

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

ЧЖОУ НІ

УДК 780.616.432.091.01:111.852:130.2](510)(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ШАНІСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ: ІСТОРИКО-ЕСТЕТИЧНІ
ТА ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСТВА**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва.

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



Чжоу Ні

Науковий керівник: Щепакін Василь Михайлович, доктор мистецтвознавства,
доцент

Харків – 2024

АНОТАЦІЯ

Чжоу Ні. Піаністичне мистецтво Китаю: історико-естетичні та психологічні аспекти виконавства – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2024.

Дисертацію присвячено вивченню історико-естетичних та психологічних особливостей фортепіанного виконавства в Китаї і пов'язаних з цією проблематикою питань, зокрема дослідженню феномену масового зацікавлення китайцями фортепіанним виконавством, виявленню впливу на китайську музичну культуру парадигми вень-ву, застосуванню в фортепіанній педагогіці дихально-оздоровчої системи цигун, означенню стилістичних особливостей китайських піаністів. На основі аналізу творчості лауреатів Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева з КНР характеризується сучасний стан піаністичного мистецтва Піднебесної.

Актуальність обраної теми дисертаційного дослідження обумовлена – величезною значущістю піаністичного мистецтва у світовому музичному просторі, його бурхливим розвитком у сучасній китайській культурі, проте недостатньою вивченістю цієї проблематики в українському музикознавстві;

– необхідністю вивчення піаністичного мистецтва Піднебесної крізь призму призму старовинних філософсько-етичних та психологічних підвалин, що базуються на поняттях і традиціях конфуціанства і даосизму – двох найвпливовіших складових китайського культурного тезаурусу, а також тенденцій розвитку китайської культури;

– потребою узагальнення новаторських інтерпретацій високохудожніх зразків світової фортепіанної літератури провідними китайськими піаністами на сучасному етапі.

Об'єктом дослідження є фортепіанна культура Китаю.

Предмет дослідження – піаністичне мистецтво Китаю, розглянуте в історико-естетичних та виконавсько-психологічних аспектах.

Мета дослідження – визначити шляхи формування та специфіку розвитку китайського піаністичного мистецтва.

У дисертації *вперше* в українському музикознавстві:

- простежена еволюція понять *вень* і *ву* в китайській філософії та визначені особливості їхнього застосування щодо характеристики виконавських стилів піаністів;

- визначено вплив міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева на подальші творчі долі його лауреатів з Китаю;

- створені портрети сучасних китайських піаністів Лю Боуєня, Бо Тонг, У Цуня, Цзо Чжао, Янг Тай, Ван Чуна, Лі Сіцян, Сю Ци;

- висвітлена виконавська діяльність міжнародного фортепіанного тріо Z.E.N.

Отримали подальший розвиток:

- уявлення про соціальну роль музики в контексті традиційної китайської філософії;

- усвідомлення сутності поняття цигун та можливостей застосування елементів дихальної системи, медитаційних вправ у музично-виконавській діяльності;

- розуміння багатогранності тлумачень конфуціанською школою значення музики в соціальній сфері, суспільній свідомості, державотворенні та системі художньої творчості;

- уявлення про характер еволюції фортепіанного виконавства в Китаї;

- визначення мистецьких впливів західної піаністичної традиції на артистичну діяльність сучасних китайських піаністів;

- розкриття характеру творчих контактів китайських піаністів у парадигмі «Схід-Захід».

У першому розділі дисертації з'ясовуються естетико-філософські та

психологічні засади фортепіанного виконавства в Китаї, що базуються на постулатах конфуціанства, згідно яких музика належала до державних інституцій, бо мала вплив на настрої людей, моральний стан суспільства, сприяла єдності і могутності країни. Розглядається еволюція дихотомних понять Вень і Ву, зокрема стосовно їх вжитку у військовій, політичній і мистецькій сферах. Акцентується увага на близькості дихотомії Вень-Ву сучасній концепції м'якої сили, яка в культурній і мистецькій сферах стала складовою сучасної філософії КНР. Нині, зваживши на значне розширення стилістичного діапазону у фортепіанному виконавстві, парадигма Вень і Ву як визначення виконавських стилів китайських музикантів втрачає актуальність.

Важливим компонентом китайської піаністичної культури є застосування елементів системи Цигун, яка базується на давніх постулатах і знаннях людського організму, що йдуть від даосизму, і в останні десятиліття набрала популярності серед фортепіанних педагогів і виконавців, адже сприяє організації вірного дихання музиканта, зосередженості на головних виконавських завданнях і розкріпачує м'язову скутість.

У другому розділі стисло розглядається історія і сучасна проблематика фортепіанного мистецтва в Китаї. Простежується процес зародження, становлення, занепаду за часів Культурної революції і подальшого відродження традицій піаністичного виконавства. З'ясовуються чинники стрімкого зростання популярності піаністичного мистецтва в останні десятиліття ХХ – на початку ХХІ ст. Надаються схвальні характеристики китайських піаністів відомими музикантами з різних країн. Наводяться позитивні (організація навчального процесу, сучасне оснащення навчальних класів, можливість продовження/завершення фортепіанної освіти за кордоном) і проблемні ділянки в сучасній китайській фортепіанній педагогіці. Зокрема, негатив стосується надмірної уваги до технічного боку виконавства на шкоду змістовній складовій. Констатується суттєве збільшення можливостей молодих музикантів отримати за кордоном якісну

західну професійну освіту.

У третьому розділі розглядається діяльність восьми китайських музикантів – лауреатів Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева, що відбувалися в Харкові в 1996-2008 рр.

Наводяться стислі творчі біографії артистів, основні віхи їхнього становлення як музикантів-професіоналів, з'ясовуються виконавські та професійні пріоритети, презентуються інші сфери їхньої діяльності (музична педагогіка, музична журналістика, музичне просвітництво, композиція, науково-дослідницька діяльність тощо). Наголошується на тому, що важливим фактором їх визнання в різних країнах була можливість через педагогів Заходу отримання освіти не лише в Китаї, а й в Європі та/або Америці.

Надається перелік посилань на відео- та аудіозаписи цих музикантів. Проведений інтерпретаційний аналіз значного масиву творів, зіграних цими музикантами підтверджує тезу про те, виконавський стиль кожного із них не може бути охарактеризований в парадигмі Вен-Ву, оскільки визначається різноплановим комплексом складових.

Практичне значення одержаних результатів.

Результати дисертаційного дослідження, його основні положення та інформація про творчі шляхи низки музикантів, а також характеристика їхньої виконавської діяльності можуть бути використані в навчальних курсах вищої школи з історії китайського і світового фортепіанного мистецтва, зокрема виконавства і педагогіки, історії камерного виконавства, музичної інтерпретації, музичної культури східних цивілізацій, у спеціальних курсах, присвячених історії фортепіанних конкурсів та фестивалів, а також у лекторсько-просвітницькій та музично-педагогічній та концертно-виконавській практиці. Матеріали дослідження можуть використовуватися для розробки навчальних програм, посібників з фортепіанного виконавства та методичних рекомендацій.

Ключові слова: музична культура, музична освіта, музичне мистецтво, фортепіанне мистецтво, музична творчість, китайська музика, музичний тезаурус, стиль, музичне мислення, виконавство, музичне виконавство, фортепіанне виконавство, піанізм, виконавська інтерпретація, виконавські жанри, музична фактура.

ABSTRACT

Zhou Ni. Pianistic art of China: historical, aesthetic and psychological aspects of performance – Qualifying research paper as a manuscript.

PhD thesis, 025 Music Art. 02 Culture and Art. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2024.

The dissertation is devoted to the study of the historical, aesthetic and psychological features of piano performance in China and related issues, in particular to the study of the phenomenon of mass Chinese interest in piano performance, to the identification of the influence of the wen-wu paradigm on Chinese musical culture, and the application of the respiratory and health system in piano pedagogy qigong, defining the stylistic features of Chinese pianists. Based on the analysis of the creativity of the laureates of the Volodymyr Krainev International Competition of Young Pianists from the People's Republic of China, the current state of piano art in the Celestial Empire is characterized.

The relevance of the chosen topic of the dissertation research is conditioned – the enormous importance of piano art in the world musical space, its rapid development in modern Chinese culture, but insufficient study of this issue in Ukrainian musicology;

- the need to study the piano art of the Celestial Empire through the prism of ancient philosophical, ethical and psychological foundations based on the concepts and traditions of Confucianism and Taoism - the two most influential components of the Chinese cultural thesaurus, as well as trends in the development of Chinese culture;

- the need to generalize innovative interpretations of highly artistic examples of world piano literature by leading Chinese pianists at the current stage.

The object of research is the piano culture of China.

The subject of the study is the piano art of China, considered in historical-aesthetic and performance-psychological aspects.

The purpose of the research is to determine the ways of formation and specifics of the development of Chinese piano art.

In the dissertation, for the first time in Ukrainian musicology:

- traced the evolution of the concepts of wen and wu in Chinese philosophy and determined the specifics of their application in relation to the performance styles of pianists;

- the influence of the international competition of young pianists of Volodymyr Krainev on the further creative destinies of its laureates from China was determined;

- created portraits of modern Chinese pianists Liu Bowen, Bo Tong, Wu Cun, Zuo Zhao, Yang Tai, Wang Chun, Li Siqian, Xu Qi;

- highlighted the performance of the international piano trio Z.E.N.

Received further development:

- an idea of the social role of music in the context of traditional Chinese philosophy;

- awareness of the essence of the concept of qigong and the possibilities of applying elements of the respiratory system, meditation exercises in musical and performing activities;

- understanding of the multifaceted interpretations of the Confucian school of the meaning of music in the social sphere, public consciousness, state formation and the system of artistic creativity;

- an idea of the nature of the evolution of piano performance in China;

- determination of the artistic influences of the Western pianistic tradition on the artistic activity of modern Chinese pianists;

- revealing the nature of creative contacts of Chinese pianists in the “East-West” paradigm.

The first chapter of the dissertation elucidates the aesthetic, philosophical

and psychological principles of piano performance in China, based on the postulates of Confucianism, according to which music belonged to state institutions, because it had an impact on people's moods, the moral state of society, and contributed to the unity and power of the country. The evolution of the dichotomous concepts of Wen and Wu is considered, in particular in relation to their use in the military, political and artistic spheres. Attention is focused on the closeness of the Wen-Wu dichotomy to the modern concept of soft power, which has become a component of the modern philosophy of the PRC in the cultural and artistic spheres. Nowadays, taking into account the significant expansion of the stylistic range in piano performance, the paradigm of Wen and Wu as a definition of performance styles of Chinese musicians is losing its relevance.

An important component of Chinese pianistic culture is the use of elements of the Qigong system, which is based on ancient postulates and knowledge of the human body, which come from Taoism, and in recent decades has gained popularity among piano teachers and performers, because it helps to organize the correct breathing of the musician, to focus on the main performance tasks and relieves muscle stiffness.

The second chapter briefly examines the history and contemporary issues of piano art in China. The process of birth, formation, decline during the Cultural Revolution and the subsequent revival of the traditions of piano performance is traced. The factors of the rapid growth of the popularity of piano art in the last decades of the 20th – at the beginning of the 21st century are revealed. Appreciative characteristics of Chinese pianists are given by well-known musicians from different countries. Positive (organization of the educational process, modern equipment of classrooms, the possibility of continuing/completing piano education abroad) and problematic areas in modern Chinese piano pedagogy are given. In particular, the negative refers to excessive attention to the technical side of performance to the detriment of the substantive component. There is a significant increase in opportunities for young musicians to receive quality Western professional education abroad.

The third chapter examines the activities of eight Chinese musicians – laureates of the Volodymyr Krainev International Competition of Young Pianists, which took place in Kharkiv in 1996-2008.

Brief creative biographies of the artists, the main milestones of their formation as professional musicians are given, their performance and professional priorities are clarified, and other areas of their activity are presented (music pedagogy, music journalism, music education, composition, research activities, etc.). It is emphasized that an important factor in their recognition in different countries was the opportunity to receive education not only in China, but also in Europe and/or America through Western teachers.

A list of links to video and audio recordings of these musicians is provided. The conducted interpretive analysis of a significant array of works played by these musicians confirms the thesis that the performance style of each of them cannot be characterized in the Wen-Wu paradigm, as it is determined by a diverse complex of components.

Practical significance of the obtained results.

The results of the dissertation research, its main provisions and information about the creative paths of a number of musicians, as well as the characteristics of their performing activities, can be used in higher school courses on the history of Chinese and world piano art, in particular performance and pedagogy, the history of chamber performance, musical interpretation, musical culture of Eastern civilizations, in special courses devoted to the history of piano competitions and festivals, as well as in lecture-educational and musical-pedagogical and concert-performance practice. Research materials can be used to develop educational programs, piano performance manuals, and methodical recommendations.

Keywords: musical culture, music education, musical art, piano art, musical creativity, Chinese music, musical thesaurus, style, musical thinking, performance, musical performance, piano performance, pianism, performance interpretation, performance genres, musical texture.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Чжоу Ні. Філософсько-естетичні складові фортепіанного виконавства в Китаї // Актуальні питання гуманітарних наук: : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 77, том 3, 2024. С.125–131. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-17>

2. Чжоу Ні. Синтез східної і західної культурних традицій у музичній діяльності Сіцянъ Лі // Слобожанські мистецькі студії: наук. журнал Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 3 (06). С.114–119. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.21>

3. Чжоу Ні. Піаніст, математик, філософ Ци Сю як типовий представник сучасних молодих китайських митців // Актуальні питання гуманітарних наук: : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 79, том 2, 2024. С. 162–168. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-24>

Опубліковані праці апробаційного характеру:

4. Чжоу Ні. Психологічні та естетичні аспекти фортепіанного виконавства в Китаї // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків: ХДАК, 2019. С. 178–179.

5. Чжоу Ні. Китайський піаніст Ван Чун: етапи становлення, творчі досягнення // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали

всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених 23–24 квіт. 2020 р. / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків, ХДАК, 2020. С. 125–126.

6. Чжоу Ні. Юджа Ванг як презентантка синтезу фортепіанних виконавських стилів «вен» і «ву» // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 354–356.

7. Чжоу Ні. Утілення сучасних тенденцій китайського фортепіанного виконавства в концертній діяльності Чжан Цзо // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21–22 листоп. 2024 р.). У 2 ч. Ч. 2 / Харків. держ. акад. культури ; [під ред. доц. Н. Рябухи та ін.]. Харків : ХДАК, 2024. С. 165–167.

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1. ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА В КИТАЇ	22
1.1. Музика і музична творчість крізь призму філософської думки в Китаї	22
1.2. Поняття «Вень» і «Ву»: філософські та виконавсько- стильові аспекти трактування	43
1.3. Система Цигун як національне підґрунтя китайського фортепіанного мистецтва	62
Висновки до розділу 1	72
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА В КИТАЇ	74
2.1. Етапи становлення і розвитку піаністичної традиції в Піднебесній	74
2.2. Тенденції сучасного функціонування піаністичного мистецтва в КНР	89
Висновки до розділу 2	98
РОЗДІЛ 3. КИТАЙСЬКІ ЛАУРЕАТИ МІЖНАРОДНОГО КОНКУРСУ ЮНИХ ПІАНІСТІВ ВОЛОДИМИРА КРАЙНЄВА НА ПЕРЕТИНІ НАЦІОНАЛЬНИХ І ЗАХІДНИХ МУЗИЧНО- КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ	100
3.1. Роль Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнєва (м. Харків) в артистичному становленні сучасних китайських музикантів	100
3.2. Репрезентація творчої діяльності китайських піаністів – лауреатів конкурсу Володимира Крайнєва у світовому мистецькому просторі	108
3.2.1. Найперші лауреати: Лю Боуень, Бо Тонг, У Цунь	108

3.2.2. Цзо Чжан (сценічне ім'я Зі Зі) та її тріо	119
3.2.3. Творчі пошуки Янг Тай і Ван Чуна	139
3.2.4. Піаністи-науковці Лі Сіцянъ та Сю Ци	166
Висновки до розділу 3	190
ВИСНОВКИ	193
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	199
ДОДАТКИ	241

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження.

В останні десятиріччя дедалі масовіше провідні позиції у фортепіанному виконавстві посідають азійські музиканти, насамперед представники КНР та вихідці з Китаю, які навчаються і згодом оселяються в багатьох країнах західного світу. Лише тільки в Піднебесній кількість людей, які вчаться гри на фортепіано і планують обрати чи вже обрали фортепіанне виконавство або педагогіку за професію, наприкінці першої чверті ХХІ ст. вимірюється восьмизначними числами, що перевищує кількість населення багатьох країн Європи.

Таке зацікавлення фортепіанним мистецтвом велетенською кількістю представників країни, в якій на початку минулого століття більшістю населення цей музичний інструмент сприймався як іноземна екзотика, а професійне спеціальне навчання гри на ньому перебувало в зародковому стані, є феноменом, який намагаються осмислити і пояснити китайські науковці і вчені багатьох країн світу.

Актуальність обраної теми дисертаційного дослідження зумовлена:

– величезною значущістю піаністичного мистецтва у світовому музичному просторі, його бурхливим розвитком у сучасній китайській культурі, проте недостатньою вивченістю цієї проблематики в українському музикознавстві;

– необхідністю вивчення піаністичного мистецтва Піднебесної крізь призму призму старовинних філософсько-етичних та психологічних підвалин, що базуються на поняттях і традиціях конфуціанства і даосизму – двох найвпливовіших складових китайського культурного тезаурусу, а також тенденцій розвитку китайської культури;

– потребою узагальнення новаторських інтерпретацій високохудожніх зразків світової фортепіанної літератури провідними китайськими піаністами на сучасному етапі.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.
 Дисертація виконана на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної теми науково-дослідної роботи ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109U000511) і згідно з базовою науковою темою кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета та завдання дослідження.

Мета дослідження – визначити шляхи формування та специфіку розвитку китайського піаністичного мистецтва.

Основні завдання дослідження:

- окреслити провідні філософсько-естетичні та психологічні засади китайського фортепіанного мистецтва в національній системі мислення;
- визначити сутність понять *вень* і *ву* в китайській культурній традиції та розкрити характер їх проявів у виконавській творчості китайських піаністів;
- простежити еволюцію тлумачення поняття *цигун* в китайській культурі та розкрити семантику її екстраполяції на сучасне піаністичне мистецтво;
- надати загальну характеристику еволюції фортепіанного виконавства в Китаї;
- охарактеризувати сучасний стан розвитку піаністичного мистецтва в Китаї;
- розкрити мистецький вплив Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева на творчу діяльність сучасних китайських виконавців у контексті міжкультурного діалогу Україна-Китай;
- створити творчі портрети сучасних китайських піаністів – лауреатів Міжнародного конкурсу Володимира Крайнева;
- окреслити мистецькі впливи західної піаністичної традиції на артистичну діяльність сучасних китайських піаністів.

Об'єктом дослідження є фортепіанна культура Китаю.

Предмет дослідження – піаністичне мистецтво Китаю, розглянуте в історико-естетичних та виконавсько-психологічних аспектах.

Матеріалом дослідження є:

- біографії китайських лауреатів Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева, а також тих їхніх китайських і західних педагогів, які вчинили найсуттєвіший вплив на творче становлення своїх вихованців;

- численні аудіо- та відеозаписи китайських піаністів (в роботі наведено 107 зразків);

- документальні свідчення щодо концертно-гастрольної діяльності китайських піаністів (програми концертів, афіші, анонси тощо), розміщені на офіційних сайтах музикантів, концертних установ, прес-релізи фестивалів, конкурсів тощо;

- публікації в пресі та в Інтернет-мережі багатьох країн п'яти континентів рецензій на концерти та звітів про конкурси та фестивалі та ін.

Методи дослідження. Методологія дисертації корелюється з її об'єктом і предметом, поставленою метою і завданнями. Вона ґрунтується на поєднанні фундаментальних загальнонаукових (історичного, системного, компаративного), міждисциплінарних (культурологічного, лінгвістичного, біографічного, персоналістичного, діяльнісного) методів і підходів, а також низки методів музикознавчого комплексу, що посідають центральне місце в методології даного дослідження.

Історичний підхід дозволив визначити основні віхи формування піаністичної культури Китаю, простежити зміни, що відбувалися в політичному і культурному просторі країни, що позитивно або негативно вплинули на цей процес.

Системний підхід сприяв цілісному розгляду творчої діяльності презентованої вісімки молодих китайських піаністів і класифікуванню їх за творчими пріоритетами, основними місцями провадження діяльності.

Компаративний метод був застосований для зіставлення виконавських уподобань різних піаністів, порівняння їхніх творчих досягнень та естетичних смаків.

Культурологічний підхід сприяв зрозумінню важливих понять, властивих китайській культурі, що вживаються, зокрема, для означення виконавської та музично-педагогічної діяльності музикантів із Китаю, а також для окреслення напрямів культурних зв'язків між Китаєм і західними країнами.

Лінгвістичний метод став у нагоді для порівняння первісного і похідних значень низки ієрогліфів та їхнього різноманітного тлумачення в перекладах з китайської на українську мову. Зіставлення з загальним змістовним контекстом надало змогу вжити саме ті значення ієрогліфів, які відповідали кожному конкретному епізоду тексту.

Застосування *біографічного методу* дозволило окреслити основні етапи артистичної діяльності низки китайських піаністів, виявити важливі віхи і поворотні точки творчих біографій цих музикантів.

Персоналістичний метод, що сприяв висвітленню піаністів з Китаю як яскравих особистостей у їхній творчій реалізації.

Діяльнісний метод, який уможливив розкриття провідних напрямів творчої діяльності китайських піаністів.

Декілька складових *Музикознавчого комплексу* – музикознавчий аналіз, жанрово-стильовий аналіз, виконавський аналіз, та музично-інтерпретаційний аналіз як його важливі компоненти, сприяли осягненню специфіки виконавських стилів китайських піаністів, особливостей інтерпретації ними різноманітних музичних творів, виявленню характерних і відмінних виконавських рис інтерпретації цих композицій різними виконавцями.

Музикознавчий аналіз був застосований для досліджень музичних явищ у контексті мистецьких взаємозв'язків, з'ясування їх генези, тенденцій та закономірностей розвитку.

Застосування *жанрово-стильовий аналізу* дозволило дослідити художні версії музичних творів в інтерпретації китайськими піаністами і визначити їх відповідність обраним композиторами жанрів і стилів.

Виконавський аналіз як складова частина процесу художньої інтерпретації музичного твору використовувався для надання об'єктивної оцінки версіям прочитання музичних творів китайськими митцями.

