. *Молодий вчений*. № 2, 2017. С. 87–93.
 201. Чу Юй Чен. Шляхи становлення національної музики. *Молодий вчений*. № 4, 2015. С. 22–25.
 202. Чуньцю Цзо Чжуань. Коментарі Цзо до «Весни і Осені пана Люя» [кит. мовою]. Шанхай: Шанхай гуцни, 2017. С. 1697–2188.
 203. Шанхайська консерваторія: Події. Імена [кит. мовою] Шанхай, 1997. 168 с.
 204. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
 205. Шип С. Теорія художніх стилів : Монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. 138 с.

206. Шуліка А., Тимченко М. Роль конфуціанства в політичній сфері сучасного КНР. *Науковий журнал «Політикус»*. 2022. №2. С. 80–85.
207. Ян Бохуа. Музичне виховання у загальноосвітніх школах сучасного Китаю [кит. мовою]. Сичуань: Сичуаньський педагогічний університет, 2009. 161 с.
208. Ян Боцзюнь. Резюме до «Конфуціанської аналітики» [кит. мовою]. Пекін : Книжкове видавництво Чжоухуа, 2000. 57 с.
209. Ян Хунбін. Музичні погляди у даосизмі [кит. мовою]. *Журнал Міньцзянського університету*. 2001. № 2. С. 114–119.
210. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2018. 242 с.
211. Яо Веньцзяо. Фортепіанна освіта у сучасному Китаї: Досягнення, проблеми та перспективи. *Світ науки, культури та освіти*. 2021. № 3. С. 308-310.
212. Ясь О. В. Романтизм // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 9. С. 284.
213. Beyer F. *Vorschule im Klavierspiel*. Op. 101. C.F. Peters. 86 p.
214. Buchukuri R. The creative foundation of the French Piano school. *GESJ: Musicology and Cultural Science*. 2012. № 1. P. 89–94.
215. Chua A. *Battle Hymn of the Tiger Mother*. New York : Bloomsbury Publishing. 2011. 272 p.
216. Cui Xian. «Zeng Hou Yi Chime Rhythmic Research». *Chinese Musicology*. 1994. № 1. С. 40–51.
217. Hwang Okon. *Western Art Music in Korea: Everyday Experience and Cultural Critique: A dissertation submitted to the Faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy*. Middletown, Connecticut, 2001. 353 p.
218. Iida M. The acceptance of Western pianomusic in Japan and the career of

- Takahiro Sonoda: a Document submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of musical arts. Tuscaloosa : The University of Alabama, 2009. 146 p.
219. Jiang Jing. The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition. *Asian Music*. Vol. 22, No. 2. Pp. 83–96.
 220. Jones. Andrew F. Yellow Music – CL: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age. Duke University Press, 2001. 224 p.
 221. Kim Kyong-dong. Confucianism and Capitalist Development in East Asia. Capitalism and Development. Edited by Leslie Sklair. London : Routledge, 1994. P. 87–106.
 222. Kraus R. Pianos and Politics in China. New York, Oxford : Oxford university press, 1989. 472 p.
 223. Wang Liwen. Children's piano education in China first half of the 20th century. *Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»)*. 2024. № 9 (27). С. 1389–1399.
 224. Wang Liwen. Evolution romanticism aesthetics in piano music by chinese composers. *Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»)*. 2025. № 1 (31). С. 2414–2426.
 225. Wang Liwen. Features of Chinese piano music of the twentieth century. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Реалії та пріоритети розвитку науки та освіти» (Чернігів, 7 березня 2024 р.)*. С. 128–130.
 226. Wang Liwen. Features of the «Chinese style» at its artistic embodiments in academic piano music of chinese composers. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство»*. 2025. Вип. 83. С. 92-97
 227. Wang Liwen. Features of traditional musical culture in China. *SWorld Journal*. 2024. №25. Part 3. P. 123–127.

228. Wang Liwen. Piano education in China first half of the 20th century. *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство»*. 2024. Вип. 79. Т. 1. С. 191–197.
229. Wang Liwen. The piano art of China of the twentieth century: historical aspect. *International scientific-practical conference «State and trends in the development of science, education, technology and society»: conference proceedings* (Tampere, Finland, February 27, 2024). P. 60–61.
230. Wang A. The evolution of piano education in twentieth-century China with emphasis on Shanghai and Beijing Conservatories. Doctor of Musical Arts dissertation, University of Maryland at College Park, 2001. 198 p. P. 21.
231. Zhao Shimin. The Piano Is My Life – female pianist Zhou Guangren. Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies. Shenyang: Spring Wind Cultural Press / translated by Elaine Chew. Cambridge, Massachusetts, 1997. URL: <https://sites.google.com/site/contemporarychinesepianomusic>
232. Zhaoyi Deng. Writings on piano education. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2013. 499 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Ілюстрації



1. Конфуцій (551 р. до н.е. – 479 р. до н.е.)