Теоретичною базою дослідження стали наукові праці з питань

- китайської філософії та культури (В. Бортницький [7], О. Крижанівський [45], Н. Мельник та О. Гончарова [63], В. Товбич, О. Слепцов, М. Дьомін та О. Козакова [85], Я. Шекера [113], Я. Щербаков [115], L. Benli, P. Wanyue, L. Haidong, Q. Jianjun [127], Y. Ivashko, D. Kuśnierz-Krupa, P. Chang [161], S. Morton, L. Charlton [180], 孙继南, 孙继南 (Сунь Цзінань, Чжоу Чжуцюань) [241]);

- міжкультурного діалогу Схід-Захід (Ю. Азарова [1], Є. Бай [4], О. Бучковська [9], Т. Вовковенко [18], П. Герчанівська [19], Дін Чжуцян [24], І. Коновалової та А. Гудаму [42], Лі Хуасінь [48], Ма Сіньюань [61], В. Редя [74], І. Тукова [86], В. Шейко [112], І. Юдкін [116], E. Hiller [155], A. Minenok, I. Zinkiv, I. Konovalova, I. Polska, & M. Karapinka [179], 冯文慈 (Фен Венци) [265], 李诗原 (Лі Шіюань) [292]);

- проблем історії та теорії фортепіанного виконавства (М. Калашник [29], Н. Кашакадамова [32–34], І. Коновалова [41], І. Польська [72], О. Степанова [77–79; 216], Н. Зимогляд, П. Кордовська, Д. Кутлуєва та ін. [94], Н. Schonberg [204]);

- історії піаністичного мистецтва Китаю (М. Антошко [2; 3], Лу Цзе [50], Лян Сяо Мей [56], Ляо Моя [57; 58], Ма Вей [60], Хуан Чжулін [97], 卞萌 (Бянг Менг) [273], 汪毓和 (Ван Юйхе) [300–302]);

- аспектів музичної інтерпретації (Д. Вечер [15], Н. Жукова [25], М. Калашник, О. Зав'ялова, О. Стахевич [27], М. Калашник [28], В. Москаленко [65–67], Ю. Ніколаєвська [68], Н. Рябуха [76]);

- теорії музичного стилю та музичного жанру (Ван Те [12], О. Катрич [30; 31], І. Коханик [43], Лю Кетін [55], А. Новосадова [70], М. Чернявська і К. Тимофеева [69; 101], М. Чернявська [102; 138], М. Chernyavska, Song Meixuan, Peng Rui [174]);

- творчої діяльності видатних китайських піаністів минулого і сучасності (Бай Є [4], В. Батанов [5], Ван Ін [10], Ван Ке [11], Ляо Моя [57; 58], Пен Жуй [71], Сун Мейсюань [81], Че Чао [98]);

- композиторського доробку китайських митців (Ван Яньсуй [13], Лі Хуасінь [48], Сун Тянь [82; 83], Чень Жуаньсюань [99], Чжао Юе [103], М. Chernyavska & M. Zhang [137], 丁善德(Дінь Шанде) [247; 248], 向延生(Сян Яньієн) [274], 戴鵬海(Дай Понхай) [286], 李煥之(Лі Хуаньчжі) [291], 梁茂春(Лян Маочунь) [293], 汪毓和(Ван Юйхе) [300], 王安国(Ван Аньго) [303], 钱亦平(Цянь Іпін) [312], 魏廷格(Вей Тінге) [314; 315]);

- методичні праці китайських педагогів-піаністів (李其芳(Лі Цифан) [320], 童道锦(Тун Даоцзинь) [321], 韩佩君(Хень Пейчунь) [322], 周广仁(Чжоу Гуангжень) [323], 杨峻(Янг Юнь) [324], 赵晓生(Чжао Сяошен) [325]).

Окрема увага була приділена ознайомленню з найпершою в Європі ґрунтовною працею «La Musique Chinoise» французького вченого-музикознавця, письменника і сиолога Луї Лалоя, виданою в Парижі в 1903 р. [169], в якій вивчалася музична культура і музика Китаю, зокрема історія китайської музики, особливості вживання і значення пентатонічних музичних ладів, описувалися традиційні китайські музичні інструменти і сфери їхнього вжитку, наводилися тексти старовинних віршів і пісень, гравюри малюнків традиційних інструментів, гравців на них тощо.

Використовувався також енциклопедичні та довідкові джерела: статті з Вікіпедії (українською, англійською, китайською, німецькою, вірменською, іспанською мовами), Словника китайської музики [253], Філософського

енциклопедичного словника [93], енциклопедичного сайту «Chinese Thought», китайської електронної енциклопедії Baidu, Великої Української енциклопедії тощо.

Наукова новизна отриманих результатів.

У дисертації *вперше* в українському музикознавстві:

- простежена еволюція понять *вень* і *ву* в китайській філософії та визначені особливості їхнього застосування щодо характеристики виконавських стилів піаністів;

- визначено вплив міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева на подальші творчі долі його лауреатів з Китаю;

- створені портрети сучасних китайських піаністів Лю Боуеня, Бо Тонг, У Цуня, Цзо Чжао, Янг Тай, Ван Чуна, Лі Сіцян, Сю Ци;

- висвітлена виконавська діяльність міжнародного фортепіанного тріо Z.E.N.

Отримали подальший розвиток:

- уявлення про соціальну роль музики в контексті традиційної китайської філософії;

- усвідомлення сутності поняття цигун та можливостей застосування елементів дихальної системи, медитаційних вправ у музично-виконавській діяльності;

- розуміння багатогранності тлумачень конфуціанською школою значення музики в соціальній сфері, суспільній свідомості, державотворенні та системі художньої творчості;

- уявлення про характер еволюції фортепіанного виконавства в Китаї;

- визначення мистецьких впливів західної піаністичної традиції на артистичну діяльність сучасних китайських піаністів;

- розкриття характеру творчих контактів китайських піаністів у парадигмі «Схід-Захід».

Практичне значення одержаних результатів. Результати дисертаційного дослідження, його основні положення можуть бути

використані в навчальних курсах вищої школи з історії китайського і світового фортепіанного мистецтва, зокрема виконавства і педагогіки, історії камерного виконавства, музичної інтерпретації, музичної культури східних цивілізацій, у спеціальних курсах, присвячених історії фортепіанних конкурсів та фестивалів, а також у лекторсько-просвітницькій та музично-педагогічній та концертно-виконавській практиці. Матеріали дослідження можуть використовуватися для розробки навчальних програм, посібників з фортепіанного виконавства та методичних рекомендацій.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та результати дисертаційного дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Вони також були оприлюднені під час виступів на двох міжнародних («Культура та інформаційне суспільство XXI століття», Харків, 2023; «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», Харків, 2024) і двох всеукраїнських («Культура та інформаційне суспільство XXI століття», Харків, 2019; 2020) наукових конференціях.

Публікації. Основні положення і результати дисертації висвітлені в 7 одноосібних публікаціях, з них – 3 статті в наукових фахових виданнях (категорія Б), затверджених МОН України, і 4 тез доповідей на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (сім підрозділів), висновків, списку використаних джерел (434 позиції, з яких 117 – українською, 84 – китайською, 126 – англійською, німецькою, французькою, іспанською, вірменською мовами, 107 – музичних аудіо- та відеоматеріалів), а також двох додатків, з яких у першому надаються список публікацій та відомості про апробацію результатів дослідження, а в другому містяться ілюстративні матеріали. Загальний обсяг дисертації складає 258 сторінок, з них основного тексту – 198 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА В КИТАЇ

1.1. Музика і музична творчість крізь призму філософської думки в Китаї

Від давніх-давен у китайській філософській думці, політичному житті й культурній традиції музика посідала вагому позицію і відіграла значну роль. Саме завдяки тому, що Древньому Китаї музика входила до переліку обов'язкових наук, які мав засвоїти будь-який претендент на державну службу, і фактично була одним із державних інститутів, відомості про музичну культуру країни дійшли до нашого часу в найбільш повному обсязі порівняно із свідченнями про музичну культуру тих часів будь-якої іншої із середньо- та східноазійських країн. Основними релігійними напрямками, що формували китайську самосвідомість, були конфуціанство (від VI–V ст. до н.е.), даосизм (від кінця III ст. до н.е.) та буддизм з його відгалуженням ламаїзмом, який був найбільш розповсюджений в Сичуані, Цинхаї, Ганьсу та Монголії (XIV–XV ст.).

«Конфуціанство є “серцем і душею” традиційної культури китайської нації. За більш ніж дві тисячі років розвитку, незважаючи на те, що його теоретична форма та зміст продовжували еволюціонувати залежно від історичних і політичних змін, дух конфуціанства залишався послідовним і проникав у глибинну структуру китайської культури, тому він також суттєво вплинув на зародження й розвиток фортепіанного мистецтва в Піднебесній», – зазначають китайські дослідники Ву Нін та Ай Фенг [246].

Одним із найважливіших понять китайської філософії, що мало і зараз має вплив на всі сфери існування Всесвіту і людини, зокрема й на творчість, є *Дао* (道, буквально – шлях) – найбільш об'ємна і найскладніша категорія. У західній культурі немає слова і поняття «*дао*», тому неможливо

безпосередньо перекласти лінгвістичну сутність і даоський зміст цього поняття. Найбільш загально поняття «*дао*» можна охарактеризувати як категорію *буття*. А найближчим до *дао* в давній європейській філософії є поняття *логос*. У середньовічній православній філософії Київської Русі аналогами цього поняття є *Істина (Софія), Право, Правда, Закон, Життя, життєвий шлях, Дух, Суще, Суцйй* та багато ін. В ієрогліфі 道 (дао) присутні три складові частини: 1. Око (бачити); 2. Голова (розуміти); 3. Дорога (іти)» [21].

У визначенні поняття «*дао*» китайська електронна енциклопедія наголошує на кардинальній різниці світосприйняття між філософією Заходу і Сходу: «Західна філософія базується на основних теоріях фізики, вона розуміє конкретні речі з мікроскопічної точки зору, а потім використовує методи мислення, отримані з мікроскопічної точки зору, щоб зрозуміти макроскопічний світ. Вона сприймає світ від мікро до макро. Тому західники звикли писати адреси листування від мікро до макро. <...> Фізика – це бінарне опозиційне мислення. Сила дії та сила протидії рівні за величиною та протилежні за напрямом. Фізика зосереджується на базових визначеннях, основних концепціях і основних теоріях. Тому більшість західних філософів є фізиками. <...> Китайська філософія базується на базових теоріях математики, щоб зрозуміти макросвіт, а потім використовує методи мислення, щоб зрозуміти світ з макроперспективи, щоб зрозуміти конкретні речі в мікросфері. Вона сприймає світ від макро до мікро. Тому в китайській культура адреси листування пишуться від макро до мікро» [310]. Як бачимо, ці визначення дуже подібні протилежним, але взаємопов'язаним філософським процесам пізнання дійсності: від конкретного до загального (індукція) та від загального до конкретного (дедукція).

Саме від філософії даосизму бере початок розвинута набагато пізніше вживана, зокрема, і в музичному виконавстві дихальна система «*Цигун*», детальніше про яку йтиметься нижче.

Від часів свого виникнення у IV–III ст. до н.е., даосизм разом із

конфуціанством є однією з двох корінних китайських релігійно-філософських систем, що значно вплинули на розвиток китайської культури. Витоки даосизму можна побачити в шаманських старокитайських віруваннях. Філософія даосизму є цілісним соціокультурним феноменом, котрий, разом із конфуціанством, здійснює значний вплив на життя сучасного китайського суспільства [22].

Отже, аналіз історико-естетичних і психологічних аспектів становлення і розвитку піаністичного мистецтва в Китаї, спирається, зокрема на основні положення конфуціанства і даосизму, що стосуються бачення ролі і впливу музики як такої практично на всі сфери життя людини – від побутових стосунків, що включають численні поведінкові й моральні аспекти (психологічні, педагогічні, етичні тощо), і до загального політичного устрою держави.

За твердженням сучасного німецького мистецтвознавця Ф. Штайнера, «...музика в Китаї розглядається не лише як розвага, але й як вираження спільноти та культурної спадщини. <...> Китайська музика також багато в чому суттєво відрізняється від європейської. Ці відмінності кореняться в його унікальній історії, культурі та філософії, що дозволяє легко розрізнити музичні напрямки. Наступні дві відмінності є ключовими тут і формують унікальний характер китайської музики:

По-перше, традиційна китайська музика базується на пентатонічній тональній системі (п'ятитоновна музика), на відміну від септатонічної (семитоновна музика) західної музики. Це призводить до унікальної мелодійної структури та гармонії китайської музики. Крім того, ритмічні структури в китайській музиці часто менш суворі та регулярні, ніж у західній музиці, що призводить до більш вільного та гнучкого вираження.

По-друге, китайська музика надає великого значення вираженню емоцій, зображенню природи та життя людини. Багато традиційних китайських музичних творів натхненні образами природи та намагаються імітувати настрої та ритми природного світу. Це відрізняється від західної

класичної музики, яка часто орієнтована на структуру та робить більший акцент на формальній красі та складності» [215].

Юе (乐 музика) була одним з шести мистецтв стародавніх часів, яке часто згадується разом із лі (礼 обряди / соціальні норми). На переконання давньокитайських філософів, на відміну від зовнішніх правил і обрядів, музика торкалася емоцій і тим самим могла впливати на поведінку людини. Однак не вся музика вважається конфуціанським юе, яке повинно зробити слухача спокійним і виваженим, щоб він охоче поведився відповідно до соціальних норм і таким чином гармонійно спілкувався з іншими. Юе часто асоціювалося з іншими формами обрядових дій; це був одним із важливих способів підтримувати належні людські стосунки та заохочувати кращі соціальні практики та звичаї. На переконання одного із послідовників Конфуція Сюнь Цзи, «Ніщо не може замінити музику для створення соціальної гармонії, і ніщо не може замінити обряди для визначення етичних соціальних відмінностей. Музика об'єднує людей у гармонії; обряди встановлюють ролі та стосунки. Разом вони спрямовують людську мораль» [233].

Представники конфуціанства приділяли велику увагу впливу музики на суспільство, на звичаї китайців, і, найголовніше, використанню її в системі державного управління.

У відомому конфуціанському трактаті «Юецзі» музичні наспіви класифікувалися за їхнім етичним та емоційним впливом. У трактаті «Лунь-юй» або «Бесіди і міркування» Конфуцій сформулював основні принципи свого етично-політичного вчення. Зокрема, філософ наголошував на безпосередньому зв'язку етики, моралі, вдосконалення особистості з питаннями музичного виховання. Так, у «Юецзі» наголошується: «Музика пов'язана з моральністю». «Музика ритуалів містить мораль». «Музика – це суть моральності». «Музика – вищий прояв моральності» [16].

Важливою тезою Конфуція було твердження про політичну роль

музичного мистецтва і його вплив на методи управління державою. Зокрема, в трактаті «Юецзі» говориться: «Правлячи за допомогою музики, можна поширювати мораль, робити народ здоровим і спокійним, змінювати звичаї суспільства, умиротворяти Піднебесну». «Таким чином, правитель гармонізує їх волю відповідно з їх природою і виховує, поширюючи музику серед них. Поширюючи музику, правитель показує мораль і веде народ в правильному напрямку» [16].

У стародавньому Китаї залучення синкретичного поєднання музики із поезією було засобом політичного виховання. Оглядаючи музичну освіту за часів династії Чжоу (1046–256 до н.е.), вчені-конфуціанці до тогочасного об'єднання Китаю династії Цін, що існувала у 221–206 до н.е., дійшли висновку, що музика могла змінити соціальні та культурні звичаї, збудити внутрішні емоції та виховати добрий характер. На цій основі вони розробили комплексну конфуціанську теорію музики та музичного виховання. Згодом і «музична освіта», і «поетична освіта» стали важливими предметами в офіційній шкільній системі, утворюючи ключову частину раннього китайського ритуалу та музичної культури.

Лише отримані знання в музичній сфері надавали можливість чоловікам обіймати державні посади, адже в стародавньому Китаї музика разом із поезією була обов'язковим засобом політичного, морального і культурного виховання. Оглядаючи музичну освіту за часів династії Чжоу, конфуціанські вчені до тогочасного об'єднання Китаю династії Цін дійшли висновку, що музика могла змінити соціальні та культурні звичаї, збудити внутрішні емоції та виховати добрий характер. На цій основі вони розробили комплексну конфуціанську теорію музики та музичного виховання. Згодом і «музична освіта», і «поетична освіта» стали важливими предметами в офіційній шкільній системі, утворюючи ключову частину раннього китайського ритуалу та музичної культури.

Різноманітним впливам музики на людину (виховання, етичні і моральні норми, психологія, поведінка в суспільстві, вміння управляти

державою тощо) присвячена «Книга обрядів і музики» 《礼记·乐记》 – одна із класичних книг конфуціанства, власне збірка есе, яка була створена послідовниками Конфуція в Період царств, що воюють (475 р. до н. е./403 р. до н. е. – 221 р. до н. е.). Ця праця досліджує та інтерпретує механізм створення музики, взаємозв'язок між музикою та психологією, а також соціальні, політичні та психологічні функції музики. Вона стала найоригінальнішою, систематичною та інноваційною важливою історичною книгою Китаю, одним із найперших документів, в якому порушуються питання музичної психології, які мають непересічне значення для розвитку сучасної музичної психології не лише в Піднебесній, а й в інших країнах Східної Азії.

Зокрема в «Книзі обрядів і музики», назва якої нині найчастіше надається в скороченому варіанті – «Книга обрядів» (Лі цзі 礼记), наголошувалося: «Музика – це те, що захоплює мудреців. Вона може розвивати добро, рухати людей і змінювати суспільні звичаї. Ось чому минулі правителі високо цінували її освітню роль» [183]. А один із видатних філософів-просвітників конфуціанської традиції Сюнь Цзи (313 – близька 238 до н.е.) зазначав, що «музика глибоко зворушує людей; її трансформаційна сила швидка» [183].

Стародавні китайці чітко відрізняли *музичні звуки* і звичайні, повсякденні звуки. У Китайському ідеологічному і культурному глосарії надається таке визначення музичним звукам: «Звуки, створювані природним середовищем, – це звичайні звуки, тоді як звуки, створювані, коли в серці зароджуються емоції, – це музика. Один звук називається шен (声), різні звуки, які поєднуються, називаються інь (音); коли ці звуки гарно поєднуються один з одним, їх називають музикою (юе 乐). Стародавні китайці вважали, що музичні звуки походять від внутрішніх рухів людини, і що музика країни чи регіону віддзеркалює народні почуття та суспільні звичаї. Тому вчені-конфуціанці наполягали на тому, що мистецтво і

література демонструють як чесноти, так і вади в управлінні країною, а тому відіграють роль морального виховання. За «Книгою обрядів», «будь-яка музика народжується в головах людей. Коли внутрішні емоції людей сплескують, вони перетворюються на звук. Коли звук формується у візерунок, створюється музика» [190].

Не менш детально у Стародавньому Китаї була здійснена класифікація *й звуків природи*.

Цей термін стосувався звуків, які виробляються всіма речами природи між небом і землею. Китайський філософ Чжуан-цзи (369?–286 до н.е.), якому належить авторство частково втраченого і частково доповненого його послідовниками манускрипту, названого за ім'ям його автора, поділив звуки на три категорії: «людські», «земні» (або «наземні») і «небесні». За його словами, «людські звуки» стосуються звуків, які видає вертикальна бамбукова флейта, коли людина вдуває повітря в її верхній кінець. «Наземні звуки» стосуються звуків, які створюють земні отвори, коли крізь них дме вітер. «Небесні звуки» не зовсім відрізняються від двох вище. Вони стосуються різноманітних звуків, створених природним шляхом усіма речами у Всесвіті, які не є звуками, створеними зовнішніми факторами. Визначаючи «*звуки природи*» таким чином, Чжуан-цзи мав на увазі мінімізувати вплив суб'єктивного розуму, щоб виявити та поважати природний стан усіх речей. Люди наступних поколінь зазвичай використовують цей термін для опису літературного твору, такого як вірш або есе, який написаний гладко та має привабливість природного шарму. Вони також використовують термін «*музика природи*» для позначення природних звуків, які приємні на слух [213].

У культурі Давнього Китаю існував окремий термін «*прекрасна музика*», який застосовувався до різновиду класичної музики в країні. Благородна і чиста, це була музика, яку використовували правителі в давнину, коли поклонялися небу, землі та предкам, отримували вітання з інших куточків світу або влаштовували бенкети та великі церемоніальні

заходи. Китайська класична музика часто вихваляла досягнення імператорського двору; її мелодії були спокійними та величними, її формулювання елегантні та зі смаком, а її виконання пісень і танців відповідало кодексам етикету. Правителі всіх династій використовували цю музику як ефективний засіб для навчання свого народу та заохочення громадянської чесноти. За придворною традицією музика обов'язково була консервативною. Проте впродовж історії засвоєння елементів народної пісні й танцю, а також музики й танцю інших, насамперед сусідніх, країн неминуче призводило до інноваційних змін. Таким чином, протягом століть у країні підтримувався найвищий рівень музичної досконалості. Після династії Тан ця музика поширилася в інших країнах Азії, таких як Японія, Корея та В'єтнам, ставши невід'ємною частиною їхньої музичної культури.

Паралельно із терміном *«прекрасна музика»* в китайській культурі довгий час побутувало і поняття *«правильна музика»* з похідним варіантом – *«краща поезія»*. Спочатку це термін стосувався стародавньої китайській музики. Він мав два значення:

1) вишукана та чиста музика, яку заохочували конфуціанські та офіційні кола; іноді це також був загальний термін для п'яти нот стародавньої музики: *Гун* (宮), *Шан* (商), *Цзяо* (角), *Чжен* (徵) та *Юй* (羽);

2) приклади найкращих віршів і пісень. Конфуціанські вчені вважали, що зміст і музика «Книги пісень» (Ши цзін 詩經) – пам'ятки китайської літератури XII–VI ст. до н.е., яка містила 305 поетичних творів (ши), створених у різних царствах Стародавнього Китаю, були найкращими та найвишуканішими, і тому були встановлені як взірці для чженшен, або найкращої поезії. Так, поет Гао Бін (1350–1423) з династії Мін назвав свою збірку ретельно відібраних віршів Тан «Вибірка найкращих віршів Тан», намагаючись представити найкращі та найчистіші зразки різних стилів поезії Тан для наступних поколінь [196].

У «Книзі обрядів», зокрема зазначалося, що «жорстока музика впливає

на людей, пробуджуючи їхні негативні інстинкти, тому розпусність і виродження спливають на поверхню. Натомість чиста музика зворушує людей і стимулює їх порядні, доброзичливі та слухняні пориви, тому панують гармонія та спокій» [244].

Під поняттям *«музика епохи доброго порядку»* конфуціанські послідовники розуміли позитивну взаємодію музики як із суспільством, так і з його політичною еволюцією; це визначення також відображало зростання та занепад політичної сили держави та зміни суспільних звичаїв. Музична освіта, на переконання конфуціанців, сприяла належному управлінню та соціальній стабільності. В епоху миру та стабільності з освіченим управлінням і гармонією, його музика та поезія характеризуються спокоєм і радістю. *«Музика епохи доброго порядку»* також відноситься до деяких хвалебних слів у «Книзі пісень» (Ши цзін 詩經) – пам'ятці китайської літератури XII–VI ст. до н.е., яка містить 305 поетичних творів (ши), створених у різних царствах Стародавнього Китаю.

За твердженням у «Книзі обрядів», «будь-яка музика народжується в головах людей. Коли внутрішні емоції людей сплескують, вони перетворюються на звук. Коли звук формується у візерунок, створюється музика. Музика епохи доброго порядку наповнена спокоєм і радістю завдяки гармонійній політичній атмосфері того часу» [187].

Ще одне поняття – *«Бенкетна (або ритуальна чи церемоніальна) музика»* – спочатку застосувалося щодо музики, яку використовували імператори, герцоги та князі під час проведення ритуалів і бенкетів. З часів династій Суй і Тан (відповідно 581–618 і 618–907 рр.) воно позначало різноманітні види популярної музики, яка виконувалася під час бенкетів і розваг при дворі. Термін *«музика для бенкетів»* вперше з'явився в обрядах Чжоу, тоді така музика, як правило, спиралася на музику простого народу та сусідніх етнічних меншин і включала як пісні, так і танці. Можна сказати, що зовнішній вплив був характерною рисою бенкетної музики з самого початку її існування. Під час династій Суй і Тан, коли спостерігався великий приплив

іноземної музики до Китаю, було визначено та класифіковано так звані десять типів музики для бенкетів і розваг при дворі, серед яких музика для бенкетів займала перше місце в списку. Пізніші покоління називатимуть музику й танці Суй і Тан, що містять елементи з Китаю та з-за кордону, спів і танці, вишукані й популярні, як бенкетну музику. Народна музика та танці династії Тан відносили до категорії бенкетної музики. Така музика також іноді використовувалася під час великих церемоніальних заходів, таких як ритуали предків і королівські зустрічі. Банкетна музика зберігалася протягом династій Сун, Юань, Мін і Цін (усі – хронологічно між 1644–1911 рр.), тобто аж до початку ХХ ст., і навіть сьогодні в деяких народних музиках і традиційних оперних мелодіях все ще можна знайти елементи бенкетної музики династій Суй і Тан [125].

Поряд із офіційною (церемоніальною), в побуті існувала й народна музика, яка отримала назву «*музика держави Чжен*». Спочатку «музика Чжен і Вей», стосувався музики регіонів Чжен і Вей в історичні періоди Весни та Осені (з 722 по 476 роки до н.е. під час занепаду правлячої династії Східна Чжоу та розвалу Китаю на самостійні удільні держави) і Царств, що воюють (з 475 по 221 до н.е.). На відміну від величної, грандіозної та високоструктурованої класичної музики, музика Чжен відрізнялася вільною плавністю мелодій і багатством варіацій, а тексти пісень часто розповідали про кохання між чоловіком і жінкою. Конфуцій вважав, що подібні твори дають волю особистим емоціям і не мають чистоти мислення, тож не сприяють навчанню людей за допомогою етикету та музики, і тому їх не можна дозволяти. Згодом багато вчених використовували термін «*музика Чжен*» для позначення невибагливого мистецтва, але інші вважали ці мелодії народними піснями, які були формою популярної культури, джерелом художньої творчості та доповненням до невибагливого мистецтва. Серед численних Аналектів Конфуція («Бесід і суджень» Лунь Юй) є такий вислів: «Відкиньте музику Чжен і тримайтеся на відстані від лагідних дрібних людей. Музика Чжен спокуслива, а лагідні дріб'язкові чоловіки

небезпечні» [221].

У конфуціанському літературному мисленні вживалося й поняття *«Оцінка управління за допомогою прослуховування музики»*, адже вчені-конфуціанці вважали, що оскільки музика виражає мислення та емоції людей, то музика країни віддзеркалює, чи підтримується цілісність уряду, чи живуть люди процвітаючи та чи є атмосфера в суспільстві доброзичливою і щирою. Згідно з *«Коментарями Цзо до “Весняних і осінніх літописів”»* (автор Цзо Цюмін), під час своєї дипломатичної місії до штату Лу у весняно-осінній період принц Цзічжа із штату Ву дізнався про управління різними штатами та регіонами того часу, слухаючи їхні музичні твори у виконанні народу Лу. Це спонукало походження терміну *«оцінка управління шляхом прослуховування музики»*. Така концепція вперше виникла в династіях Цинь і Хань, які усунули межу між мистецтвом і урядом і зробили художню естетику частиною суспільного життя. Це дало вираження конфуціанському літературному мисленню, яке ґрунтувалося на управлінні та етиці, і додало політичний та етичний вимір давньокитайській теорії літератури та мистецтва [124]. У *«Книзі обрядів»* увага приділена зокрема й проблемі застосування музики в управлінні державою: *«Музика під час миру вказує на спокій і щастя завдяки доброму правлінню. Музика під час безладу вказує на невдоволення та гнів через політичні потрясіння. Музика держави, що перебуває на межі розпаду, виявляє смуток і тривогу через біду її народу. Отже, існує зв'язок між музикою держави та її управлінням»* [244]. І далі: *«Усі музичні звуки виходять із людського розуму. Музика пов'язана з соціальною етикою. Отже, ті, хто знають звуки, але не знають модуляцій, є тваринами; ті, хто знають модуляції, але не знають музики, є звичайними людьми. Тільки чесноти можуть по-справжньому цінувати музику. Тому треба досліджувати звуки, щоб знати їх модуляції, і вивчати модуляції, щоб знати музику. Треба вивчити музику, щоб оцінити управління. І так шлях правління завершений!»* [244].

У стародавньому Китаї наголошувалося на спільних рисах музики і

правління, адже і управління, і музика прагнуть до гармонії. Ця теза вперше відстежується в «Дискусіях про управління державами». Ця праця є важливою частиною музичної теорії періоду до династії Цінь і підкреслює подібність між мистецтвом управління державою і музикою. Традиційна китайська музика містить п'ять музичних нот. Музичні інструменти, що відрізняються за гучністю, не будуть вважатися досконалими, якщо вони не звучать злагоджено і врівноважено, доповнюючи і перегукуючись один з одним. Керуючи країною, правитель також повинен досягти рівноваги між різними голосами та силою кожного з них. Що стосується самої музики, «гармонія» не означає однорідності; скоріше це стосується різноманітності мелодій, об'єднаних у гармонійне ціле. Рівномірний голос неприємний і глухий. З іншого боку, гармонійний голос створює не тільки чудове естетичне враження, але й підвищує моральний добробут людей. Це трансформує їх темперамент на м'який, таким чином створивши ідеальну ситуацію соціальної та політичної стабільності [129].

За «Дискурсами про управління державами», для того «щоб досягти гармонії, музикант підтримує рівновагу між різними частинами композиції. Варіація рівнів звуку робить мелодію гармонійною, а чергування висоти створює загальний ефект пропорційності. Правитель керує своєю країною приблизно так само. <...> Підтримання балансу між голосами дозволяє музичній виставі йти власним природним шляхом. Це, у свою чергу, робить це виконання звучним чистим. Чистота й ясність сприяють просуванню музики, поки не буде завершено весь твір. Правитель, який це розуміє, буде добре керувати своєю країною. Тому стародавні правителі дуже цінували музичну гармонію [129].

Відповідно до конфуціанських поглядів на обряди, музику та музичне виховання, музика виникає з людського розуму і рухає людьми. Країна, де панує мир і порядок, змушує людей відчувати мир і гармонію. В епоху миру та стабільності люди, природно, перебувають у мирному настрої, який знаходить вираження у створених ними ідилічних та веселих музичних

творів. Ідилія та веселість музики сприяють створенню прекрасної соціальної атмосфери, створюючи спокій та душевну гармонію серед публіки. У цьому сенсі музика виконує політичну функцію, оскільки допомагає підтримувати порядок і виховувати мораль і звичаї. Так, у праці «Історія династії Сун» зазначається: «Припустимо, людина, яка добре знає музику, грає старовинну музику на сучасному музичному інструменті. Вільні від безладу, застою, слабкості та м'якості, його музичні ноти відрізняються помірністю, гармонією, елегантністю та чистотою. Така музика зворушує людей і створює гармонійну атмосферу. Безумовно, це музика епохи миру та порядку» [185].

Поруч із наведеними вище поняттями вживалися й такі, що позначали негативні явища в житті суспільства і країни, напряду пов'язані із музикою, зокрема такі як *«музика епохи безладу»* і *«музика невдалої держави»*.

Послідовники Конфуція вважали, що музика взаємодіє як із суспільством, так і з його політичною еволюцією; вона також відображає зростання та занепад політичної сили держави та зміни суспільних звичаїв. Якщо держава страждає від політичної корупції та соціальних потрясінь, її музика та поезія будуть сповнені образи та гніву. Почувши таку музику та поезію, правитель повинен негайно переглянути своє правління та виправити зловживання владою, щоб уникнути падіння [187]. Так, у «Книзі обрядів» стосовно поняття *«музика епохи безладу»* зазначається, що «музика під час миру вказує на спокій і щастя завдяки доброму правлінню. Музика під час безладу вказує на невдоволення та гнів через політичні потрясіння» [244].

Нарешті, термін *«музика невдалої держави»* стосувався музики держави, що мала ось-ось розпастися. Згодом це поняття використовувалося і стосовно декадентської та аморальної музики. Конфуціанська точка зору полягала в тому, що музика держави, яка перебуває на межі краху, має тенденцію бути пригніченою і такою, що деморалізує. Оскільки пригноблений народ терпів величезні страждання, його музика та поезія незмінно були сповнені смутку та гіркоти. Якщо правителю не вдалося

прокинутися до реальності, падіння його держави було неминучим [186].

У «Книзі обрядів» зазначається: «Музика держави, що перебуває на межі розпаду, виявляє смуток і тривогу через біду її народу. Отже, існує зв'язок між музикою держави та її управлінням» [187].

Від загального тлумачення поняття «Книга обрядів» переходить до конкретного прикладу: «Музика держав Чжен і Вей була музикою епохи безладу, що межувала з розпустою. Музика Санцзянь на річці Пушуй була типовою для держави, що занепала. Уряд не працював, люди були переміщені, але чиновники обманювали правителя та переслідували егоїстичні вигоди, і ніхто не міг їх зупинити» [244].

Музика як така і ставлення суспільства до неї в Китаї нерозривно пов'язані з китайською філософією. Численні школи, котрі були сформовані протягом багатьох століть буддистськими та даоськими ченцями, були розроблені як частина тієї чи іншої релігійної доктрини. Так, з наведених вище цитат, можна стверджувати, що послідовники Конфуція приділяли музиці значну роль у політичному житті країни, наголошуючи, що музика служить згуртуванню нації та сприяє її духовному збагаченню. За вченням даосизму музика сприяла злиттю людини і природи, натомість буддисти за допомогою і посередництвом музики осягали сутність світобудови. Таким чином, протягом тисячоліть музика була невід'ємною частиною культурного, етичного, політичного, морального життя Піднебесної.

За своєю природою китайська музика характеризується, насамперед, ніжними звуками, що нагадують дзюрчання струмка або спів птахів. Багато середньовічних китайських музикантів спеціально імітували звуки природи, створюючи таким чином гармонію музики і природи.

Практично не маючи багатоголосся і не використовуючи поліфонію, китайська музична культура, натомість, велике значення приділяла *кожному музичному звуку* як такому.

Як зазначалося в одній із численних статей, присвячених традиційному китайському музичному мистецтву, на відміну від європейської музики

китайські мелодії часто є *мелодіями одного звуку* з їхніми варіаціями: протягом кількох годин музиканти можуть грати *один і той саме звук* у різних тональностях і на різних інструментах, а в слухача буде складатися враження, що він чує чисту мелодію, сповнену кількох різних звуків [189].

В традиційній музиці Китаю, згідно старовинній філософії, поєднання в мелодії звуків відбувається із дотриманням балансу жіночої і чоловічої основ буття: «*інь*» і «*янь*», які представляють головні її складові – мінорні і мажорні звуки.

Під час розгляду проблеми компонування звуків у музичний твір у китайській традиційній культурі ієрогліф *бі* (比) означає аранжувати та поєднувати щось певним чином, а *юе* (乐) – виражати почуття через музику. Як іменник у широкому сенсі, *юе* відноситься як до розташування звуків, так і до танцю, який у стародавні часи був невід’ємною складовою синкретичного поняття «музика». На переконання древніх філософів, коли людина відчуває зміни в почуттях, викликані зовнішніми обставинами, вона, природно, буде видавати різні звуки. Прості й незмінні, ці звуки можна перетворити на тонічні ноти, або *Інь* (音), такі як *Гун* (що приблизно відповідає 1-му звукові в пронумерованому музичному записі), *Шан* (що відповідає 2-му звукові), *Цзяо* (що відповідає до 3-му звукові), *Чжен* (що відповідає 5-му звукові) і *Юй* (що відповідає 6-му звукові), через їх відмінності у висоті, довжині та швидкості. Таким чином, ці ноти впорядковані та об’єднані в музичний твір, або *юе* певним чином. Ця цитата є стародавньою китайською теорією походження музики [123]. Ці п’ять основних тонів притаманні пентатонічній гамі, відіграють важливу роль у стародавній китайській музиці і називаються «*женьінь*». Хоча насправді в давньокитайській музичній гамі також є тони, схожі на 4-й і 7-й, які називаються «частковими тонами» [272].

За «Книгою обрядів» «усі музичні ноти виникають із розуму, а розумова діяльність людини спричинена зовнішніми речами. Діяльність, яка

впливає з думок про речі, виражається звуками. Зміни виникають, коли ці звуки реагують один на одного. Коли мелодії складаються відповідно до таких змін, звуки перетворюються на музичні ноти. Розташування нот у поєднанні з танцями зі щитами, сокирами, пір'ям і бичачими хвостами створює музичний твір» [244].

Цивілізаційну концепцію значення музики підкреслює теза про розвиток розуму під час занурення в музику. Обряди та музика – це засоби, які кожна людина повинна часто використовувати для регулювання своєї поведінки та для самоаналізу. За давньою китайською традицією, коли хтось осягає суть музики, він природним чином слідує природі музики – гармонії глибоко всередині. Тоді особистісні риси, пов'язані з гармонією, такі як щирість, чесність, доброта та чесність, вийдуть на перший план і наповнять серце щастям. Коли людина справді щаслива, вона намагатиметься це зберегти. Так довго культивуєш, людина може бути схожою на небеса, які не говорять слів, але ніколи не підводять людей, або діяти як боги, які не лютують, а викликають страх [144].

У «Книзі обрядів» від імені анонімною «людини чесноти» надається такий показовий з точки зору значення музики вислів: «Ритуали і Музика не можуть бути відокремлені від тіла ані на мить. Коли серце загартовується через глибоке сприйняття музики, тоді природним чином з'являється розум, сповнений легкості, цілісності, любові та чесності. Коли з'являються легкість, цілісність, любов і чесність, серце буде щасливим. Якщо серце щасливе, людина буде в мирі з собою, а якщо людина в мирі з собою, її життя буде довгим, а якщо життя буде довгим, воно буде в гармонії з Небесами, а якщо життя в гармонії з Небесами, людина буде в гармонії з богами. Небо не говорить, але й ніколи не розчаровує людей. Боги ніколи не впадають у гнів, щоб бути грізними. Занурення в музику дає ефект догляду за психічним здоров'ям» [244].

Конфуціанство бачить тісний зв'язок між *музикою* та *ритуалами* (*обрядами*), які є незамінними для підтримки стабільності країни та

соціальної гармонії. Обряди використовуються для забезпечення стриманості та диференціації, а музика використовується для забезпечення гармонії та єдності розуму. Віра в те, що музика гармонізує голоси людей, визначає функції музики. Оскільки звуки виникають у свідомості різних людей, величезні відмінності в таких голосах відображають багатство їх розумової діяльності. Люди в різних ситуаціях, які мають різні голоси, природно, відрізняються своїми емоціями та почуттями. Коли музика використовується для гармонізації голосів, вона буде впливати на людей у різних ситуаціях і зворушувати їх, і це призведе до єдності суспільних настроїв і, зрештою, до гармонії в усьому суспільстві [184].

Пояснення сприятливої для суспільства взаємодії ритуалів і музики надається і в «Книзі обрядів»: «Коли моральне вдосконалення, засноване на музиці, буде повністю здійснене, не буде незадоволення серед публіки; при повному дотриманні обрядів між людьми не буде конфліктів. Управляти країною доброзичливо – це підвищувати суспільну мораль за допомогою обрядів і музики» [244].

Лі (обряди) і юе (музика) є цілим набором соціальних норм для регулювання поведінки індивідів і їхніх стосунків з іншими людьми, а також з усіма іншими явищами в природі, що оточували людину, і навіть з привидами та духами. Ці норми включають церемоніальні дійства, ритуали та системи поведінки, які були розроблені та встановлені для різних рівнів суспільства. Конфуціанство вважало, що соціальні норми, котрі включають ритуали та музику династії Чжоу, були встановлені та створені правителями того часу відповідно до їхнього розуміння законів природи та людських почуттів і є втіленням їхньої поваги до них [147].

На переконання стародавніх китайських філософів, розділу музики на радісну чи сумну не існує, адже вона може лише вміщувати ті чи інші почуття людини або надихати людину на якесь із почуттів. Цю ідею вперше висловив Цзі Кан (223–262 або 224–263) – письменник, поет, музикант (гравець на струнних інструментах групи цинь), художник, вчений часів Трьох

Царств, один з ідеологів «Семи мудрих з бамбукового гаю» – літературного товариства поетів-інтелектуалів кінця династії Вей та початку династії Цзінь [280].

Активно виступаючи проти конфуціанських догм і пропагуючи ідеї Лао-цзи, Цзі Кан вважав, що музику слід відокремити від емоцій і прагнень. Емоції та прагнення, за його словами, контролюються душею і проявляються в багатьох музичних формах. Почуття або прагнення, які виражає музикант, відрізняються від тих, що викликаються в серці слухача. Відношення музики до управління країною полягає в тому, що правителі повинні спочатку знати більше про засоби до існування та прагнення простих людей, а потім моралізувати їх відповідно. Музиканти можуть включати істини, здорові прагнення та благородні ідеали в гармонійну та прекрасну музику, пов'язуючи її з певними наслідками, цементуючи широкий консенсус серед аудиторії, щоб справляти позитивний вплив на народні переконання, покращувати соціальні звичаї, закладені в музиці.

Ця теорія відсутності різниці між веселою музикою та сумною музикою спонукала літературознавців пізніших поколінь досліджувати сукупність таких факторів, як історичні зміни, соціальні звичаї, внутрішній світ авторів і психологічне сприйняття аудиторії, і зрозуміти сутність а функції мистецтва й літератури більш раціональні [223].

На переконання Цзі Кана, «спочатку звуки базуються на тому, добре вони звучать чи погано, і не мають нічого спільного з сумом і щастям; смуток і щастя спочатку створюються після того, як стимулюються емоції, і не мають до цього жодного стосунку до музичних звуків. <...> Сумні емоції містяться в сумному серці та виражаються за допомогою музичної мелодії; мелодія музики не має сталого образу, але сумна емоція походить від серцевої домінанти» [223].

На думку китайських філософів, музика, як спосіб вираження внутрішніх емоцій людини, не допускає вираження фальшивих почуттів. Відповідно до конфуціанських поглядів на музичне виховання, людина, чие

серце зворушене тим, що відбувається ззовні, природним чином виражає свої внутрішні почуття через музику. Тому музика точно віддзеркалює емоції та волю людини, які неможливо підробити. Таким чином, якщо людина думає про добрі речі, або робить добрі справи і відкидає небажані спокуси, вона може досягти внутрішнього спокою і гармонії. Голоси або музика, створена такими людьми, від природи щирі та елегантні. Однак, якщо людина поводить себе небажано для суспільства, її голос або складені нею мелодії є неприємними. Жодна людина з неприйнятними думками не може створити щиру та елегантну музику [181].

За «Книгою обрядів», «поезія дає вираження волі; спів артикулює голос свого серця; а танці візуалізують внутрішні почуття людини за допомогою рухів тіла. Усі вони виникають із людських думок і супроводжуються музичними інструментами. Отже, глибокі емоції в цьому випадку відбиваються з художнім блиском; повна енергія перетворюється на мистецтво; мир і гармонія, досягнуті в серці, віддзеркалюються через енергійний зовнішній вигляд. Музика не допускає вираження фальшивих почуттів» [244].

Стандарт суспільної моралі та високий рівень моральних якостей людей, на думку китайських філософів, віддзеркалює саме музика, що відповідає чесноті. Таким чином, конфуціанство підтримує ідеальний тип музики для музичної освіти. Коли держава була стабільною та впорядкованою, мудреці встановили шість різних ритмів: хуанчжун (黄钟), тайцю (太簇), гусянь (姑洗), руйбін (蕤宾), іцзе (夷则) та уї (无射), а також модулювали розташування та співвідношення названих вище основних музичних нот *Гун*, *Шан*, *Цзяо*, *Чжен* та *Юй* у п'ятитоновій шкалі, які приблизно відповідні 1, 2, 3, 5, та 6 ступеням семизвучного звукоряду, характерного для європейської гама, що відповідає чесноті. Така музика втілювала придворні гімни та панегірики. Вважається, що мораль є корінням людяності, а музика, що відповідає чесноті, навчає та навчає населення,

приспосовуючи їхню поведінку до небесного шляху та зміцнюючи їх моральну цілісність. Той, хто увійшов у сферу чесноти, відчуває гармонію між небом і землею, насолоджується внутрішнім спокоєм, що таким чином сприяє етично гармонійному суспільству в усіх сферах буття [182].

З цього приводу в «Книзі обрядів» наголошується, що «чеснота лежить в основі людства, а музика є втіленням чесноти» [245].

У Китаї виник та існує окремий специфічний термін *«Ритмологія»* – синтетичне поняття, що за різними тлумаченнями об'єднує дослідження про музику, зокрема про співвідношення й організацію окремих тонів музичного ладу і науку про темперамент або/та про право. Основний зміст цього терміну як і цієї науки полягає у вивченні тональних та інтервальних співвідношень між ладами та темпераментами, що використовуються в музиці і в подальшому тим чи іншим чином мають вплив на людину. Тобто *«Ритмологія»* є міждисциплінарним предметом, котрий стосується акустики, математики, музикознавства і психології [254].

Важливим з точки зору музично-естетичних і психологічних поглядів у Стародавньому Китаї був і термін *нінь* (溺音), в якому перший з двох ієрогліфів (ні) має декілька значень, зокрема: дієслова *втопити, потопати, потурати, опинитися в небезпеці*, а також прислівник *надмірно недоречний*, а другий (інь або їнь) перекладається як *звук*, а в поєднання цих ієрогліфів дає такі можливі варіанти перекладу терміну як *«Музика, що захоплює»*, або *«Музика, що викликає залежність»*, або *«Непристойна музика»*.

На думку стародавніх філософів з Китаю, *музика, що захоплює*, приваблює людей своїми декадентськими звуками. Це поняття наближене до поняття *«музика держав Чжен і Вей»*. Конфуціанство вважало, що музика Чжен, Вей та деяких інших держав Весняно-Осіннього періоду була водночас вишуканою і легковажною, шкідливою для морального розвитку суспільства. Тому її слід відкинути як *«музику, що викликає залежність»*. Стиль музики змінюється разом з часом. У Весняно-Осінній період звучала як старовинна, так і нова для того часу музика. Стародавня музика була елегантною,

переданою з ранніх часів і оспіваною конфуціанськими вченими. Натомість нова музика була популярна серед сучасників або розроблялася наступними поколіннями. Благородна й витончена стародавня музика могла виправляти розум людей і змушувати їх відповідати конфуціанським моральним нормам. Тому стародавню музику називали *«музикою, що відповідає чесноті»*. Нова ж музика, навпаки, тривожила розум людей і змушувала їх потопати в чуттєвих насолодах, роз'їдаючи їхній розум і волю. Тому, власне, її й називали *«музикою, що викликає залежність»*. Конфуціанство вихваляло музику, яка відповідає чесноті, і виступало проти музики, що викликає залежність [122].

У «Книзі обрядів» надається така характеристика на той час новій музиці: «Нова модна музика, наповнена непристойними звуками, танцюристи, що рухаються вперед і відступають із зігнутими тілами, робить людей залежними і нездатними стримуватися» [245].

Думка про те, що *музика може нашкодити людині і суспільству* в Давньому Китаї побутувала й у противників конфуціанського напрямку. Зокрема, таку ідею висував Мо Чжай на ім'я Модзі (Моці) (468?–376 до н.е.) – просвітитель, політик і засновник філософського напрямку під назвою *мохізм* Весняно-Осіннього періоду та періоду Царств, що воюють. За життя він був старшим чиновником династії Сун. Юнаком Модзі вивчав конфуціанство, але, оскільки його не влаштовували громіздкі «ритуали», котрі сповідували представники цієї філософії, він створив нове вчення, зібрав навколо себе учнів і став основною опозицією конфуціанству. Модзі пропагував ощадливість і певний аскетизм у повсякденному житті, а також виступав проти надмірної прикрашання ритуалів і музики, і, будучи противником насолод у житті, вважав головними чеснотами людини працьовитість і здатність важко працювати [319].

Зокрема, мислитель вважав, що правитель повинен сприяти всьому, що є корисним, і усувати все, що є шкідливим. Він виступав проти конфуціанської ідеї правління країною за допомогою ритуальної

пристойності, і наголошував на тому, що відданість панівного класу задоволенням і нехтування державними справами завдає великої шкоди суспільству. За його словами, виробництво музичних інструментів передбачає вилучення багатства звичайних людей, але вироблені таким чином інструменти не можуть використовуватися ними або служити для полегшення їхніх страждань. Музика сама по собі також перешкоджає нормальній продуктивній діяльності, оскільки, коли люди стають одержимими музикою, вони можуть ігнорувати свої належні обов'язки. Тому Модзі пропонував заборонити музику. З точки зору суспільної користі, він виступав проти конфуціанської ідеї навчання мас через музику. Цей аргумент філософа був не безпідставний, але продемонстрував елемент надмірної корекції конфуціанських поглядів на значення музики, що свідчить про його вузький утилітарний погляд на мистецтво та літературу. Зокрема, він висловлював думку про те, що тогочасне «...дворянство вже зайшло занадто далеко, відбираючи їжу, одяг та інші речі у простих людей заради створення музики. Тому Модзі сказав: “Пропаганда музики згубна!”» [195].