2. Маттео Річі (1552 – 1610)



3. Император Кансі (1654 – 1722)



4. Гуцинъ



23. Ли Шутон (1880–1942)

5. Лі Шутон (1880 – 1942)



6. Маріо Пачі (1878 – 1946)



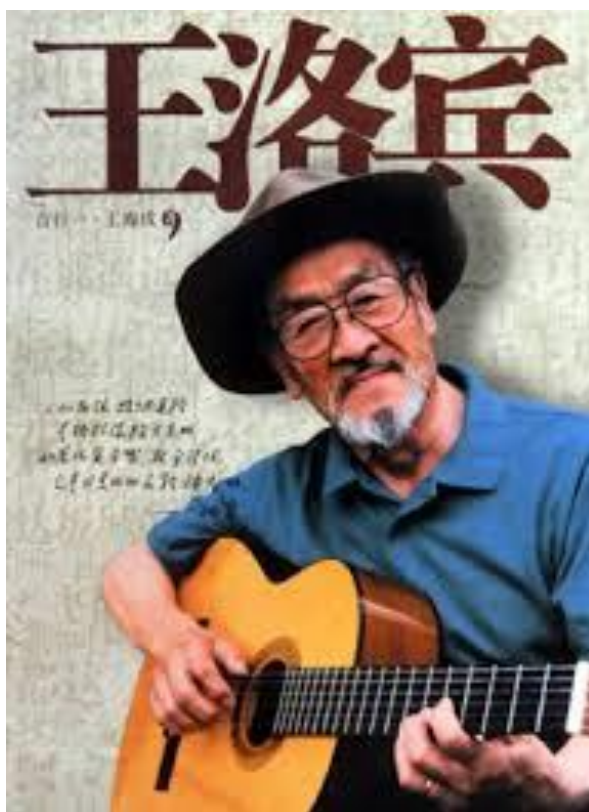
7. Сяо Юмей (1884 – 1940)



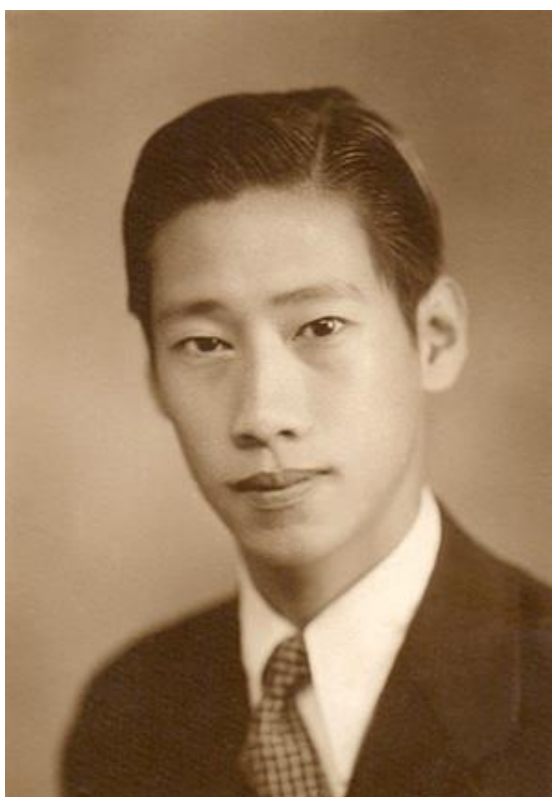
8. Дін Шаньде (1911 – 1995)



9. Лю Шикунь (нар. 1939)



10. Ван Лопінь (1913 – 1996)



11. Лі Хуанчжі (1919 – 2000)



12. Лю Венцзінъ (1937 – 2013)



13. Н'є Ер (1912–1935)

ДОДАТОК Б

Список публікацій здобувача

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Wang Liwen. Children's piano education in China first half of the 20th century. Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»). 2024. № 9 (27). С. 1389–1399. DOI: [https://doi.org/10.52058/2789-6165-2024-9\(27-1389-1398\)](https://doi.org/10.52058/2789-6165-2024-9(27-1389-1398))
2. Wang Liwen. Piano education in China first half of the 20th century. Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство». 2024. Вип. 79. Т. 1. С. 191–197. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-1-25>
3. Wang Liwen. Evolution romanticism aesthetics in piano music by chinese composers. Вісник науки та освіти (Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія»). 2025. № 1 (31). С. 2414–2426. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-20258-1\(31\)-2414-2425](https://doi.org/10.52058/2786-6165-20258-1(31)-2414-2425)
4. Wang Liwen. Features of the «Chinese style» at its artistic embodiments in academic piano music of chinese composers. Актуальні питання гуманітарних наук. Серія «Мистецтвознавство». 2025. Вип. 83. С. 92 – 97. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-13>.

Стаття у закордонному виданні

5. Wang Liwen. Features of traditional musical culture in China. SWorld Journal. 2024. №25. Part 3. P. 123–127. DOI: 10.30888/2663-5712.2024-25-00-028

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Wang Liwen. The piano art of China of the twentieth century: historical aspect. International scientific-practical conference «State and trends in the development of science, education, technology and society»: conference proceedings (Tampere, Finland, February 27, 2024). P. 60–61.

7. Wang Liwen. Features of Chinese piano music of the twentieth century. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Реалії та пріоритети розвитку науки та освіти» (Чернігів, 7 березня 2024 р.). С. 128–130.

Відомості про апробацію результатів дисертації

Основні положення та висновки дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (Суми, 2022 – 2025) і презентовані на наукових конференціях різних рівнів, у тому числі міжнародних: «State and trends in the development of science, education, technology and society» (Фінляндія, Тампере, 2024); «Реалії та пріоритети розвитку науки та освіти» (Україна, Чернігів, 2024).