Попри такі поодинокі судження про негативну роль музики, все ж таки багатшаровість значення і вжитку музики в китайському суспільстві та її величезний вплив на різноманітні аспекти життя його членів обумовили повагу і до музики як такої, і до її творців та виконавців на глибокому ментальному рівні, що збереглося від стародавніх часів до сьогодення. Підтвердженням цього, зокрема, слугує вельми поважний статус у Піднебесній фахівців, які обирають музичну діяльність (композиторську, артистично-виконавську, педагогічну) за професію.

1.2. Поняття «Вень» і «Ву»: філософські та виконавсько-стильові аспекти трактування

У наукових працях низки дослідників із різних країн, присвячених специфіці фортепіанного мистецтва китайських музикантів, чільне місце

посідає осягнення особливостей двох основних виконавських стилів, характерних саме для представників Китаю – «**Вень**» (文 – у значенні *спокій, спокійний, тиша, тихий, відпочинок*) і «**Ву**» (武 – у значенні *войовничий, динамічний*). Проте філософське тлумачення значень цих понять, які з'явилися не пізніше початку I тисячоліття до н.е., що активно й багатозарово почало формулюватися в VI–V ст. до н.е., тобто за часів Конфуція, є незрівнянно ширшим, ніж ті, що зазвичай використовується більшістю сучасних музикознавців стосовно виконавської манери того чи іншого музиканта.

З часом старовинна дихотомія «*вень-ву*» набула широкого вжитку не лише в класичній політичній культурі та філософії, як про це зазначається, зокрема, у Вікіпедії [14], а й у мистецькій сфері.

У Великій українській енциклопедії (далі ВУЕ) значення поняття «*Вень*» розглядається в декількох окремих статтях:

1) як філософська категорія – у даосизмі, конфуціанстві (зокрема й як *вень-культура*) і в сучасному китайському суспільстві [54];

2) у мовознавстві [53];

3) у мистецтвознавстві (каліграфія, живопис) [52];

4) у літературознавці (поезія та проза) [51].

Буквальні автоматичні інтернет-переклади ієрогліфа 文 суттєво різняться: *M-translate* і *Translate.google* надають варіант: «*мистецтва*», *Wordcount* надає варіанти: «*текст*» або «*документ*», *Deepl* пропонує декілька значень: «*мова*», «*слово*», «*стиль*», «*мислення*». Проте навіть усі ці варіанти далеко не вичерпують усі значення цього поняття.

Філософське визначення цього поняття сформульоване, за ВУЕ, таким чином: «*Вень (кит. 文, wén, початково – татуювання, орнамент, візерунок, знак) – одна з ключових категорій китайської філософії, естетики і літератури, сигніфікат культурної спадщини та ідентичності Китаю. Залежно від контексту означає писемність, мову,*

обряд, культуру, цивілізованість, вихованість, освіченість, вишукану словесність, філософський текст (канон), гармонію, втілення мудрості та мистецьких досягнень китайської цивілізації».

Даосизм тлумачить вень-культуру «як єдність з природою і першопредками. У “Книзі змін” вень прямо пов’язано з дао, три рівні побутування якого представлені у системі триграм:

- дао землі (фізична сутність світу),
- дао Неба (ідеальна сутність речей),
- дао людини (візерунки речей), у якому втілена вся повнота життя, коли дао проявляється у світі як де (чеснота)» [54].

Як зазначається у ВУЕ, «...за часів Конфуція вень стала ключовою характеристикою культури, адже Конфуцій розглядав вень як культуру, пов’язану з книжною ученістю, музикою, ритуалом.

У сучасному китайському суспільстві вень є одним із базових концептів китайської картини світу, основа китайської цивілізації, сполучна ланка між різними народами, які населяють Китай і спілкуються різними діалектами.

Оскільки Китай продовжує зазнавати швидкої трансформації та глобалізації, вень стає головним чинником, що зберігає культурну ідентичність китайської нації перед викликами сучасного світу, сприяє адаптації до глобальних змін» [54].

Нарешті, у червні 2024 р. саме ієрогліф «文» був обраний на означення в поточному році ініціативи «Один пояс, один шлях» – напряму політики КНР з глобальної стратегії розвитку інфраструктури для інвестування майже у 70 країн та численних міжнародних організацій [287], який безпосередньо асоціюється із давнім Великим шовковим шляхом, котрий протягом століть «сприяв укріпленню торговельних, релігійних та культурних зв’язків між народами» [62].

З наданих у ВУЕ визначень поняття «Вень» для музикознавчого контексту найближчим є його тлумачення в літературному, зокрема

поетичному контексті, адже за часів формування значень «Вень» поезія і музика були найтіснішим чином переплетені одна з одною, адже в стародавніх китайських міфах «панує сюжет про божественне походження пісенно-поетичної творчості» [51].

Важливими аспектами *вень* у конфуціанстві був обов'язок шляхетних членів суспільства навчатися ритуалам (обрядам) і музиці, тобто наукам, котрі були здатні «виправити» негативні суспільні звичаї, що мало формувати гармонійне суспільство, «в якому кожна людина розвивається морально, інтелектуально та етично, з урахуванням потреб спільноти» [54].

Уперше ієрогліф «Ву» з'явився в епоху династії Шан, що існувала в 1600–1046 рр. до н.е., за часів якої й було винайдено ранню форму китайської каліграфії. Ієрогліф *wǔ* (武) спочатку складався з ієрогліфів *gō* (戈) – давня зброя і *shǐ* (止) – палець ноги, що спочатку означало демонстрацію походів і завоювань, а з часом потім було розширено до значення хоробрості і доблесті, а звідти – до позначення давнього абстрактного морального поняття війни. Водночас боротьба і перемога вимагали відважних людей, тому одне із значень «Ву» трактувалося як «хоробрість».

Окрім цих значень, ієрогліф 武 первісно тлумачився як танень, адже перед полюванням зі зброєю за тваринами виконувалися ритуальні трудові танці, означаючи персонаж, що тримає зброю і тупотить ногами, заганняючи тварину в пастку. Проте значення трудового/войовничого танцю згодом поширилося і на військові завоювання [296].

У китайській філософії *ву* мало прямий стосунок до проявів сили і примусу, співвідносилось із семантикою покарання, боротьбою із хаосом та досягненнями перемоги.

За складеним 1716 р. за наказом Імператора Кансі династії Цін «Словником Кансі» (康熙字典), що містить понад 47 000 ієрогліфів і статей, що пояснюють їх звучання, семантику та вживання, стосовно поняття *Ву* наводиться наступне: «Бути сильним і прямим називається Ву, бути могутнім

і добродесним називається Ву, долати лиха й хаос називається Ву, карати людей і подолати їх називається Ву, хвалитися багатьма амбіціями називається Ву» [296].

Класичну формулювання із парним використанням *вень* та *ву* міститься у «Аналектах Конфуція» (гл. 19:22): «Кун-сун Чао з Вей запитав Цзу-куна: “У кого вчився Чун-ні?” Цзу-кун відповів: “Шлях Вень і Ву не впав у руїну. Він живе в людях: великий – у великих, малий – у малих. Ніхто з них не втратив Шлях Вень і Ву”» [143].

Як зазначається у Вікіпедії, «з 3 ст. до н.е. *вень* та *ву* інтегруються до космологічних систем що вживають концепцію дуалізму *їнь-ян*. *Вень* надбало співвідношення із народженням та зростанням (весна-літо), а *ву* – із призбируванням та зберіганням/загибеллю (осінь-зима)» [14].

Іншою концепцією дуалізму *їнь-ян*, тобто поєднання жіночого і чоловічого, була асоціація з рослинами, де наземна частина квітки (стебло, листя і квіти) або дерева (стовбур, листя і плоди) асоціювалася з *ян*, тоді як коріння – підземна частина – з *їнь*. Подібний дуалізм цих двох частин цілого простежується в будь-яких природних (земля – небо, день – ніч), політичних (порядок – безлад, дипломатія – війна) і загальнолюдських (сум – радість, любов – ненависть) явищах.

У створеній Конфуцієм «Книзі змін» наголошується, що поєднання *їнь* і *ян* і є *Дао*. *Дао* має нескінченну кількість застосувань і зустрічається скрізь, залежно від його використання [313].

У військових діях і в управлінні державою поєднання *вень* і *ву* було необхідною умовою. Ще за часів Конфуція серед урядовців при імператорі неодмінно існували дві потужні фракції: цивільна (умовно – *вень*) і військова (*ву*), однак перевага за часів сильної держави, на переконання філософа і його послідовників, мала бути за цивільними структурами, які мали благодворчий, позитивний характер. Водночас, коли виникала потреба застосувати силу, найкращим результатом вважалася перемога без битви як такої, коли лише демонстрація, а не фактичне застосування сили, призводило до бажаного

результату. Саме тому між військовою і цивільною в суспільстві більш шанованою вважалася цивільна інституція.

Задля успішного управління країною цивільні чиновники, крім того, що неодмінно мали бути добре обізнаними і вправними в спеціальних науках, обов'язково також мали володіти, зокрема, й численними творчими (каліграфія, ораторське, літературне, музичне мистецтво, загальні філософські знання) навичками. Водночас, у військових посадовців також усіляко віталися гнучкість і креативність у прийнятті рішень, тобто вміння продуктивно поєднувати у своїх рішеннях і діях *вень* і *ву*.

Обидві ці частини характеризували виключно будь-які діяння чоловіків, але ніяким чином не стосувалися жінок, які могли бути охарактеризовані в категоріях *вень* і *ву* і щось робити на «чоловічій території» виключно будучи не ототожненими як жінки, перебуваючи в чоловічому вбранні і презентуючи себе як чоловіки (дівчина Хуа Мулань з однойменної традиційної опери – воєначальник у чоловічому військовому вбранні, дівчина Чжу Інтай з опери «Кохання метеликів» – молодий студент в характерному одязі вченого). На цій важливій особливості зосереджують увагу дослідники Кам Луї та Луїза Едвард у розвідці «Китайська маскулінність: теорії “Вень” і “Ву”» [173]. Зокрема, вчені наголошують на тому що «царства Вень і Ву є державним заповідником чоловіків, і жінки, які наважуються туди заходити, повинні робити це, будучи належним чином замаскованими» [173, с. 141].

Самого Конфуція його послідовники вважали Великим учителем і богом *вень*, адже він увійшов до історії як людина з видатними філософськими і літературними здібностями, але, водночас, Конфуцій також був прихильником стрільби з лука та водіння колісницею й заохочував розвиток цих мистецтв *ву* в освіті своїх учнів.

На переконання К. Луї та Л. Едвард, у стародавньому Китаї над моделлю чоловіка з яскравими маскулініними проявами, що були характерними для поведінки *ву*, домінувала розумова чоловіча модель, в якій

сутність поведінки і самоусвідомлення були відповідними парадигмі *вень*.

Вже в ХХ ст. у Китаї, поруч із традиційною оперою, насамперед пекінською, де історично до середини ХХ ст. усі різновиди жіночого амплуа *дань* виконувалися чоловіками (найвідоміший – актор зі світовою славою Мей Ланьфан), від кінця 1930-х рр. набула великої популярності опера *юе*, в якій, на відміну від багатьох інших традиційних опер, усі ролі – жіночі і чоловічі – виконувалися виключно (або майже виключно) жінками. Як зазначає науковець Дін Боюй, «... у Пекінській опері й досі кращими виконавцями жіночих ролей є чоловіки (більш витончені рухи, пози, жести, сильний і рівний в усіх регістрах високий голос, нерідко фальцет, менша емоційність, але, водночас, і певний символізм китайської жіночності), а в опері Юе кращими виконавицями чоловічих ролей – жінки (ніжність, лагідність у ставленні до жінки і поведінки з нею, романтизм у рухах, співі таких персонажів на відміну від зайвої маскулінності в чоловічому виконанні)» [23, с. 190].

Нарешті, важливими у військовій сфері були не лише володіння різноманітними навичками військового мистецтва, а й грамотне й доцільне поєднання якостей *вень* і *ву*. На цьому, зокрема, наголошується у відомому стародавньому трактаті енциклопедичного характеру «Шість Дао» (六韜), авторство якого (із іншими варіантами первісної назви – «Шість даоських заповідей Тайгун» і «Мистецтво війни Тайгун») приписується Цзян Вану (Тайгуну) (? – 1015 до н.е. або 1036 до н.е.) – політику і військовому стратегу, який добре розумівся в географії, астрономії, законах механіки, знав способи управління країною та забезпечення миру, був радником чотирьох імператорів і в наступні часи справедливо вважався «Патріархом ста шкіл», адже його думки знайшли продовження й розвиток і в конфуціанстві, і в різних течіях даосизму [278].

Цей старовинний документ є важливою складовою класичної військової культурної спадщини народу Хань. Його зміст є глибоким і ґрунтовним, основні думки, сформульовані в ньому, багаті на конкретні

докази, а загальна логіка викладення матеріалу є ретельною і чітко вибудованою [262].

Ця праця з питань воєнного мистецтва та управління державою, доповнена послідовниками Цзян Тайгуна, набула широко поширення за часів династії Хань (206 до н.е. – 220). Перший і другий розділи «Шести Дао» («Вень Дао» і «Ву Дао») присвячені саме синтезу засадничих принципів *вень* і *ву* в управлінні державою і в безпосередніх воєнних діях, що залишається актуальним і сьогодні. Так, у *першому розділі* йдеться про те, як збагатити силу країни перед війною, про матеріальну і духовну підготовку до війни. Наприклад, у внутрішньому плані слід насамперед збагачувати країну і зміцнювати народ, виховувати і навчати його, щоб він був об'єднаний перед ворогом; у зовнішньому плані слід зрозуміти ситуацію у ворожому таборі й приділяти увагу збереженню власних секретів, щоб бути непереможними. У *другому розділі* здебільшого обговорюються стратегії здобуття політичної влади та боротьби з ворогом. У ньому наголошується, що перш ніж воювати, необхідно спочатку зрозуміти загальну ситуацію як у ворожому стані, так і у власній країні, порівняти їх і використати власні сили, щоб подолати слабкі сторони ворога і врешті решт виграти битву. [263].

Ця Священна книга бойових мистецтв і сьогодні є обов'язковою для прочитання і поглибленого вивчення військовими стратегами попри те, що протягом існування останньої в історії Китаю маньчжурської імператорської династії Цін, що керувала Китаєм у 1636–1912 рр. зацікавленість «Шістьма Дао» поступово зійшла нанівець. Однак, починаючи з 1980-х рр. до «Шести Дао» в Китаї звернулися знову. Протягом наступних 40 років ряд фотокопій, вичитаних правлень, анотацій, сучасних перекладів та іноземних перекладів «Семи книг бойових мистецтв», включаючи «Шість дао», були опубліковані одна за одною. Ця військова книга стала традиційною культурною класикою, добре відомою світові.

Наведемо декілька цитат з цієї визначної пам'ятки філософської і військової думки, важливих для розуміння сьогоденної актуальності

старовинних писань:

- «Той, хто ділиться благами світу, здобуде світ; той, хто зазіхає на блага світу, втратить світ».

- «Хто приносить користь світові, той відкриває світ; хто шкодить світові, той закриває його».

- «Там, де є доброзичливість, весь світ повертається до неї».

- «У будь-якому способі стратегії ретельність – це скарб» [264].

У сучасному розумінні поєднання засадничих принципів *вень* і *ву* в державотворенні і міжнародній політиці близьке до поняття «м'яка сила» (Soft power), яке наприкінці ХХ ст. увів у міжнародний політичний й культурний ужиток американський політолог і викладач, професор Гарвардського інституту державного управління ім. Джона Ф. Кеннеді Джозеф Най-молодший, автор книги «М'яка сила: засіб досягнення успіху у світовій політиці» (1990). Головним постулатом цієї праці є теза про те, що «... країна може досягати бажаних для себе результатів у світовій політиці, тому що інші країни – захоплюючись її цінностями, наслідуючи її приклад, прагнучи до її рівня процвітання і відкритості – хочуть йти за нею» [цит. за: 59].

Сама ідея привабливості і притягання як форми сили має глибинне філософське підґрунтя, адже базується саме на дуалізмі *їнь* і *ян*, *вень* і *ву* і походить від стародавніх філософів, зокрема, ймовірно, від міфологізованого засновника даосизму філософа Лао-цзи (老子, 604 до н.е. – 531 до н.е.), за характеристикою Конфуція «незбагненого дракона, який піднімається на вітрі та хмарах до неба» [307].

Лао-цзи в його однойменній філософській праці належить дуже показовий вислів: «Вода – найм'якша і найслабша річ у світі, але в подоланні твердого та міцного вона непереможна, і на світі немає їй рівного. Слабкі перемагають сильних, м'яке долає тверде. Це ще один парадокс: те, що є м'яким, є сильним» [цит. за: 59].

За твердженням Джозефа Ная, його теорія «м'якої сили» дуже імпонує

міжнародній культурній політиці сучасного Китаю, хоча й не всі складові комплексу цієї теорії були взяті в Китаї до уваги, адже більша частина *м'якої сили* країни, на його переконання, має походити від громадянського суспільства, а не від уряду, як це відбувається в Китаї на практиці [194].

Дослідниця О. Мацькович наводить дату найпершого звернення уваги Китаю до теорії «*м'якої сили*»: 1993 р, коли тодішній член Політбюро Комуністичної партії Китаю Ван Хун'ін «запропонував використовувати теорію Ная для вироблення стратегії протидії поняттю “китайської загрози”, що поширилося разом з претензіями КНР на території в Східнокитайському й Південнокитайському морях. Проте на практиці ця пропозиція так і не була реалізована» [62]. Проте вже у 2003 р. у країні була прийнята доктрина мирного піднесення Китаю, а в наступному році виникла концепція «гармонійного світу». Ці два важливі документи «обумовили необхідність інституційного вдосконалення країни, її залучення до глобальної економічної інтеграції та мирного співіснування» [62].

Активне просування стратегії «*м'якої сили*» в Китаї було започатковано минулим лідером країни Ху Цзіньтао у 2005 р.: він цитував працю Дж. Ная, наголошуючи на необхідності просування китайської культури у світі. Ху Цзіньтао про це вдруге заявив на 17-му з'їзді Комуністичної партії Китаю у 2007 р., підкресливши, що країні потрібно більше інвестувати у свою м'яку силу. Ця думка і її реальна реалізація була підкріплена і президентом Сі Цзіньпіном, який, зокрема, казав у своїй промові: «Ми повинні посилити м'яку силу Китаю, створити гарний китайський наратив і краще донести до світу меседж Китаю» [135].

Як стверджує відомий український вчений-китаєзнавець В. Кіктенко, в Китаї «...у середині 2000-х років дискусія остаточно вийшла за межі наукового обговорення, бо “м'яка сила з китайською специфікою” привернула увагу керівництва Китаю, а також широкого загалу, й в результаті було досягнуто консенсусу щодо вирішальної ролі “м'якої сили” у зовнішній політиці Китаю» [35, с. 41].

Домінуючим у китайському суспільстві, сучасних філософських і політичних колах країни виявився підхід до впровадження політики *м'якої сили* Ван Хун'іна щодо культури як головного джерела такої політики.

«Для Юй Сінтяня, провідного представника <цього> напряму, всі ідеї, концепції, інститути та принципи політики, що працюють у контексті “м'якої сили”, не можуть бути відокремлені від національної культури. Концепція Дж. Ная, на думку представників цього підходу, перегукується з ідеями державного управління таких давньокитайських мислителів, як Конфуцій (551–479 рр. до н.е.), Сунь-цзи (544–496 рр. до н.е.) і Мо-цзи (470–390 рр. до н.е.). <...> У цілому, конфуціанство, панівна ідеологія Китаю, протягом більше 2000 років виступало за те, що держава може бути лідером не пригнічуючи, а подаючи приклад і визнаючи своєрідність іншого. <...> Ще одна важлива складова традиційної китайської думки – це військова стратегія (Сунь-цзи), яка бореться *за щось*, на відміну від західної, яка бореться *проти чогось* <виділено нами – Н. Ч.>. У китайській стратегії остаточна мета війни – це зміна розуму ворога, і філософи різних шкіл, визнаючи небезпеки війни, рекомендували досягати цієї мети, якщо можливо, без фактичної битви» [35, с. 41].

Як наголошує Дж. Най, оскільки Китай різко розвивав свої ресурси жорсткої сили, його лідери зрозуміли, що було б більш прийнятним, якби це супроводжувалося м'якою силою. Це є розумною стратегією, тому що посилення лише військової та економічної могутності Китаю може налякати його сусідів [194].

А український дослідник С. Насадюк акцентує увагу на тому, що «... зростаюча роль Китаю у формуванні геополітичного та геоекономічного простору XXI століття стала важливим фактором. Швидко зростає її складна національна могутність, розширюється географія національних інтересів, посилюється міжнародний вплив. <...> Китай прагне змінити зовнішню політику самоідентифікації в бік позиціонування себе як глобальної держави. Китай щорічно витрачає 10 мільярдів доларів на просування своєї “м'якої

сили”. Одним із головних завдань на міжнародному рівні є створення привабливого іміджу країни. Друге завдання – це бажання змусити інші країни прийняти культурні цінності держави та її ідеологію. Не можна не відзначити успіх цієї політики та зростання ролі Китаю як глобального гравця на світовій арені. Китай стає все більш сучасною, капіталістичною державою, яка інтегрована в міжнародні інституції [191].

Провідниками китайської політики *м'якої сили* стали утворені протягом останніх двох десятиліть у багатьох країнах світу і субсидовані окремою організацією – Китайським міжнародним освітнім фондом (CIEF) – інститути та класи Конфуція, які стали одним із головних інструментів просування інтересів і цінностей Китаю. Вони пропонують курси китайської мови студентам університетів, старшокласникам і бізнесменам; проводять конференції, лекції, виставки, кінопокази та інші культурні заходи, пов'язані з Китаєм, впроваджують стипендії та академічні обміни. Перший Інститут Конфуція почав працювати в Південній Кореї у 2004 р, а вже на кінець 2019 р. загальна кількість таких інститутів у світі сягала 541 у 162 країнах і регіонах. Найбільше їх розташовано в Європі – 187, 138 в Америці, 135 в Азії, 61 в Африці, решта працюють в Океанії – 20 [191].

Водночас, поряд із цим масштабним культурним проектом, Китай дедалі активніше просуває і власні мистецькі. І якщо, наприклад, у сфері шоу-бізнесу країна поки не може конкурувати зі США або з Європою, то традиційне й академічне мистецтво Китаю, зокрема його музична сфера, завдяки численним висококласним професіоналам – виконавцям, композиторам і музичним педагогам, які активно працюють у багатьох країнах на американському, європейському, азійському континентах, широко і яскраво презентує Піднебесну в усьому світі.

Потужні наочні показники ефективності політики *м'якої сили* для КНР підтверджує статистика поважних міжнародних інституцій. Так, за дослідженням О. Мацькович, у 2019 р. Китай посів 27 місце за індексом *м'якої сили*. За своєю «привабливістю» країна поступилася США та своїм

сусідам по регіону – Японії, Сінгапуру та Південній Кореї. Проте «... інший рейтинг країн за рівнем їхньої м'якої сили, який щорічно складається британською незалежною консалтинговою компанією Brand Finance на основі таких факторів, як визнання, репутація та вплив, показав, що у 2020 р. КНР посіла 5 місце у світі» [62].

Повертаючись до проблеми визначення виконавського стилю китайських піаністів у категоріях *вень* і *ву* зазначимо, що парадигмі естетики *вень* притаманна **максимальна зовнішня стриманість** під час гри на фортепіано при високому ступені концентрації думки, підвищеній увазі до якості звуковидобування (неприпустимість різкого, плоского звуку), детальній якісній роботі піаністичного апарату. Стиль *вень* був провідним у китайській фортепіанній педагогіці і виконавстві, як до речі, і в будь-яких інших творчих сферах упродовж майже всього ХХ ст. Так, для традиційної китайської оперної і театральної сцени був притаманний символізм, що базувався на естетиці *вень*, на відміну від реалістичності зображення почуттів у західному театрі чи опері. У дисертації Дін Боюя цитується матеріал з газети Taiwan Today від 1958 р.: «Однією з особливостей китайської опери є її особлива умовність жестів та акторської гри. Актори та актриси на китайській сцені зазвичай виступають у спосіб, майже зовсім чужий жителям Заходу. Наприклад, актор ніколи не плаче на сцені. Щоб передати свою скорботу, він просто підносить рукав до обличчя в жесті, щоб витерти ймовірні сльози» [214]. Ще на початку 1950-х рр. відомий китайський перекладач, письменник, педагог і мистецтвознавець Фу Лей (1908–1966) у листах до сина, згодом відомого в усьому світі піаніста Фу Цуна, який навчався в ті часи в Європі гри на фортепіано, описував найбільш концентровану думку, що має транслюватися під час виконання фортепіанних творів і наводив як приклади виконавську манеру Ант. Рубінштейна і Ф. Ліста зрілих років, зазначивши наступне: «Тільки коли фізичне тіло нерухоме, діяльність духу може бути найбільш повною: це вічний закон» [243, с. 34].

Такий стиль яскраво демонструвала переважна більшість китайських піаністів, які були виховані в першій половині минулого століття. Найяскравішими представниками стилю *вень* були Лі Сіаньмін, Дун Гуангун, Дін Шаньде, а також перші китайські лауреати міжнародних фортепіанних конкурсів 1950-х – першої половини 1960-х рр.: видатні піаністи світового рівня Чжоу Гуанжень, Фу Цун, Лю Шикунь, Лі Мінцян та ін. Записи виконання ними творів західноєвропейських і китайських композиторів яскраво свідчать про їхню майстерність інтерпретувати музику різних стилів на глибокому філософському рівні практично уникаючи будь-яких невинуватих зовнішніх ефектів. Зокрема це стосується записів кінця 1950-х – початку 1960-х рр. Лі Мінцяном Прелюдії, Арії з варіаціями і Presto з Сюїти HWV 428 Г. Ф. Генделя [XXXV], Концерту № 5 для фортепіано з оркестром Л. Бетховена, виконання якого слухачі оцінювали як «досконалість, підняту до рівня високого мистецтва» [XLV–XLVII], Сонати h-moll Ф. Ліста [XLIII], мазурки cis-moll op. 30 № 4 [XLI], а також чотирьох полонезів op. 26 і op. 40 та Балади № 1 op. 23 Ф. Шопена, які слухачі порівняли з виконанням С. Ріхтера і називали «музикою, витесаною в камені» [XLII].

З цієї четвірки китайських піонерів у завоюванні міжнародного визнання Лю Шикунь і Лі Мінцян, попри непрості долі обох музикантів, надломлені за часів Культурної революції, і вельми поважний вік, досі провадять організаційну, педагогічну, консультаційну і музично-просвітницьку діяльність у різних країнах, даючи майстер-класи, беручи участь у роботі журі міжнародних конкурсів та фестивалів.

Лі Мінцян на початку 1960-х рр. багато гастролював у більш ніж 20 країнах: в Європі, СРСР, на Кубі, в Австралії. Але за виконання творів західноєвропейських композиторів він на початку Культурної революції був засуджений до семи років примусових робіт у сільському господарстві в північних регіонах країни із суворим кліматом та на заводі, де суттєво травмував пальці правої руки, після чого не зміг продовжувати виконавську

кар'єру. Про перший і єдиний його концерт після реабілітації можна дізнатися з матеріалів афіші від 11 травня 1978 р., коли у Гонконгу піаніст виконав 12 прелюдій Ф. Шопена [92, с. 65.].

Стиль гри Лі Мінцяна, який, попри недовгу артистичну кар'єру, досі має вплив на сучасних виконавців (зокрема його гру дуже цінує Марта Аргеріх), характеризується в китайській електронній енциклопедії "Baidu" як «ретельний, тонкий, строгий і філософський. Майстер здатний зрозуміти підтекст твору й чітко пояснити його. Він добре вправляється з масштабними творами, має глибокий і оригінальний спосіб роботи з драматичними, особливо трагічними темами, вміє чітко і послідовно виражати строгі парадигми різних шкіл» [290].

Натомість Лю Шикунь, який також був підданий репресіям, протягом майже шести років перебував у тюрмі і в цей період дивом уникнув смерті, після часів Культурної революції, попри суттєві травми пальців, зміг повернутися на концертну естраду, згодом стати засновником фортепіанних шкіл (мистецьких центрів) для дітей у багатьох провінціях Китаю. Молодший від Лі Мінцяна на три роки, Лю Шикунь і досі періодично виступає на сцені. За характеристикою, наданою ще молодому Лю Шикуню Е. Гілельсом, стиль його гри «делікатний і зворушливий, сповнений поетичної краси. Деталі та кольори вишукані та тонкі, в них відчувається внутрішня сила і пристрасть митця» [цит. за: 267].

Чудові піаністи Чжоу Гуанжень і Фу Цун вже пішли з життя, але їхній внесок у розвиток фортепіанного мистецтва ще довго буде впливати на педагогічну і виконавську діяльність музикантів Китаю і світу.

Гра Чжоу Гуанжень, яка в другій половині 1960-х рр. зазнала суворих репресій, втратила чоловіка і покалічила пальці, але знайшла в собі сили продовжити після цих трагічних випробувань не лише викладацьку, а й виконавську кар'єру, характеризувалася як «проста, чітка, ясна і сувора, яка спонукала людей почуватися свіжими та оновленими» [252].

Син відомого літератора Фу Лея Фу Цун, який першим з китайських

піаністів став музикантом-гастролером, оселився у Великобританії, що врятувало його, єдиного з лауреатів 1950-х рр. з КНР, від репресій [260].

Китайська електронна енциклопедія “Baidu” посилається на різноманітні джерела і надає розгорнуту характеристику піаністичному стилю Фу Цуна, зазначаючи, що той виконує твори деяких європейських композиторів чудово: із глибоким шармом і художнім задумом, вишуканими навичками та делікатним дотиком. Він особливо добре грає на фортепіано твори Моцарта, Шопена та Дебюссі. Йому чудово вдається виконувати музику від барокового Скарлатті до класичного Моцарта, від романтичного Шуберта до імпресіоніста Дебюссі – усі вони належать до стилів які він добре грає. Спираючись на свої знання про китайські культурні та мистецькі традиції, Фу Цун часто використовує традиційну китайську філософію, етику, поезію, мистецтво та інші теоретичні погляди та методи художнього вираження, щоб зрозуміти та інтерпретувати твори європейських музикантів. Концепція поєднання власне китайського та східного стилів сформувала його мистецькі особливості у фортепіанному виконавському мистецтві. Одним з них є *«конфуціанський»* стиль – «почуття родини та країни» «приєднання до світу» – водночас глибокий та палкий, з певним відчуттям «щирості» та «наполегливості», що особливо віддзеркалено в його прочитаннях трагічних творів Шопена ; інший – *«даоський»* стиль, який прагне до духовності та трансцендентності «відходу від світу», до ідеального стану легкості, розслабленості, невинності та відсутності фальші, як, наприклад, Клод Дебюссі та Вольфганг Амадей Моцарт в його інтерпретуванні [260]. Слід зазначити, що споглядальний характер і прозора фактура більшості творів К. Дебюссі, як і численні витончені колористичні ефекти, і, навіть, графічне зображення нотного тексту, дуже близькі до китайського мистецтва (каліграфія, живопис, поезія, музичний звукопис у п'єсах китайських композиторів) і відповідають світосприйняттю китайських митців.

Наведені характеристики виконавських особливостей цих чотирьох сучасників, котрі майже одночасно в 1950-х рр. проявилися на міжнародній

сцені як неординарні яскраві особистості, виконавський стиль яких найчастіше шаблонно зводиться дослідниками до поняття *вень*, напряду не суперечать цьому визначенню, але суттєво розширюють трактування цієї філософської категорії стосовно музичного виконавства.

Пояснюючи стиль *вень* у виконанні фортепіанних творів китайськими піаністами в ХХ ст., дослідник Янчен Лю наголошує, що ці музиканти «... запозичують принципи співвіднесення між почуттями та їх вираженням через фізичне дійство з народного театру, мистецтва, античної філософії» [228, с. 1330]. Отже, виконавський стиль *вень*, що характеризується мінімумом зовнішніх проявів і максимальною об'єктивізацією піаніста під час передачі настрою і характеру будь-якого музичного твору, лише частково накладається на враження слухачів від виконавського мистецтва цих видатних музикантів.

Після десятиліття вимушеної повної деградації китайської піаністичної школи, що була обумовлена трагічними подіями Культурної революції (1966–1976), коли в культурній сфері, окрім максимальної заідеологізованості, серед іншого, провадилася жорстока боротьба з будь-якими західними впливами, до яких була віднесена практично вся західна фортепіанна культура разом із безцінними скарбами творчої спадщини європейських та американських композиторів, поступово, завдяки започаткованій у 1978 р. новим керівництвом країни політики відкритості, почали відроджуватися принципи поєднання національних і європейських педагогічних і виконавських фортепіанних традицій. Водночас відбулася й певна переоцінка художніх цінностей новим поколінням піаністів, народжених у 1970-х – 1980-х рр., які розпочали заняття музикою в період стрімкого економічного і культурного зростання країни, пришвидшення самого темпу життя. Водночас із цими змінами вибудовувалося й нове відчуття навколишнього світу, в якому з'явилися реальні можливості досягнення успіху, розширення географії застосування своїх талантів. У творчих особистостей сформувався новий стиль більш розкутої поведінки і

нове розуміння свободи. Весь цей комплекс швидких перетворень, які відбувалися в країні, сприяв переорієнтації пріоритетів молодих музикантів зі стилю *вень* на стиль *ву*, що характеризується **зовнішньою емоційністю** (іноді почасти надмірною), відкритістю почуттів, використанням різких дотиків до клавіатури, нерідко екзальтованою поведінкою на сцені, і, водночас, бездоганною, майже механістичною технічною майстерністю виконавців. Найяскравішими представниками цього стилю, здебільшого за враженнями від часів їхньої участі в підлітковому і молодому віці в численних престижних міжнародних конкурсах та виступах на початку концертно-виконавської кар'єри, були Лан Лан, Лі Юнді, Чень Са, Юйцзя Ванг, Шень Веньюй та ін.

Проте стверджувати нині, що вони, як і багато інших талановитих китайських музикантів, котрі вийшли на світову арену наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., й досі, перетнувши сорокарічний вік або наблизившись до нього, презентують саме стиль *ву* в його традиційному визначенні, було би некоректним, адже десятиліття вдосконалення майстерності більшості з них за межами Китаю, найчастіше у США і Канаді або/та в країнах Європи, зокрема в Україні, яке відбувалося паралельно з їх насиченою різновекторною (сольне, камерне виконавство, гра з оркестрами) концертною практикою, що охоплювала всі континенти, як і досвід постійного безпосереднього творчого спілкування із провідними західними музикантами – представниками європейських та американських шкіл (спочатку в якості учнів, згодом – партнерів по виступам і студійним записам та/або колег по викладацькій діяльності), а також, власне, їх творче «дорослішання» суттєво скоригували їхні сучасні смаки і пріоритети, наочно демонструючи поєднання східних і західних виконавських традицій. Отже, характеристики визначення виконавських стилів цих музикантів на теперішньому етапі їхньої виконавської кар'єри сягають далеко за межі первісного визначення стилю *ву*.

Із цією тезою повністю погоджується один із багатьох молодих

талановитих китайських музикантів, лауреат численних міжнародних фортепіанних конкурсів Чун Ван, який вже давно живе і провадить викладацьку діяльність у США, концертуючи в багатьох країнах світу (про нього детально йтиметься в підрозділі 3.2). Так, в особистому листуванні з В. Щепакіним, молодий китайський піаніст просив детальніше сформулювати визначення стилів *вень* і *ву*, адже, за його словами, навіть не був знайомий із цими термінами стосовно фортепіанного мистецтва, але водночас повністю погодився з тезою про те, що неправильно було би характеризувати потужну різнопланову творчу діяльність таких видатних музикантів як Лан Лан, Лі Юнді, Юйцзя Ванг та ін. належністю до стилів *ву* або *вень*. На переконання Ван Чуна, виконавська діяльність цих відомих піаністів не має безпосередньо асоціюватися з якимось із цих стилів, бо, «...хоча здебільшого їхні базові знання й навички були отримані в Китаї, реалізація їхніх остаточних мистецьких бачень відбулася в західному світі під керівництвом старих майстрів <тобто представників західних піаністичних шкіл – Н. Ч.> – головним чином із США та Європи (здебільшого Німеччини, Франції)» [227].

Дослідивши виконавську діяльність багатьох китайських піаністів від першої половини ХХ ст. і до сьогодні, науковець Пен Жуй вважає виконавський стиль лише одною із складових визначення *типу піаніста*, котрий, крім виконавського стилю характеризується такими факторами як *традиції, отримані через освіту, характер концертно-гастрольної діяльності та участі в конкурсах, репертуарні уподобання, енергетика піаніста*. «У загальному плані, – зазначає Пен Жуй, – можна представити таку *піаністичну типологію*: *класичний тип* – Лі Мінцин <у більшості джерел це прізвище подається як Мінцян – Ч.Н.>, Ченін Лі, У Цянь; *лірико-поетичний тип* – Фу Цун, Гу Шеньін, Юнді Лі; *романтико-експресивний тип* – Ін Чензон, Лю Шикунь, Чжоу Нін; *емоційно-інтелектуальний тип* – Чжу Дамін, Ду Нін-У, Вей Данвен, Сюй Чжун, Вей Цзиньцзянь; *віртуозно-екзальтований тип* – Шень Веньюй; *віртуозно-розважальний тип* – Лан

Лан» [71, с. 228].

Характеризуючи в контексті парадигми *вень-ву* діяльність більшості китайських піаністів, котрі зараз входять до світової академічної музичної еліти, коректніше було б звернутися до стародавнього, більш загального визначення цієї дуальності, екстраполюючи її на сучасність, тобто вважати їх потужними презентантами китайської *м'якої сили* у світі. Живучи і працюючи чи то в Китаї, чи то в Америці або в Європі, гастролуючи в багатьох країнах світу, ці музиканти відчують себе збагаченими західним досвідом сприйняття, розуміння й інтерпретації найрізноманітнішої музики різних епох, стилів і напрямів представниками *китайського* піаністичного мистецтва, поряд із творами західних композиторів, охоче виконуючи і пропагуючи музику китайських митців, яка базується на значно відмінних від європейських естетичних в психологічних позиціях. Доцільно процитувати в цьому контексті думку відомого китайського піаніста Бао Хуїцяо, який наголошував: «Якщо <вітчизняні> виконавці не грають свої національні твори, то й на іноземних виконавців розраховувати не доводиться. Я вмю сприймати ці композиції саме тому, що я китаєць. Хоча ці композиції ще перебувають на стадії розвитку та освоєння, ви повинні зрозуміти їх і опрацювати, використовуючи китайську естетичну точку зору» [128].

Отже, при усій різновекторній діяльності китайських піаністів у будь-якій країні, частково підсвідомо, але за своєю сутністю практично всі вони є провідниками ідеї потужної *м'якої сили* своєї батьківщини у світі.

1.3. Система Цигун як національне підґрунтя китайського фортепіанного мистецтва

Аналізуючи значення впровадження дихальної системи *цигун* (气功) у традицію музичного, зокрема інструментального виконавства, звернемося, знов-таки, до більш загального поняття *вень*, яке також є «невід'ємною частиною практик китайської медицини, котра базується на вікових

традиціях та філософських концепціях, зосереджених на збереженні гармонії між тілом і душею, відновленні циркуляції енергії *ци* в організмі, що забезпечує профілактику захворювань» [54].

Власне, само поняття *цигун* складається з двох ієрогліфів: 气 – *ци* (або *ци*), що дослівно перекладається як *повітря* або *газ*, але має головне значення серед багатьох інших – *життєва енергія* [298], і 功 – *гон* (або *гун*), початкові значення якого – *робота із докладанням зусиль*, а також *ефект, заслуги, досягнення, результат, успіх, перемога, слава* [270].

Початкове значення «*ци*» стосується хмар, усіх газів, що наповнюють повітря, і особливо дихання. У давні часи поняттям «*ци*» також означалися погода і клімат, різноманітні запахи. Пізніше це поняття стосувалося також психічного стану чи темпераменту людини, стилю та звички, виробленої протягом тривалого періоду часу, а також таких емоцій, як радість, гнів тощо, які піддаються зовнішньому впливу. «*Ци*» також відноситься до зовнішніх проявів хвороби.

Відповідно до конфуціанської віри в єдність неба і людства, вся діяльність людини відповідає законам, що керують загальним небесним і земним рухом. Створення *ци* (життєвої енергії), продукту конвергенції всіх природних елементів між небом і землею, породжує та виховує все живе. Пам'ятаючи про це, мудреці створювали грандіозні музичні твори, що породило ідею про те, що велика музика відображає гармонію між небом, землею та всіма речами. Функції музики та обрядів, що взаємно доповнювалися, відігравали важливу роль у заспокоєнні та об'єднанні свідомості людей, охороні й підтримці громадського порядку. Відповідно до конфуціанства, люди, божества та привиди, а також усі інші живі істоти можуть зазнавати змін, але ніколи не відхилятимуться від фундаментальних норм, що регулюють їх рух (еволюцію), тому все знаходиться на своїх місцях [152].

Цигун зародився в Китаї і має довгу історію. У стародавні часи зміст

цигун зазвичай називали диханням, рухом *ці*, поширенням *ці*, культивуванням даосизму, перебуванням у медитації тощо. Класична китайська теорія *цигун* базується на теорії здоров'я та здатності до витривалості, нерозривної єдності тіла і свідомості під час виконання вправ традиційної китайської медицини і поширюється з давніх часів.

Проте власне термін *цигун* став використовуватися набагато пізніше: вперше з'явився в книзі «Лінцзяньцзи», авторство якої приписується даосисту Сюй Сюню, котрий жив за часів династії Цзінь (265–420) і був великим знавцем у галузі літератури, астрономії, медицини, географії. Проте, згідно досліджень китайських істориків і мовознавців, вважається, що цю книгу не написав сам Сюй Сюнь, оскільки багато значень терміну *цигун*, що надані в цій книзі, використовувалися лише після династії Сун (960–1279) [299].

З точки зору фізіології *цигун* – це процес фізіологічних змін, який використовує спеціальні методи вдосконалення, щоб зробити тканини та органи тіла людини більш функціонально впорядкованими та скоординованими. За традиційною китайською медициною *цигун* – це вправи розуму та тіла, які об'єднують коригування тіла, дихання та серця.

У стародавні часи практика *цигун* застосовувалася майже виключно лікарями, зокрема, в поєднанні з музикою, як музичну терапію, хоча такого визначення в ту пору, звісно, ще не існувало. Музикотерапія *цигун* мала вже за тих часів особливий вплив на настрій людей головним чином через ритм (*ян*) і мелодію (*інь*). Музика з характерним ритмом, на переконання медиків і філософів, могла надихати людей і додавати їм мужності.

Однак, конфуціанство, даосизм, буддизм і бойові мистецтва сформували власні розуміння *цигун* у своїх численних практиках, які також є частиною загальної, об'ємної і багатогранної теорії.

У різні історичні епохи існування китайської державності, система *цигун* переживала періоди потужного розвитку і обмежень. Згодом бойові мистецтва *цигун* стали *цигун-терапією*, але сам термін *цигун* не отримав

широкого поширення.

У середині ХХ ст. китайський лікар Лю Гуйчжень (1920–1983), який в молоді роки страждав на виразку шлунку і туберкульоз і тому активно вивчав і практикував *цигун* на собі і своїх пацієнтах, досягнувши ефективності в лікуванні понад 80%, виступаючи за використання *цигун* для зміцнення організму і лікування хвороб, опублікував низку наукових статей за цією тематикою, а в 1957 р. за згодою та підтримкою Департаменту охорони здоров'я провінції Хебей узагальнив власну практику *цигун* і свій багаторічний клінічний досвід і створив книги «Практика цигун-терапії» і (разом із колегами і послідовниками) «Ней Янгун», які була офіційно опубліковані під опікою Міністерства охорони здоров'я КНР Народним медичним видавництвом, а згодом були перекладені іноземними мовами, завдяки чому *цигун-терапія* почала поширюватися як у країні, так і за її межами [268]. Пізніше *цигун* був прийнятий як частина китайської медицини, створювалися цигун-клініки і цигун-санаторії, що сприяло досягненню великих успіхів у *цигун-терапії* і дослідженнях *цигун*. Цей процес був зупинений у другій половині 1960-х рр. і лише після закінчення Культурної революції справа *цигун* зазнала безпрецедентних змін, а школа цигун Чжендао – всеосяжна колекція інтерпретацій даосизму, медицини та езотеричних шкіл – перетворилася на унікальну науку [295]. Відтоді стало зрозумілим, що *цигун* – це не таємнича сектантська річ, а особлива наука, тож «*цигун*» став синонімом особливої науки про фізичне і психічне здоров'я людей.

У сучасному науковому тлумаченні *цигун* – це процес фізіологічних змін, який використовує спеціальні методи вдосконалення, щоб зробити тканини та органи тіла більш функціонально впорядкованими та скоординованими. Завдяки різним практичним методам, фізіологічні зміни, що відбуваються в результаті їхнього застосування, також будуть різними, і ця різниця є фізіологічним ефектом *цигун*. Саме завдяки психологічній і за допомогою розумової діяльності людини, її біологічна енергія може впливати

на тіло або речі. Отже, суть науки *цигун* – це психофізика [299].

Нині *цигун* офіційно вважається традиційним китайським методом охорони і збереження здоров'я та лікування хвороб. *Цигун* є методом фізичних і розумових вправ, який використовує коригування дихання, фізичної активності та свідомості як засіб для зміцнення тіла, профілактики та лікування захворювань, підтримки фізичної форми та продовження життя, та розвитку духовного потенціалу людини. Метод вправ для внутрішніх органів, який в основному базується на екстремальному диханні животом, може значно покращити серцево-легеневу функцію, функцію травлення та всмоктування, а також заспокоїти людей.

В організації музично-виконавського, як будь-якого творчого процесу, зокрема в підготовці до сценічних виступів і, власне, під час безпосередньо концертного акту, китайська методологія приділяє вагоме значення застосуванню складових методики *цигун*, що стосуються психофізіологічного процесу впливу: головним чином через використання самонавіювання як основного методу: *цигун* сприяє входженню свідомості в стан самогіпнозу та регулює баланс розуму та тіла через психолого-фізіолого-морфологічний механізм саморегуляції людини [249].

У теорії *цигун* здоров'я існує налагодження тіла, регулювання дихання та налаштування розуму (духу), які називаються «трьома налаштуваннями», відповідають «*формі*» (тілу), «*ці*» (диханню) та «*духу*» (розуму) людини». ***Налагодження тіла*** є необхідною умовою для налагодження дихання та розуму, основою для початку занять *цигун* і важливою частиною здоров'я *цигун*. ***Регуляція дихання*** полягає в активному та свідомому регулюванні та контролі дихання для зміни його частоти, ритму, глибини тощо та поступового досягнення вимог і цілей занять *цигун*. ***Налагодження розуму*** означає активне і свідоме налаштування та контроль власної духовної свідомості та мисленнєвої діяльності, а також поступове досягнення вимог і цілей практики [255].

Важливою складовою дихальної практики *цигун*, що стосується

діяльності музикантів, є, насамперед, її активне застосування китайськими співаками і гравцями на духових інструментах, тобто тими, які безпосередньо використовують власний подих для видобування музичних звуків. Музичні фрази цих музикантів базуються на природних можливостях володіння розподілом дихання і відповідному фразуванні. Проте, стосовно виконавців, які не використовують дихання для видобування та формування звуку, тобто для тих, хто грає на струнних інструментах або на фортепіано, дихальна складова системи *цигун* працює більш опосередковано. Так, відомий у Китаї гравець на ерху Сен Ксіан, присвятив своє дослідження особливостям застосування *цигун* під час виконання музики на цьому національному китайському струнно-смичковому інструменті.

Автор статті наводить стародавній китайський вислів: «Шовк не настільки є добрим, як бамбук, а бамбук не настільки є добрим, як м'ясо», а далі надає йому детальне тлумачення: «Під “шовком” тут розуміються струнні інструменти, “бамбук” стосується духових інструментів, а “плоттю” (м'ясом) є красивий співочий голос. Це означає, що струнні інструменти не такі гарні, як духові, а духові інструменти не такі гарні, як природні людські голоси під час співу» [288].

Цей вислів у його сучасному тлумаченні, безумовно, цілком стосується і фортепіано. Але, водночас, чим більш абстрактними є ті чи інші музичні образи, позбавлені словесного наповнення, як, наприклад, у вокальних творах з поетичним чи (рідше) прозаїчним текстом, тим більш глибокого осмислення і чуттєвого відгуку у виконавців, а за їх посередництвом і в слухачів, такі твори потребують. Отже, почуття у гравців чи то на струнних інструментах чи то на фортепіано безпосередньо пов'язані із диханням, яке в цьому випадку є не зовнішнім, а внутрішнім. І з цієї точки зору, на переконання Сен Ксіан, «...вислів “Шовк не настільки є добрим, як бамбук, а бамбук не настільки є добрим, як м'ясо” слід перевернути, оскільки чим більш абстрактним є мистецтво, тим більшу кількість художньої інформації і варіантів тлумачення воно може містити; і навпаки: чим конкретніший вираз,

тим менше художньої інформації він може містити, що є однією з важливих причин, чому більшість поп-пісень стають популярними лише на короткий термін і не можуть витримати випробування часом» [288].

Не випадково при обстеженні стану горла в музикантів-інструменталістів, які безпосередньо не застосовують дихальний апарат для добування звуку (гравці на струнних, струнно-смичкових, язичкових, ударних інструментах, а також на фортепіано а органі), фахівці отоларингологи відзначали почервоніння голосових зв'язок під час виконання ними музичних творів, адже мимоволі голосовий апарат цих музикантів автоматично реагує на виконувану ними музику, навіть у тих випадках, коли вони навіть не підспівують собі, не кажучи вже про варіанти підсвідомого підспівування, як наприклад, у записах Гленна Гульда, в яких підспівування реально чутно під час прослуховування записів його гри. Отже, й процес дихання в цих виконавців мимоволі підпорядковується музиці, яку вони виконують.

Під час виконання музикантом будь-якого твору, ним вирішується комплексне фізичне і розумове завдання. Налаштування розуму в *цигун* багато в чому дотичне потребам виконавця під час гри на інструменті. Тож так званий «ефірний» стан передбачає, що виконавець усуває будь-які зайві думки, будь-які зайві емоції, що можуть його відволікти від інтерпретації музики і створення певного музичного образу. І подібно тому, як співак має дихати відповідно до потреб музики під час співу, будь-який музикант-інструменталіст також повинен дихати відповідно до потреб музичної мелодії під час відтворення музики – незалежно від того, чи безпосередньо, чи опосередковано дихальний апарат бере участь у створення музичного образу. Не меншою мірою це стосується і рухового апарату виконавця музики, який також є безпосередньо включеним у творчий процес при всій різниці специфіки поз і рухів артистів, що застосовуються або під час співу, або під час гри на музичних інструментах. Цей процес є невіддільним від регуляції дихання і рухів у *цигун*. Як зазначає Сен Ксіан, «...будь-який спів

або гра на музичному інструменті вимагає розслаблених і природних рухів і поз, що схоже на значення корекції тіла в *цигун*. Фактично, більшість артистів, можливо, ніколи не вивчали *цигун*, або вони не можуть посправжньому використовувати концепцію *цигун* для опису цього стану виконання» [288].

У підсумку доволі розлогих думок щодо застосування системи *цигун* виконавцями на ерху, Сен Ксіан приходять до висновку, що основними складовими цього процесу мають бути регулювання і розуму, і дихання, і тіла. Саме раціональна й доцільна комбінація цих трьох складових власне і є «керування енергією *цї* за допомогою розуму та перетворення сили за допомогою *цї*» [288].

Специфіці застосування системи *цигун* саме піаністами присвячене дослідження Лю Янчена [228]. Зокрема, в цій роботі наголошується на доцільності впровадження елементів *цигун* вже на початковому етапі навчання гри на фортепіано, який є вирішальним для подальшої успішної творчої діяльності. На переконання автора статті, *цигун* дозволяє збільшити можливості людського розуму, керувати тілом, зміцнити функції людського організму, посилити і розвинути його приховані властивості. Як зазначає Лю Янчен, ще в 1991 р. на семінарі, присвяченому розвитку фортепіанної техніки, два відомих професори-піаністи – Чжао Сяошена із Шанхая і Фань Юаньці з Шеньяна – виступили з доповідями на тему «Як стародавнє вчення *цигун* може допомогти виконавцям на фортепіано». Зокрема доповідачі пояснили, що фізичний самоконтроль передбачає здатність бути «центрованим», привести тіло в рівновагу і, що найважливіше, розслабитися для циркуляції внутрішньої енергії *цї*. Це відбувається одночасно з видобуванням звуку на інструменті й проявляється безпосередньо через звук. Для координації енергії *цї* необхідне вірне дихання. Спочатку потрібно відчувати і зрозуміти мелодію серцем, а потім *цї* має просякнутися в кожен палець. Перед виконанням слід сидіти рівно, тіло повинно бути вільним, а крім того, потрібно зосередитися. Під час виконання руки повинні рухатися

відповідно до руху *цї*. Все, що відповідає цьому руху, виглядає природно і вільно.

Таким чином, принципи *цигун* упроваджуються в Китаї у фортепіанному виконавстві, формуючи єдність внутрішнього духу і зовнішніх проявів дій піаніста, що сприяє вирішенню багатьох проблем, пов'язаних з грою на фортепіано, наприклад, відпрацювання розслаблення рук, координації тіла та зняття напруги тощо. Такі техніки допомагають художнику зрозуміти суть проблеми і швидко її вирішити [228, с. 1131]. На переконання одного з доповідачів, відомого сучасного китайського композитора і піаніста-методиста, автора ґрунтовної тритомної наукової праці, присвяченої проблемі вивчення Добре темперованого клавіру Й. С. Баха, а також спеціального навчального посібника «Шляхи до досягнення мистецтва фортепіанної гри» [325] Чжао Сяошена, «...гра на фортепіано сама по собі є *цигун*. Виконання музичного твору – це практика *цигун*». Цю свою думку китайський музикант пояснює таким чином: «Коли ми граємо на фортепіано, ми співаємо руками і серцем, і на додаток до дослідження емоцій, ми також повинні контролювати дихання: музика сама по собі є *цї*, а *цї* – це дихання. Для проспівування музики потрібне довге, проникливе і безперервне *цї*» [309]. Чжао Сяошен у своїй композиторській, зокрема фортепіанній, творчості винайшов композиційний метод «Тайцзи», що «...ґрунтується на одній з основних світоглядних констант китайської філософії: дуалістичній концепції *їнь* і *ян*, згідно з якою всі процеси у Всесвіті є гармонією діаметрально протилежних начал і музика здатна створювати цю гармонію між ними» синтезуючи таким чином давньокитайські філософські й естетичні традиції з сучасними техніками композиції [13, с. 141].

Хоча застосування практики *цигун* у фортепіанному мистецтві є майже виключно китайською прерогативою, можна знайти вислови і європейських музикантів стосовно важливості вміння вірно дихати під час виконання музичних творів на фортепіано. На підтвердження цієї тези Чжао Сяошен

наводить думку відомого англійського піаніста єврейського походження Андраша Шиффа, яку він висловив в інтерв'ю журналу "Pianist": «Для мене життєво важливо дихати. Ти повинен дихати природно, як співак. Піаністи і виконавці на струнних інструментах часто схильні забувати про необхідність дихання, тому вони можуть сильно напружуватися; потім у них болить спина, зап'ястя тощо. Зазвичай цього можна уникнути через вірне дихання» [цит. за: 309].

Активно впроваджує засади *цигун* у своїй виконавській практиці й відома американсько-тайванська піаністка Чень Юсян (нар. 1970), яка активно концертує з 12-річного віку, ставала лауреаткою низки престижних міжнародних конкурсів, зокрема в 1993 р. виграла найбільший грошовий призв історії фортепіанних конкурсів (\$100 000,00) будучи наймолодшою учасницею Міжнародний конкурсу Іво Погорелича, у 1995 р. ввійшла до списку «100 найуспішніших китайців». Яскрава віртуозка і глибока вдумлива інтерпретаторка найрізноманітнішої музики Чень Юсян вірить у буддизм, веде вегетаріанський спосіб життя і займається практиками *цигун*. За її висловом, перше сприяє думкам про музику; друге тренує силу гри [326]. Як приклад артистичної досконалості можна навести запис її майже двогодинного концерту, в якому вона, серед іншого, блискуче виконала всі 12 трансцендентних етюдів Ф. Ліста [CVI].

Низка важливих положень *цигун* співвідносяться із важливими в європейській фортепіанній педагогіці вимогами щодо свободи піаністичного апарату.

Як зазначають дослідники Ксі Фу, К. Черевко та О. Письменна, можна виділити три види вправ для піаністів, що відповідають розумінню і практичні цінності філософії *цигун*. Перша група включає вправи, спрямовані на фізичний розвиток виконавця. Ці вправи виконуються без фортепіано, вони сприяють розслабленню, розвитку гнучкості та рівноваги та усвідомленню кожному руху тіла. До наступної групи відноситься вправи, що дозволяють контролювати дихання. Остання група складається з

медитаційних вправ, які допомагають зосередитися і заспокоїти розум, зняти стрес і тривогу [150, с. 45].

Подібні названим вище, а також чимало інших вправ *цигун*, що безпосередньо стосуються фізичного удосконалення, контролю дихання та медитативних технік із супроводом спеціально підібраної фахівцями музики, що супроводжує подібні комплекси, входять до комплексу *цигун-музикотерапії*, яка зараз впроваджена в близька п'ятдесяти країнах світу.

Висновки до розділу 1

Сучасне ставлення мешканців Піднебесної до музики і до творчої, зокрема виконавської, діяльності у цій сфері базується на традиціях, що йдуть від стародавніх часів. Величезне значення музики в державотворенні, медицині, педагогіці, процесі вихованні гідних і корисних для суспільства громадян та повсякденному житті підкреслювалося в численних висловах, пізніше – у працях стародавніх китайських філософів.

Основні засади тлумачення музики і сфер її використання почали формуватися ще на початку першого тисячоліття до нашої ери. Потужним поштовхом для збагачення уявлення про музику як важливого виховного і державотворчого фактору були сформульовані представниками конфуціанства і даосизму. Багатошарове розуміння і поважне ставлення до музики збереглося в Китаї і до наших часів, тому і зараз представники музичної сфери діяльності користуються в країні заслуженою повагою.

Важливими для характеристики стильових особливостей китайських музикантів поступово стали філософські поняття *вень* і *ву*, котрі первісно мали багато значень і зараз застосовуються в багатьох сферах сучасного життя громадян Піднебесної. Це дуалістичне поняття використовується, зокрема, у творчій сфері для означення і характеристики виконавських стилів у китайській традиційній опері, яка є синтетичним мистецтвом, що включає в себе спів, танець, каліграфію, пантоміму, ораторське, поетичне, циркове,

акробатичне, бойове мистецтво, знання семантики рухів і предметів, що застосовуються під час сценічної дії, а також, власне, і в музичному виконавстві. До нещодавніх часів у творчій галузі панував стиль *вень* (спокійний), адже зовнішня стриманість у прояві почуттів за китайською філософією вважалася єдиною вірною в Китаї моделлю поведінки, що прищеплювалася як норма, якої необхідно дотримуватися усім членам суспільства. Проте, від кінця минулого століття, зокрема й у наслідок потужних зовнішніх впливів, а також суттєвому прискоренню сучасного ритму життя, на театральну і музичну авансцену вийшли численні китайські артисти і музиканти, які у своїй творчості демонстрували відвертий, надмірно емоційний тип сценічної поведінки *ву* (войовничий).

Наприкінці ХХ ст. на основі старовинної дихотомії *вень-ву* в США вченим Джозефом Наєм сформульована стратегія *м'якої сили*, що набрала великої популярності в культурній політиці багатьох країн, зокрема і в Китаї, використовується в політичних, економічних та культурних стосунках. Виходячи з того, що виконавська діяльність більшості сучасних піаністів виходить далеко за межі дещо схематичних стильових характеристик у парадигмі *вень-ву*, можна говорити про застосування цієї дихотомії скоріше в контексті їх творчості як представників *м'якої сили* Китаю у світі.

Важливою складовою китайської музичної, зокрема фортепіанної, педагогіки є система *цигун*, сфери застосування якої (медична, музично-терапевтична, оздоровча, бойова тощо) набагато ширше, ніж в музичній, або, ширше, в творчій діяльності. Проте певні елементи цієї системи, які впливають на психологічний, моральний, розумовий і емоційний стан виконавця (організація вірного дихання, стимуляція зосередженості на виконанні конкретного творчого завдання, загальна розумова і фізична підготовка перед концертним виступом) є важливими для китайських музикантів.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА В КИТАЇ

2.1. Етапи становлення і розвитку піаністичної традиції в Піднебесній

Засади фортепіанного виконавства в Китаї й масове розповсюдження піаністичної культури базуються на музично-культурних, філософсько-релігійних, політичних, естетичних і психологічних традиціях, що виникли і розвивалися в цій країні впродовж декількох тисячоліть.

Протягом останніх десятиріч з'являється дедалі більше ґрунтовних наукових розвідок, що присвячені вивченню різноманітних проблем фортепіанного виконавства в Китаї – історико-культурних, психологічних, естетичних, педагогічних тощо, авторами яких є переважно китайські дослідники. Одною з таких праць стала дисертація Ян Веньян «Категорії піанізму в контексті виконавської типології фортепіанної творчості». У цій роботі, зокрема, висувається і доводиться гіпотеза про те, що «...в музичному мистецтві, і саме на його виконавській основі, критерії стильової типології обумовлені творчою діяльністю музикантів – яскравих, великих історичних особистостей, технологічні та образно-сміслові досягнення яких визначають якісні параметри так званих історичних національних стилів. У той же час очевидна залежність видатних творчих артистичних особистостей від культурно-історичного контексту, що визначає «хронос» їх особистісної «життєтворчості» <...> – їх авторський стиль у контексті фортепіанної творчості» [117, с. 8]. Ця думка підтверджується вивченням історії зародження і поступового розповсюдження в Китаї клавірного, значно пізніше – фортепіанного мистецтва.

Перший клавір з'явився в Піднебесній наприкінці XVI ст., коли італійський єзуїт-місіонер Маттео Річчі (в китайській традиції – Лі Мадоу, 利瑪竇, 1552–1610), засновник католицької місії ордену єзуїтів у Китаї, який останні 30 років життя провів у цій країні, математик, астроном і картограф,

перший перекладач трактатів Конфуція, в подарунок імператорові династії Мін Чжу Їцюню (朱翊鈞, 1563–1620) з девізом правління Ваньлі (万历, Довгі роки) привіз клавішний музичний інструмент, ідентифікований дослідниками як клавикорд (менш імовірно – клавесин). На цьому інструменті, який здивував Чжу Їцюня складністю механіки і багатством виразних засобів, імператор наказав навчати гри чотирьох євнухів – придворних музикантів. Як зазначає дослідниця Ляо Моя, «Листування М. Річчі з церковними ієрархами у Європі відкриває інформацію про різні сфери використання клавішних інструментів у Китаї і є документальним свідомством їх поступового поширення як у культурному дозвіллі вищого суспільства, так і 110 у релігійних відправах китайських католиків» [58, с. 109–110].

Завдяки діяльності низки наступників Річчі, зокрема Йоганна Адама Шалль фон Белля (1591(2?)–1666), німецького монаха-єзуїта, астронома та місіонера, який більшу частину життя провів у Китаї, обіймаючи за часів правління імператора Айсінгьоро Фуліня (1638–1661) з девізом правління Шуньчжи (顺治, Сприятливе правління) вагомі посади міністра імператорського кінного двору, головного міністра палацових жертвопринесень і голови управлінського апарату) клавірна музика залишалася в полі уваги китайських високопосадовців, а в Пекіні в єзуїтському храмі був побудований перший у Піднебесній орган (1652), який справив глибоке враження на відвідувачів. Незабаром після цієї події Й. А. Ш. фон Белль написав для імператора перший «Підручник гри на клавірі», укладений китайською мовою [58, с. 110].

Наступні часи – аж до середини XIX ст. – характеризувалися то згасанням, то новим сплеском зацікавленості клавірним/фортепіанним мистецтвом у Китаї, але цей процес обмежувалося виключно вузьким колом імператорських родин і найближчим оточенням імператорів.

Більш масове зацікавлення в Піднебесній фортепіано як таким і фортепіанним мистецтвом розпочалося доволі повільно від 1840-х рр., коли після поразки країни в Першій (1839–1842) і, згодом, у Другій (1856–1860) опіумних

війнах Великобританії та Франції, у великих портових містах імперії, насамперед у таких мегаполісах як Шанхай, Тяньцзінь, Гуанчжоу та ін. стали виникати іноземні селіменти – окремі квартали, вимушено віддані маньчжурською династією Цін під керівництво міжнародних концесій, в яких селилися іноземці з країн Європи та США – насамперед консули, торговці, купці, підприємці, промисловці, і, згодом, люди будь-яких професій, які могли бути корисними для аристократії цих селіментів, на кшталт лікарів, учителів, священників тощо, зокрема і представники творчих професій – актори, музиканти. На територіях цих селіментів не функціонували китайські закони, китайці не мали права купувати нерухомість, ці частини міст охоронялися, як правило, британською чи американською поліцією, тобто були своєрідними «містами в місті» чи «державами в державі», де формувалася своєрідна багатонаціональна культура, носіями якої були переселенці – представники різних європейських країн (англійці, французи, німці, датчани, італійці тощо), американці, а від початку ХХ ст. і особливо в другому його десятилітті також і численні японці. Доволі швидко в таких селіментах складалося специфічне полінаціональне культурне середовище, в якому було мінімальне відчуття китайського впливу. Так, у Шанхаї від середини ХІХ ст., доволі швидко утворилася безліч різноманітних невеличких концертних майданчиків, де разом із європейцями і переселенцями зі США мала змогу знайомитися з європейським музичним мистецтвом і китайська публіка. Вже в 1850 р. у місті був організований англійський театр з власним оркестром, який складався із європейців [106, с. 29].

Як зазначає Ляо Моря, лише в період з 1860 по 1867 рр. у таких селіментах було відкрито 48 протестантських місій, до яких «проповідники християнства привезли з собою чисельні атрибути європейської музичної культури: інструментарій, нотну літературу, підручники з музичної грамоти тощо. У нових відкритих церквах виконання хоралів супроводжувалося акомпанементом клавішних – органу, фортепіано або фісгармонії (у тому числі її американського різновиду – язичкового органу)» [58, с. 113–114]. Таке колективне музикування дуже сподобалось парафіянам, до числа яких входили і деякі представники

китайського населення, завдяки його близькості до національних традицій співу з супроводом музичних інструментів. До західної музики привертала увагу місцевих жителів і так звані «духовні концерти» (або концерти духовної музики), що періодично влаштовувалися в соборах і церквах. У таких концертах часто використовувалося фортепіано та інші європейські інструменти, що спонукало бажанню відвідувачів опанувати майстерністю гри на них.

Паралельно із цим дедалі все активніше в різних містах Китаю одна за одною стали відкриватися церковні школи, засновані протестантськими місіонерами, а згодом і приватні світські школи європейського зразка, в яких серед предметів були музична грамота і навчання гри на фортепіано. Ляо Моя у своїй дисертації надає детальний хронологічний і географічний перелік цих закладів, що з'явилися в Китаї від кінця 1830-х і до початку ХХ ст. [58, с. 116–117]. Саме на території цих сел'єментів (переважно в Шанхаї), а також у Харбіні від початку ХХ ст. і до 1940-х рр. успішно гастролювали численні представники європейських шкіл. Особливо потужно гастрольна діяльність провідних музикантів Європи та США розвинулася в 1920–1930-ті рр., коли Китай відвідували з концертами видатні піаністи С. Рахманінов, Арт. Рубінштейн, В. Горовиць, знані скрипалі Ф. Крейслер, Я. Хейфец, Є. Цимбаліст, Й. Сігеті та ін.

Із падінням імператорської влади після перемоги Сінхайської революції 1911 р. відбулася зміна монархічного устрою країни, який тримався більш, ніж 2000 років, на республіканський, що суттєво поживило процеси ознайомлення населення Китаю із західною культурою, зокрема музичною, та розуміння її значення для подальшого культурного розвитку країни.

Найбільший вплив і розповсюдження в Китаї західна музична культура мала в двох містах: багатонаціональному портовому Шанхаї і, від останніх років ХІХ ст., у Харбіні, який був розташований на північному сході країни в Маньчжурії, адже це місто стало важливим адміністративним центром побудованої Російською імперією на зламі ХІХ і ХХ ст. Китайсько-Східної (до 1917 р. – Маньчжурської) залізниці. Завдяки припливу до Харбіну спочатку

численних фахівців-залізничників, інженерів, будівельників, а від часів громадянської війни і перемоги більшовицького режиму – десятків тисяч вимушених емігрантів найрізноманітніших професій, серед яких було й чимало українців, це місто зазнало потужного економічного і культурного розвитку, перетворившись із невеликого периферійного містечка на потужний промислово-економічний і культурний осередок на північному сході Китаю.

У цих двох містах Піднебесної розвиток фортепіанного мистецтва базувався на найсприятливішому підґрунті завдяки роботі в них багатьох яскравих музикантів – педагогів і концертних виконавців різних національностей і віросповідань.

Так, чи не найперший концерт фортепіанної музики в Шанхаї, що відбувся в німецькому клубі «Децяо» в 1904 р., був зіграний «піаністичним онуком» Ф. Ліста, учнем Джованні Сгамбаті (1841–1919) видатним італійським піаністом і диригентом Маріо Пачі (1878–1946). Від 1918 р. протягом декількох десятиліть цей талановитий музикант керував у заснованим ним Шанхаї місцевим оркестром, котрий складався переважно із італійських музикантів та біженців із Росії, згодом із СРСР. Початок діяльності міського оркестру в Шанхаї припадає на 1879 р., а від 1881 р. цим колективом почала опікуватися адміністрація селъменту Великобританії. Цей оркестр проіснував кілька десятиліть і зіграв значну роль в популяризації європейської музики в Шанхаї. Ляо Мoya, спираючись на публікації низки інших дослідників, стверджує, що саме Маріо Пачі був засновником міського оркестру, тож залишається не з'ясованим, чи попередній колектив припинив існування до Маріо Пачі й італійському музикантові привелося організувати новий оркестр, чи, все ж таки, він очолив колектив, котрий існував і до нього. У будь-якому випадку, діяльність цього диригента-просвітника важко переоцінити, адже саме за часів керівництва оркестром Маріо Пачі, його діяльність набула найбільшого розголосу, адже протягом багатьох наступних років цей колектив виступав кожного сезону з жовтня по травень, даючи концерти щонеділі. Програми таких концертів були вельми різноманітні: містили оперну, балетну музику, камерно-вокальні та

симфонічні твори. У перші роки такі концерти були доступні для відвідання спочатку лише іноземцям – мешканцям сетльменту, проте вже від кінця 1920-х рр. збирали аудиторію слухачів, котра на три чверті складалася саме з китайських громадян [106, с. 30].

Водночас музикант провадив спочатку приватну викладацьку діяльність, а від 1927 р., коли до Шанхаю, який мав вже на той час неабияке культурне підґрунтя, з Пекіна, де на той час склалася непередбачувана політична ситуація, було переведено консерваторію, обійняв у ній посаду професора, на якій працював аж до своєї смерті, ведучи фортепіанний клас.

Серед учнів Маріо Пачі різних років було чимало талановитих піаністів, які в майбутньому стали гордістю піаністичної культури Китаю: Юй Бяньмін, Чжу Гуньї, У Лі, Чжан Цзюньвей, Чжоу Гуанжень, Фу Цун та ін.

Практично організована заново замість Пекінської, Шанхайська консерваторія була заснована відомим культурним діячем Цай Юаньпеєм і композитором Сяо Йомеєм, який обійняв посаду ректора цього закладу в 1929 р. Серед викладачів Шанхайської консерваторії були Хуан Є, Хуан Цзи, який отримав музичну освіту в США і згодом став проректором цього закладу, та інші відомі педагоги, які здобули музичну освіту в країнах Західної Європи. Саме Шанхайській національній консерваторії була надана історична можливість закласти фундамент у становленні і розвитку професійної музичної, зокрема фортепіанної, освіти в Китаї.

Невдовзі консерваторію очолив Хуан Цзи, а деканами факультетів стали А. Фоа (скрипкового), І. Шевцов (віолончельного), Б. Захаров (фортепіанного), Ху Цзоушуан (вокального), Сяо Йомей (теоретико-композиторського). У середині 1930-х рр. з ініціативи Б. Захарова в місті під егідою консерваторії була організована музично-просвітницька організація «Товариство камерних концертів», артисти якої регулярно виступали на кращих майданчиках міста, представляючи педагогів і випускників консерваторії, допомагаючи їм здобути популярність і вийти на велику сцену. До числа перших викладачів цього навчального закладу входили і китайські музиканти, які на той час здобули

освіту за кордоном: Ху Цзоушуан, Йин Шаннен, Чжао Мейбі, Сяо Шу-сянь, У Бочао, Лі Вейнін, Цзин Сялумеї, Ян Іфу, Чу Ін [106, с. 30].

Найбільш плідною на фортепіанному факультеті була педагогічна діяльність вихованця А. Єсипової та Л. Годовського Бориса Захарова, який за 14 років праці в Шанхаї виховав найпершу плеяду висококваліфікованих китайських піаністів-віртуозів і фортепіанних педагогів. Принаймні п'ять із них – Лінь Щянмін, Дін Шаньде, У Леї, Лі Цзуй Чжень, Чію Фушен – згодом вчинили глибокий вплив на подальший розвиток музичної культури Китаю. Також у Захарова у дитинстві перші чотири роки навчався китайський піаніст зі світовим ім'ям Лю Шикунь. Саме учень Б. С. Захарова, згодом відомий китайський композитор Дін Шаньде, став найпершим китайським піаністом, який зіграв великий сольний концерт [106, с. 31].

Вагомим внеском у розвиток національних традицій фортепіанного виконавства і композиторської творчості для фортепіано стала недовга (1934–1937), але дуже продуктивна діяльність у Шанхаї відомого піаніста і композитора Олександра Черепніна.

Вітаючи оволодіння китайськими музикантами музично-теоретичними і практичними знаннями, напрацьованими століттями європейською музичною культурою і музикознавчою й теоретичною думкою, О. Черепнін водночас, активно виступав проти сліпого захоплення ними європейськими зразками і бездумного наслідування або копіювання навіть видатних західних музичних зразків у власній композиторській творчості китайськими і японськими митцями. Черепніна за часів його роботи в Китаї «...переповнював подив через те, що величезні багатства національного музичного мистецтва Китаю майже ігнорувалися молодими китайськими митцями, які принципово намагалися спиратись у творчості суто на європейські форми та традиції» [100, с. 137]. Так, за його словами, він «чимало попрацював для освіти молодих піаністів та композиторів у Японії та Китаї, написав фортепіанну школу на основі пентатонічної гама та вчив китайців залишатися китайцями, а японців – японцями» [цит за: 100, с. 140].

Як подія із «доленосним значенням» для подальшого розвитку фортепіанної композиторської традиції в Китаї був охарактеризований Чень Хайюнь організований і проведений у Шанхаї О. Черепніним конкурс композиторів (1934), на який, за вимогами організаторів, мали бути представлені фортепіанні твори китайських і японських митців з яскраво означеним національним забарвленням [100, с. 66].

На відміну від більшого за чисельністю населення Шанхая, який мав торговельні, економічні і культурні зв'язки з багатьма країнами світу, в консерваторії якого більшість студентів складали представники титульної нації, становлення і розвиток фортепіанного виконавства в Харбіні базувався на започаткуванні функціонування в 1920-х рр. декількох приватних музичних шкіл (музична школа Р. Карпової, від 1938 р. В. Гершгоріної; музична школа З. Прибиткової; вищі музичні курси Ф. Оксаковського), в яких працювали здебільшого переселенці з Російської імперії, згодом – біженці із СРСР. Учнями цих шкіл ставали переважно не китайці, а саме нащадки тих саме переселенців. Проте подальша викладацька і концертна діяльність вихованців цих закладів, яка була зосереджена в Китаї, сприяла загальному підвищенню зацікавленості представниками китайської інтелігентної спільноти західною музичною, зокрема й піаністичною, культурою.

Від моменту утворення Китайської народної республіки (1949) і до часів Культурної революції Шанхайська і відтворена Пекінська (центральна) консерваторія стали головними осередками розвитку фортепіанного виконавського мистецтва в країні. У 1950-х рр. до цих вищих музичних закладів запрошувалися на посади професорів численні іноземні фахівці, і, водночас, чимало піаністів отримали змогу вдосконалювати майстерність за кордоном. У дисертаційному дослідженні Фен Їжань «Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю ХХ – початку ХХІ століть у проекції діалогу культур» наведено чимало конкретних фактів отримання багатьма яскравими китайськими піаністами освіти за кордоном – у США, Німеччині, Франції, Великобританії, Польщі, Бельгії, Швейцарії, СРСР тощо і подальшої вдалої реалізації їхніх

талантів і здібностей як у Китаї, так і в інших країнах світу [92, с. 18].

Саме у 1950-х рр. найперші китайські піаністи отримали звання лауреатів на міжнародних конкурсах:

- Чжоу Гуанжень (третя премія на фортепіанному конкурсі Третього Берлінського Міжнародного фестивалю молоді та студентів, 1951);

- Фу Цун (третя премія, на Молодіжному конкурсі піаністів Четвертого Міжнародного фестивалю молоді та студентів у Бухаресті, 1953; третя премія і спеціальний приз «за краще виконання мазурок» на П'ятому Міжнародному конкурсі імені Ф. Шопена у Варшаві, 1955);

- Лю Шикунь (третя премія на Міжнародному конкурсі імені Ф. Ліста у Будапешті, 1956; друга премія на Першому Міжнародному конкурсі імені П. Чайковського у Москві, 1958);

- Лі Мінцян (третя премія Третього Міжнародного конкурсу піаністів імені Б. Сметани у Празі, 1957; перша премія на Першому Міжнародному конкурсі імені Дж. Енеску в Бухаресті, 1958; четверта премія на Шостому Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві, 1960).

Своєю подальшою виконавською і педагогічною діяльністю ці музиканти затвердили право вважатися представниками світової піаністичної еліти другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Як наголошує Фен Їжань, «найбільш яскраві власні національні виконавські школи в Китаї створили Дін Шаньде, Ван Руїсіань, Чжоу Гуанжень, Лю Шикунь, Ін Ченьзун, Лі Мінцян, Чень Ї, в ансамблевій грі – Чжоу Лун» [92, с. 131].

Практично припинився розвиток фортепіанного виконавства в Китаї в перші роки (1966–1968) Культурної революції, коли більшість провідних музикантів були піддані жорстоким репресіям, а вся західна музика опинилася під забороною. Із декількох відкритих в перший період існування консерваторій в ті роки номінально збереглися лише три – у Шанхаї, Пекіні і Таньцзині. Решта була формально переведені в ранг інститутів, однак, як наголошує Ляо Моя, у перші три роки Культурної революції жоден з цих інститутів не працював, як не

працювала й жодна з консерваторій [58, с. 134]. Проте, навіть за цих трагічних обставин, педагогічна робота тих піаністів, які все ж таки отримали змогу працювати за фахом, у дуже обмеженому вигляді відновилася на початку 1970-х рр. Підтвердження цього містяться в споминах про Чжоу Гуанжень «душу китайської фортепіанної освіти» [277], опублікованих в березні 2022 р. після уходу піаністки з життя:

«До березня 1972 року в Пекіні була заснована “Центральна художня школа 7 травня” <...>, яка пропонувала спеціальності: Пекінська опера, танці, музика та кіно. На музичному факультеті навчалося близько сімдесяти студентів, і всі вони спочатку вивчали фортепіано. Чжоу Гуанжень був лідером фортепіанної групи та з цього часу відновила навчання гри на фортепіано. Учні були переважно з сільських районів і громад у передмістях і потребували на допомогу вчителя в різних побутових справах. Тому Чжоу Гуанжень протягом довгого часу жила зі студентами, викладаючи вдень і впорядковуючи навчальні матеріали вночі. Так звані “редагування навчальних матеріалів” стосувалися саме матеріалів для навчання фортепіано, складених для цього класу студентів, оскільки в той час іноземну фортепіанну музику та етюди не можна було грати, тому викладачам доводилося писати китайську фортепіанну музику самостійно. Чжоу Гуанжень, Лі Цифан, Тай Ер та інші вчителі фортепіанної групи робили це разом, а також запросили до участі деяких викладачів композиції. Використовуючи звуки “революційних зразкових опер” і мелодії революційних пісень, вони склали два томи “Початкових підручників фортепіано” <“Підручників для фортепіано для початківців” – Ч. Н.>. В особливу епоху, коли не можна було грати іноземну фортепіанну музику і використовувати будь-які іноземні навчальні матеріали з гри на фортепіано, вони продовжували життя фортепіано та забезпечували дорогоцінну практику для людей, які вивчали фортепіано за часів “Культурної революції”» [293].

У наступному 1973 р. за ініціативою Ін Ченгзонг була створена група піаністів-педагогів, до складу якої входили Лю Чжуан, Чу Ванхуа і Ван Цзяньчжун. Вони активно адаптували китайську класичну музику і послідовно

зробили переклади для виконання на фортепіано таких зразків китайських пісень як «Три смуги цвітіння сливи і Барабан», «Осінній місяць над рівним озером» та ін. Чжоу Гуанжень часто спілкувалася з ними, а також допомогла зв'язатися з композитором Чень Пейсюнем, який робив перекладення цих та інших творів для фортепіано. За спогадами Чень Пейсюня, після його повернення із заслання (в оригіналі – «після децентралізації») в 1974 р., за дорученням професора Чжоу Гуанжень та творчої групи Центрального оркестру він написав ще два музичні твори: «Осінній місяць над озером Пінху» і «Текуча вода», які були прослухані піаністкою Бао Хуіцяо. Серед них «Осінній місяць над озером Пінху» став широко популярним по всій країні [293].

Із подоланням наслідків Культурної революції і повернення із місць вимушеного перебування музикантів, які залишилися живими, та відновлення звернення до західних музичних зразків, у Китаї розпочався дедалі все бурхливіший розвиток фортепіанного виконавського мистецтва.

Вже на початку ХХІ ст. захоплення грою на фортепіано набуло настільки масового характеру, що спочатку в музикознавчих колах, а потім і в побуті стало вживатися окреме поняття: *китайський фортепіанний бум*.

Від кінця ХХ ст. популярність фортепіано в Китаї стала своєрідною епідемією, адже наприкінці першої чверті ХХІ ст. принаймні 60 мільйонів молодих китайців (тобто кожна двадцята людина в країні!) бажають навчатися гри на фортепіано. Найбільш обдаровані з них мають можливість вступити до консерваторій або на музично-педагогічні факультети, які існують зараз в усіх університетах або інститутах країни. У більшості талановитих підлітків та молоді є також можливість вступати до вищих музичних закладів вищої освіти в усьому світі – в країнах Європи, у США, Канаді, Австралії тощо.

Основними поштовхами до такого масового зацікавлення в Китаї фортепіанним виконавством стали:

- блискучі досягнення когорти молодих китайських піаністів, які завоювали світову академічну естраду в перше десятиліття ХХІ ст.;

- величезна популярність у країні сучасного французького піаніста-аранжувальника Рішара Клейдермана, виконавця класичної музики в сучасному її відчутті. Цього «найвеличчішого а фортепіано з часів Бетховена», за характеристикою музичних критиків, нині знає кожен китаєць, адже його записи продаються в Китаї у неймовірній кількості, його концерти відвідують мільйони людей, а численні транскрипції і обробки для фортепіано (нерідко в більш легкому для заохочення заняття музикою початківців) різноманітних музичних творів в дусі Клейдермана чудово тиражуються і розкупуваються [75];

- важливим стимулом для багатьох дітей, які займаються на фортепіано, та їхніх батьків, стає їхня майбутня вдала музична кар'єра, яка, за сприятливих обставин, може мати й чималий комерційний (фінансовий) ефект [106, с. 4].

Величезна популярність фортепіано в Китаї спровокувала нагальну потребу з'ясувати причини цього культурно-мистецького феномену. Тож протягом останніх років одна за одною, як у самому Китаї, так і в багатьох країнах, де навчаються, працюють і гастролують молоді китайські піаністи, одна за одною стали з'являтися наукові розвідки китайських і місцевих дослідників, присвячені вивченню і розкриттю різних аспектів феномену сучасного китайського піанізму. Проте ця тема настільки багаторівнева і багатоплоскова, що кожен із дослідників знаходить її аспекти й нові підходи до висвітлення, аналізу й наукового узагальнення специфіки діяльності китайських піаністів. Ці праці стосуються з'ясування особливостей «китайського» фортепіанного виконавства, вивчення процесу навчання китайських піаністів у себе на батьківщині і в країнах Європи, Америки та Азії, зіставлення методик навчання китайськими і закордонними піаністами-педагогами, аналізу виступів китайських піаністів на різноманітних конкурсах, діяльності китайських композиторів – авторів сучасної музики для фортепіано тощо.

Усі подібні наукові розвідки висвітлюють феномен сучасного китайського

фортепіанного виконавства з тих чи інших позицій (історичних, культурологічних, соціальних, філософських) тощо. Дане дослідження є спробою частково узагальнити низку робіт з цієї проблеми, а також розглянути її в площині китайських і світових естетичних та психологічних впливів на фортепіанне виконавство.

Таке майже суцільне суспільне зацікавлення музичними заняттями стало притаманним в останні десятиліття не лише мешканцям Китаю, а й численним китайським діаспорам в усьому світі. Так, показовим і вже традиційним стало проведення в США в Нью-Йорку міжнародних телевізійних конкурсів китайських музикантів – вокалістів, піаністів тощо. Такі конкурси організовуються з 2008 р. телебаченням New Tang Dynasty (NTD) – найбільшою недержавною китайською телевізійною мережею в Північній Америці, заснованою у 2001 р. американськими китайцями, і привертають увагу сотень молодих виконавців-китайців, які постійно мешкають або навчаються у різних країнах Європи, Азії, Америки. Головною ідеєю цієї серії конкурсів є «об'єднання найкращого, що є як у східній, так і в західній культурах». «Міжнародний конкурс піаністів» New Tang Dynasty Television (NTD Television) є одним із серії міжнародних культурних і мистецьких заходів, спонсорованих NTD Television. «Місія цього конкурсу – популяризувати традиційне мистецтво чистої автентичності, чистої доброти та чистої краси, повернути славу фортепіанним шедеврам періодів бароко, класики та романтизму» [120].

Нині в Китаї піаністів-концертантів готують десять консерваторій (що дуже не вистачає, зважаючи на загальну кількість населення КНР), а викладачів фортепіанної гри – численні педагогічні університети в усіх провінціях Китаю. Політика реформ і відкритості, що втілюється на практиці керівництвом Китаю в останні десятиріччя, надає змогу багатьом талановитим піаністам, як і музикантам будь-яких спеціалізацій, навчатися в багатьох вищих музичних навчальних закладах Європи та Америки. Широко практикується також запрошення до викладання в навчальних закладах Китаю численних іноземних фахівців.

Первісні навички гри на фортепіано і початкову музичну освіту нині діти в Китаї отримують у спеціалізованих школах мистецтв при консерваторіях і при музичних факультетах у педагогічних університетах. Проте тих, хто бажає вчитися грати на фортепіано, лишається незрівнянно більше, ніж вакантних місць у цих закладах. Тому, поряд із державними музичними навчальними закладами, в Китаї існує багато приватних, в яких за окрему платню діти мають змогу навчатися і в них. Найбільшою популярністю серед них по праву користуються відкриті від початку 1990-х рр. у різних провінціях за ініціативою Лю Шикуня «Мистецькі центри фортепіанної музики імені Лю Шикуня». Нині такі дитячі центри охоплюють 27 великих міст і більше ніж 40 філій [71, с. 174]. Стопами старшого колеги нині йде Лан Лан, відкриваючи на батьківщині дитячі фортепіанні школи свого імені і спонсоруючи їх діяльність.

Приклади Лан Лана, Юджі Ванг, Лі Юнді та інших музикантів, які стали всесвітньо відомими піаністами, здобувши визнання і почесні в багатьох країнах, стали й дуже забезпеченими в матеріальному плані, є потужним стимулом для сотень тисяч родин, в яких у дитини виявляються здібності до занять музикою, усіляко розвивати таланти у своїх дітей, іноді нехтуючи їхнім загальним розвитком.

Одним із багатьох свідчень масового захоплення в Китаї фортепіанною грою є організація у 2018 р. у повіті Уцян міського округу Хеншуй провінції Хебей одночасного виконання на 666 фортепіано «Військового маршу» Ф. Шуберта – події, що була зафіксована як світовий рекорд за кількістю піаністів Книгою рекордів Гіннеса [297]. Існує думка, що цей марш з його нескладною фактурою призначений для виконання дітьми, проте є запис блискавичного виконання цього твору на роялі в 4 руки Даніелем Баренбоймом і Лан Ланом [LXVIII]. А таке масове виконання цієї музики, що було ініційовано німецькою Blänsler Piano Group, стало «родзинкою» фіналу першого німецького Міжнародного конкурсу піаністів імені Льоніша (Хеншуй).

На місці події на головній сцені було розміщено 40 піаніно, символізуючи 40-річчя започаткування в країні політики реформ та відкритості. Коло навколо

площі та «рояльний масив» у формі «ббб» на площі привернули особливу увагу глядачів, охоплюючи більшу частину німецького промислового парку. У виконанні цього твору взяли як низка професійних піаністів із восьми країн, зокрема Григорій Грузман, Олександр Шимпф, Скотт МакБрайд Сміт, Патриція Фреліх, Бу Чже, Чень Шенганг, Лі Цзя, Лі Чже, Пей Цзяньвей, Су Бінь, Се Хун, Ян Ченган, Ю Цзе, Чжун Тін, Чжао Сяохун, Чжан Юйю, так і студенти китайських консерваторій, учні музичних шкіл і прості шанувальники музики з усього Китаю. Під час відтворення відеозапису цієї події офіцером із сертифікації Книги рекордів Гіннеса було оголошено, що ця подія побила світовий рекорд із 555 учасників, встановлений Південною Кореєю у 2007 р. Показовим є початок заголовку процитованої нами інформації в Інтернеті про цю непересічну подію: «Ву і Венг однаково сильні!» [297].

Чимало сучасних дослідників еволюції фортепіанної культури в Китаї намагалися зробити періодизацію етапів зародження, становлення і розвитку піаністичного мистецтва Піднебесної.

Розмаїття таких періодизацій, які доволі суттєво різняться одна від одної, наводить у дисертації Ляо Мoya. Так, стосовно першої появи в Китаї органу думки дослідників коливаються між XIII–XIV і серединою XVII ст. Є відмінності й у визначенні кількості хронологічних періодів (у різних науковців від 3-х до 6-ти), і в часових градаціях кожного з них. Так, наприклад, дуже суттєво варіюється визначення початку першого періоду: від 1601 р. – перших документальних свідочств про завезення в Китай клавирів, або кінця XIX ст. – початку проникнення в Китай європейської фортепіанної музики, і аж до 1949 р. – року утворення КНР. Майже в усіх наведених Ляо Мoya варіантах виокремлюється період Культурної революції, проте верхня межа цього періоду розмивається: від 1976 р., коли помер Мао Цзе Дун і була викрита так звана «Банда чотирьох», до 1978 р., коли в країні була сформульована нова ідеологічна парадигма періоду «реформ та відкритості» [58, с. 103–107]. Нарешті, Пен Жуй у своїй дисертації обмежується в періодизації двома етапами: першим – від 1904 р., кола Маріо Пачі зіграв у Китаї перший в історії країни сольний фортепіанний концерт, до

1966 р., коли розпочалася нищівна для усього китайського суспільства, зокрема й для китайської культури і мистецтва Культурна революція, особливо виокремлюючи в ньому 1950-ті рр. – роки виходу китайського піанізму на світову естраду, і другим – від 1977 р. (кінець Культурної революції) до сьогодні, названим дослідником періодом «китайського *“піаністичного ренесансу”*», <який> визначається тенденцією відновлення та подальшого розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва (з кінця 1970-х років) та його стрімкого злету (з 1990-х років), що отримав визначення “фортепіанний бум”» [71, с. 225].

Проте, з огляду на будь-яку з наведених вище періодизацій становлення і розвитку китайського фортепіанного мистецтва, можна зазначити, що значно коротший, порівняно із західним, процес у Піднебесній доводить, що сучасна піаністична культура країни базується на міцному фундаменті, яким став синтез кращих досягнень у цій царині західних шкіл і власних багатовікових національних музичних традицій, що спираються на безцінний і глибокий філософський, психологічний та естетичний досвід попередніх епох.

2.2. Тенденції сучасного функціонування піаністичного мистецтва в КНР

На сучасному етапі стрімкого завоювання сотнями, якщо не тисячами яскравих китайських піаністів визнання як у себе на батьківщині, так і у світі, у підготовці високоосвічених фахівців поруч із безсумнівними яскравими досягненнями залишається й низка проблем, які намагаються подолати чи мінімізувати провідні китайські і зарубіжні педагоги.

До безсумнівних досягнень китайської професійної музичної освіти слід, безумовно, віднести організацію навчального процесу – від безпосередніх занять зі студентами до умов їхньої самостійної підготовки. Чітке планування навчальних програм, усіляке заохочення студентів до участі в різноманітних творчих акціях – концертах, фестивалях, конкурсах

різних рівнів тощо є потужним стимулом вдосконалення їхньої виконавської майстерності.

Для самостійних занять в обладнаних усім необхідним сучасним інструментарієм в аудиторіях консерваторій, музично-педагогічних факультетів численних університетів та інститутів і в студентських кампусах використовуються високоякісні роялі або фортепіано провідних китайських (як, наприклад, Changjiang Piano, або Pearl River Piano Kayserburg) і зарубіжних (Yamaha, Steinway тощо) фірм, засоби звуко- і відеозапису та прослуховування і перегляду виконаних музичних творів. За новітніми технічними умовами обладнані концертні зали з урахуванням акустичних особливостей кожного з них. Це все наочно підтверджується численними світлинами та відео з індивідуальних і групових занять та з концертних виступів студентів і викладачів, які містяться на офіційних сайтах кожного китайського закладу вищої освіти. Ці ж сайти постійно оновлюють актуальну інформацію щодо поточних творчих заходів, котрі відбуваються в навчальних закладах, анонсують мистецькі події, що плануються, надають змістовні музикознавчі і музично-критичні рецензії на концертні виступи викладачів і студентів тощо. Вагомим стимулом вдосконалення майстерності студентів є реальні можливі перспективи продовження навчання в за кордоном за спеціальними програмами підтримки студентів і професійного обміну викладацьких кадрів. Чималі кошти з державного і місцевих бюджетів виділяються на запрошення до консерваторій і педагогічних університетів провідних іноземних піаністів-викладачів для роботи за контрактом і проведення майстер-класів. На рівні навчальних закладів, міст, провінцій і держави організуються і проводяться численні конкурси і фестивалі – від внутрішніх, консерваторських/університетських і аж до регіонального (Східноазійського) і міжнародного рівнів, переможці яких окрім преміювання, отримують можливість виступати в престижних концертних залах країни і за кордоном. Всі яскраві мистецькі події широко висвітлюються усіма засобами масової інформації.

З кожним роком у Китаї підвищується значення наукових досягнень, зокрема у сфері музичного мистецтва: протягом останніх двох десятиліть чимало провідних музикантів-піаністів отримали наукові ступені і вчені звання. Велика увага традиційно приділяється навчально-методичній роботі, зокрема специфіці проведення занять з фортепіано, з ансамблевих дисциплін, організації педагогічної і концертно-просвітницької практики.

У методології початкової музичної освіти в Китаї в останні десятиліття також відбулися суттєві зрушення, які насамперед стосуються приділенню більшої уваги під час занять на фортепіано з дітьми і підлітками не лише механістичному тренуванню і надмірної уваги до інструктивних етюдів і п'єс – пріоритету, який довгий час був головним у роботі з початківцями і підлітками, а й особистісному розвитку дітей шляхом ознайомлення з високохудожніми зразками західної і східної фортепіанної літератури. Зокрема, з цією метою стимулюється написання художніх музичних творів спеціально для дітей китайськими композиторами.

До важливих позитивних моментів у професійному зростанні китайських піаністів слід віднести неймовірно високу працездатність переважної більшості з них, котра прищеплюється дітям батьками і виховується в родині з дитинства. Проте, перебуваючи постійно в музичному середовищі, більшість дітей вважають таку даність природною, тож не дуже переймаються відсутністю якихось розваг, що не стосуються музичних занять. Прикладом такого ставлення слугують опубліковані в мережі Інтернет численні відеозаписи уривків процесу роботи китайських педагогів з учнями, самостійного розучування китайськими дітьми різноманітних творів (зокрема перекладенням для чотирьох рук відомих пісень або п'єс, написаних для інших інструментів), а також артистичного виконання ними вже добре вивчених композицій.

Разом із переліченими яскравими й однозначно позитивними складовими сучасної підготовки піаністів у Китаї, неможливо обійти й низку проблемних моментів.

Попри вихід друком наприкінці ХХ низки якісних методичних робіт з різних проблем фортепіанного виконавства, авторами яких були провідні китайські педагоги, зокрема Лі Цифан [320], Чжао Сяошен [325], Тун Даодзинь [321], Хень Пайчунь [322], Чжоу Гуанжен [323], Янг Юнь [324] та ін., одною з головних особливостей китайської фортепіанної педагогіки була і зараз лишається надмірна увага до технічно бездоганної гри. Водночас, попри всі прогресивні нововведення, в Китаї набагато менше, порівняно із західними школами, приділяється уваги ознайомленню на заняттях зі стилістичними особливостями виконання творів різних епох і напрямів, часто зводиться до мінімуму робота над розкриттям образного, філософського змісту композицій. У випадках із дуже талановитими молодими музикантами ці лакуни в підготовці певною мірою компенсуються їх добре розвинутою інтуїцією, а найчастіше – як це трапляється із більшістю здібних китайських піаністів – здобуваються пізніше, після їх потрапляння для продовження чи вдосконалення музичної освіти до знаних досвідчених педагогів: здебільшого до тих, хто отримав західну освіту, або до запрошених за контрактом до китайських музичних навчальних закладів фахівців із країн Заходу, або до навчальних закладів Європи чи Америки.

На цей проблемі, що існує в піаністичній освіті в Китаї, наголошує, зокрема Лі Мінцян. На запитання інтерв'юера Вольфа-Дітера Зайфферта стосовно відмінностей підготовки піаністів у провідних консерваторіях країни, він відповів: «Перш за все ви повинні розуміти, що існують дуже великі відмінності залежно від де ти в Китаї. Шанхай і Пекін – це два великі міста з довгою історією викладання та виконання західної “класичної” музики. І навіть тут ви стикаєтеся з великими відмінностями. У Шанхаї ми маємо сильний єврейсько-німецький вплив, тому що, особливо в 1930–1940-х роках, багато музикантів з Німеччини іммігрували до Китаю або втекли сюди від нацистів. З Пекіном це не так. Від 1949 року місто десятиліттями перебувало під сильним впливом колишніх радянських музикантів, які приїхали до Китаю грати та викладати. Це актуально для всього

материкового Китаю. Загалом на даний момент у Китаї є 10 важливих музичних консерваторій: Пекін (з двома консерваторіями), Шанхай, Гуанчжоу, Ченду, Ухань, Шеньян, Тяньцзінь, Сіань і Гонконг» [206]. А на питання: «Чи всі консерваторії мають один рівень студентів і викладачів?», патріарх китайського піанізму, відповів, що в провінційних консерваторіях і досі є відчутним брак достатньої кількості якісно підготовлених викладачів, і це є головною проблемою цих закладів [206].

Виконувати музику композиторів, насамперед романтиків, у творчості яких панує мелодійна складова, зокрема Ф. Шуберта, Ф. Шопена, П. Чайковського чи то С. Рахманінова, китайським піаністам набагато легше, як і китайській аудиторії сприймати такі твори, ніж, наприклад, грати поліфонічну музику. Пояснюється це тим, що китайська музична традиція базується саме не мелодійній основі, проте практично не має прецедентів використання поліфонії. Водночас із легкістю сприйняття і відтворення музики доби романтизму китайськими музикантами, зануритися в можливі її підтексти і філософські трактування їм набагато важче, адже, як зазначав Лі Мінцян у згаданому вище інтерв'ю, виконуючи, наприклад, п'єси або фортепіанні цикли Р. Шумана, вони, з одного боку, повинні відчувати і передавати їх поліфонічність, що нелегко здійснити без спеціальної підготовки, якої й досі не вистачає багатьом китайським викладачам, а з іншого, не мають змоги ознайомитися, наприклад, зі змістом творів Е. Т. А. Гофмана («Крейслеріана»), або з підтекстами образів з «Карнавалу», адже всі позначки цим композитором характеру виконання його творів зроблені німецькою мовою і спрямовані на передачу в музиці його особистих емоцій і почуттів. Це більшості китайських піаністів доволі складно пояснити і реалізувати відповідно до авторського задуму Шумана, адже їм, вихованим у стародавній традиції приховувати від сторонніх власні емоції, яка характеризує не лише китайську, а й, ширше, азійську культуру загалом, важко відчути й вірно відтворити ті почуття, які були передбачені композитором. Як приклад Лі Мінцян наводить авторську позначку емоції

«*innig bewegt*» (глибоко зворушений або глибоко розчулений) в одному з номерів «Крейслеріани», яка для китайських виконавців не є зрозумілою [206].

Також досі не існує китайських перекладів більшості творів європейської романтичної літератури, на розумінні яких базуються інтерпретації романтичної музики західними музикантами. Тож виконання їх китайськими піаністами відбувається, знов-таки, на рівні інтуїції, а не знання. Щоправда, в останні роки все більша увага в китайських навчальних закладах приділяється вивченню іноземних мов (найчастіше англійської), тож у китайської молоді поступово з'являється можливість ознайомитися з творчістю європейських літераторів доби романтизму, а також із деякими підручниками з поліфонії, історії еволюції сучасних західних авторів.

Проте однозначно негативно сприймати означені «недоліки» інтерпретування творів європейських композиторів піаністами Сходу не варто. Так саме як не варто однозначно негативно сприймати розтиражований серед музикознавців вислів Елісо Вірсаладзе (2010 р.) про протистояння західної піаністичної традиції двадцятип'ятимільйонній армії молодих китайських професійних піаністів, що стрімко насувається на західний світ, і з котрої кожен мріє про кар'єру Лан Лана. Зваживши на таке захмарне число здібних китайських музикантів, принаймні кількісна їх перевага однозначно складається не на користь представників західних піаністичних шкіл.

Тут доречно навести своєрідну дискусію, котра виникла з приводу успішних виступів китайських піаністів на міжнародних конкурсах пам'яті Е. Гілельса та імені В. Горовиця, що проводилися в Україні у 2000-х рр.

Так, український педагог, заслужена діячка мистецтв України, професор Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Галина Попова, яка деякий час працювала в Китаї, де була відзначена медаллю як кращий іноземний фахівець, після перемоги свого китайського студента У Цуня (про нього детально йтиметься в третьому розділі роботи),

на міжнародному конкурсі пам'яті Е. Гілельса в Одесі, на запитання кореспондентки «чи вдається китайським музикантам зрозуміти європейську музику? Існує думка, що вони грають як механічне піаніно, як роботи», відповіла вельми категорично: «Ні, я цього не сказала б. Роботизація скоріше притаманна японцям. Я багато працювала з китайськими хлопцями – дала майстер-клас в Ухані, до речі, там помітила У Цуня. Тоді йому було лише 14 років. Він був чарівним хлопчиком. Потім він приїхав навчатися до Одеси. Китайські хлопці відрізняються не лише апаратом. У них блискуча пам'ять, мабуть, це генотип, адже вони запам'ятовують три тисячі ієрогліфів. І дається взнаки давньої культури. Вони тактовні, податливі у роботі, мобільні. Намагаються зрозуміти європейське мислення» [36]. А колега Г. Попової, професор А. Кардашев немов би продовжив її думку: «Взагалі музика багатогранна у сенсі інтерпретації. Не потрібно обов'язково змушувати китайців виконувати музичний твір у нашому розумінні. Добре, якщо вони з розумінням сприймають нашу музику. Вони можуть продукувати своє бачення, свою інтерпретацію, яка має право на існування. Вона може бути не європейською, але вже й не китайською. А взагалі ці хлопці дуже гнучкі, податливі. З ними цікаво працювати» [36].

Близькою до попередньої є характеристика гри китайських конкурсантів у київській газеті чотирма роками пізніше, коли молоді музиканти змагалися на VI міжнародному конкурсі ім. В. Горовиця (2005): «Дуже сподобалися в Києві Ван Евей (лауреат III конкурсу) та У Цунь (цього року він вийшов до II туру) – всупереч усталеній думці про китайських музикантів як чудово навчених і технічно “оснащених”, але безпристрасних, вони виявили емоційний темперамент, який навіть позначався на точності гри, масштаб, ліричну тонкість» [73].

Дуже показовою думкою щодо особливостей інтерпретації неблизької китайським піаністам музики українських композиторів поділився один із членів журі цього ж конкурсу, що відбувався в Києві чотирма роками раніше, відомий піаніст і педагог, професор Джульярдської школи Джером

Ловенталь, характеризує гру студента Центральної консерваторії в Пекіні Ксінг-Чена Ліу і вихованця Одеської консерваторії У Цуня: «Може, це й смішно, але я був здивований тим, що піаністи з Китаю дуже виразно і, як сказав би, мудро виконують дуже складну та серйозну музику українських композиторів. Я особливо відзначив би цих піаністів, вони заслужили нагороди за виконання української музики» [20].

Цю думку поважного музиканта більш наочно пояснила авторка допису, кореспондентка газети «Дзеркало тижня» О. Д'ячкова: «...на другому турі, програма якого передбачала виконання твору українського композитора, дуже цікаво та несподівано для нашого вуха прозвучала п'єса Ігоря Шамо “Берізка” у виконанні студента Пекінської консерваторії Ксінг-Чена Ліу. Музика цього твору чимось нагадує як розпис народних промислів, так і танцювальні номери ансамблю Вірського. Саме у такій естетиці “стилізації” звучала “Берізка” в інтерпретації українських виконавців. Китайський музикант знайшов для цієї музики зовсім інше рішення. Залишилося барвисте, прозоре звукове письмо, філігранне нюансування, але змінився загальний колорит – замість музики “соцреалізму” “засвучали” китайські акварелі. Шамо та публіка від цього тільки виграли» [20].

На підтвердження наведених вище думок наведемо вислів відомого грузинського піаніста і педагога Олександра Корсантії, про діяльність якого детальніше йтиметься у третьому розділі. Серед його учнів постійно трапляються молоді азійські, зокрема китайські піаністи. У 2016 р. в інтерв'ю після свого чергового концерту в Ізраїлі на питання щодо превалювання техніки над змістовним виконанням в піаністів з Азії Корсантія категорично відповів: «Відразу із задоволенням відповім – це стереотип. Ось це “азіати технічні, але в їхній грі немає душі” – стереотип! Це все пішло у минуле. Якщо років десять тому про це ще можна було говорити, що азійський світ культурно не дозрів, то сьогодні все змінилося. Азійський світ вже дуже близький культурним багажем і до Західної і Східної Європи. У Західній та Східній Європі відчуються різні впливи на світову культуру, особливо в

XIX столітті, але ще рік-другий і відмінності зовсім зникнуть. Я за обов'язком як концертної, так і викладацької діяльності часто стикаюся з музикантами з Азії – безліч неймовірно обдарованих дітей. Просто неймовірно обдарованих. І жодних відмінностей від європейських однолітків немає. І я цьому дуже радий. Я сам космополіт і радий, що музичний світ космополітичний!» [156].

Наведені оцінки представниками різних західних традицій інтерпретацій китайськими піаністами європейських, зокрема українських, фортепіанних творів свідчать про наявність у таких прочитаннях свіжих відчуттів і нового, у чомусь незвичного для західного слухача сприйняття і відтворення цієї музики.

У цьому контексті, як приклад, можна навести новаторство в прочитанні молодим Гленном Гульдом творів Й. С. Баха, або сонат В. А. Моцарта, яке спочатку сприймалося слухачами неоднозначно, як певний революційний прорив, спровокувавши дискусії щодо правомірності такого тлумачення відомої музики, а з часом стало чи не еталонним для багатьох представників наступних поколінь інтерпретаторів цієї музики. Це ж саме поступово трапляється і з виконанням багатьох творів західних композиторів сучасними китайськими піаністами, адже все більша частина молоді слухачької аудиторії і молодих (і не лише молодих!) музикантів-професіоналів нині сприймає виконання різноманітної музики тим же Лан Ланом або Ванг Юджою не лише як зразки технічної бездоганності, а й як своєрідні, інтерпретовані цими видатними піаністами високохудожні шедеври, а з відходом з життя старшого покоління слухачів – шанувальників класичної музики і музикантів-виконавців, яких вже не можна буде почути або побачити наживо, саме свіжі, новітні, можливо такі, що в чомусь не відповідають традиції виконання тих чи інших творів майстрами попередніх епох, «живі» виступи молодих талановитих музикантів, серед яких зараз багато, а в недалекому майбутньому стане ще більше представників китайського піанізму, будуть формувати смаки музики різних епох і стилів

тогочасними слухачами.

Висновки до розділу 2

Стисло простеживши історію становлення, розвитку і сучасного стану фортепіанного виконавства в Китаї, а також визначивши низку проблем у підготовці піаністів, що насамперед стосуються якісного в західному розумінні наповнення методологічної і музично-естетичної складових навчання (збільшена увага технічному боку підготовки піаністів і, водночас, недостатність їхньої загальної музично-історичної, музично-естетичної, музично-стильової, підготовки для глибокого розуміння і подальшого наближеного до задуму композиторів виконання творів багатьох європейських митців, зокрема поліфонічної, програмної романтичної музики), можна відзначити безпрецедентно масову зацікавленість у Піднебесній фортепіанним мистецтвом і бажання багатьох талановитих юних музикантів стати піаністами-концертантами. Блискуче розуміючи і виконуючи твори китайських та східноазійських композиторів, китайські музиканти далеко не завжди в змозі досягнути глибину змісту і жанрово-стильову специфіку багатьох західних музичних зразків. Такий стан речей, з одного боку, стимулює тих сучасних китайських педагогів-піаністів, хто отримав музичну освіту в Китаї в китайських музикантів, удосконалювати свій методологічний багаж, орієнтуючись на кращі методичні праці і досвід насамперед тих колег, які навчалися в європейських країнах та в Америці, або на батьківщині в запрошених західних педагогів-методистів.

Попри певні недоліки в методиці викладання гри на фортепіано і брак (або недостатність) перекладів китайською мовою ґрунтовних праць західних музикантів-практиків, істориків і теоретиків музики з методики навчання гри на фортепіано, з історії європейської музики, фортепіанного виконавства, еволюції стилів та жанрів у європейській музичній культурі тощо, а також, з цієї ж причини, вельми обмежений доступ до західної літературної і

культурної спадщини, китайські музиканти нерідко намагаються інтерпретувати цікаві їм твори західних митців, глибинний авторський задум яких залишається для виконавців Terra Incognita. В даному випадку найталановитіших з них рятує природна інтуїція. Проте, із постійним збільшенням у країні тих музикантів-педагогів, хто отримав або удосконалював піаністичну майстерність на Заході, а також все частішої можливості у китайських піаністів творчо спілкуватися з провідними світовими музикантами і брати участь в їхніх майстер-класах на різноманітних конкурсах і фестивалях, гострі в недавньому минулому проблеми розуміння й художнього інтерпретування західних зразків фортепіанної музики поступово відходять на другий план.

РОЗДІЛ 3

КИТАЙСЬКІ ЛАУРЕАТИ МІЖНАРОДНОГО КОНКУРСУ ЮНИХ ПІАНІСТІВ ВОЛОДИМИРА КРАЙНЄВА НА ПЕРЕТИНІ НАЦІОНАЛЬНИХ І ЗАХІДНИХ МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ

3.1. Роль Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнієва (м. Харків) в артистичному становленні сучасних китайських музикантів

Процес становлення будь-якого музиканта як індивідуальності й особистості відбувається завдяки сполученню багатьох зовнішніх і внутрішніх факторів, що обумовлюють напрям його розвитку, художні пріоритети і смаки, висувають певні творчі й психологічні завдання тощо.

Одною з визначальних складових можливої вдалої виконавської кар'єри, що слугує якщо не обов'язковою, але, найчастіше, дуже важливою для вдалого подальшого професійного розвитку й досягнення успіху в слухацької аудиторії та в музичних продюсерів, є участь і, бажано, перемоги молодих музикантів у міжнародних конкурсах, кількість яких від кінця ХХ і протягом уже майже першої чверті ХХІ ст. збільшилася в рази, охопивши п'ять континентів і численні країни, деякі з котрих до кінця ХХ – початку ХХІ ст. були навіть далекі від думки щодо організації в себе міжнародних конкурсних змагань академічних музикантів. Проте, завдяки авторитету їхніх ініціаторів, запрошенню представницького міжнародного журі з багатьох країн, майстерності в організації самих змагань та комфортності умов перебування для конкурсантів та членів журі, продуманій логістиці для усіх учасників і публіки під час проведення конкурсних виступів, можливості формування достойного матеріального фонду змагань через залучення спонсорів і різноманітних недержавних організацій, забезпеченню переможців достойними преміями та іншими нагородами, рекламі та Public Relations, заздалегідь окреслених перспектив творчої реалізації лауреатів

тощо такі конкурси можуть навіть за нетривалий термін від їхнього започаткування стати популярними і престижними на міжнародній арені. Саме такі умови перебування конкурсантів, організаційного боку проведення змагань (розташування просто у дворі навчального закладу, в якому проводяться конкурсні випробування, комфортного гуртожитку, куди на час проведення конкурсу заселяються учасники змагань, і, за потреби, їхні батьки та педагоги, функціонування в школі буфету, наявність в усіх фортепіанних класах роялів для репетицій і, головне, – великого концертного залу з доброю акустикою) характеризувався Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева – найскладніший серед подібних в Європі, який у 1997 р., усього за п'ять років після заснування (1992), перший і на той час єдиний в Україні, вже був офіційно зареєстрований в офіційному переліку Європейської спілки музичних молодіжних конкурсів (ЕМСУ). Ідея започаткування цього конкурсу виникла за ініціативою керівництва найпершої в Україні за часом створення Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату (нині – Харківський державний музичний ліцей) в особі її директора, чудового музиканта-кларнетиста і педагога, талановитого адміністратора й організатора, заслуженого діяча мистецтв України, професора Валерія Алтухова та її колишнього вихованця (навчався в школі в класі відомої в місті піаністки і педагога М. В. Ітігіної з 1 по 8 клас), піаніста світового рівня, вихованця Генріха і Станіслава Нейгаузів, переможця міжнародних конкурсів у Лідсі, Ліссабоні та в Москві, професора Ганноверського університету музики, театру та медіа, засновника Міжнародного благодійного фонду допомоги юним піаністам (1994), народного артиста України Володимира Крайнева, який незмінно до смерті у 2011 р. очолював журі і запрошував до участі в його роботі провідних піаністів-педагогів і концертних виконавців із багатьох країн світу.

Реалізація цього грандіозного за музично-культурним значенням не лише для Харкова, а й для всієї України проєкту стала можливою за підтримки міської влади, Харківської обласної державної адміністрації та

низки спонсорів із Харкова, України та інших країн. Від 1992 р. кожні парні роки конкурс проводився в місті під час весняних шкільних канікул наприкінці березня. Отже, свою відданість місту і закладу освіти, де він формувався як особистість і як музикант, Володимир Крайнев втілював в організацію згодом дуже престижного міжнародного дитячо-юнацького конкурсу, з яким пов'язані найтепліші спогади і слухачів, і його організаторів, і членів міжнародного журі, і усіх конкурсантів.

Якщо в перші роки авторитет конкурс тримався, перш за все, на відомих і шанованих в музичному світі іменах його засновників і членів журі, то згодом чи не найкращими його пропагандистами вже ставали його лауреати. Переважна більшість них, завдяки путівки в творче життя, отриманої на конкурсі, та подальшої опіки з боку маестро Крайнева і його колег щодо подальшого розвитку талантів і творчих здібностей цих майбутніх зірок, які отримували вагомий моральний і матеріальний стимул для подальшої творчої реалізації, зараз є музикантами, відомими в багатьох країнах і на різних континентах.

Ляо Моя надає перелік цілей і завдань, які зазвичай переслідують організатори конкурсів, до числі яких входять: «виявлення нових імен талановитих виконавців та просування молодих музикантів, надання їм можливості розпочати музичну кар'єру <...>; пропаганда і популяризація академічної класичної музичної спадщини та сучасної музики <...>; здобуття сценічного досвіду молодими музикантами <...>; створення культурного іміджу або зміцнення культурного статусу країни і міста – організаторів конкурсних змагань <...>; підвищення інтересу до виконавського, зокрема, піаністичного мистецтва» [58, с. 45–47]. Лише один із пунктів, перелічених Ляо Моя, а саме: «сприяння нормалізації міжнародних відносин» стосовно конкурсу Володимира Крайнева, як, до речі, і більшості інших, можна скоригувати, а саме: «сприяння *зміцненню і розвитку* міжнародних відносин».

Окрім заключного концерту в Харкові під час нагородження лауреатів,

переможці також, завдяки контактам В. Крайнева, обов'язково брали участь у великих концертах у Національній філармонії України та в Московській консерваторії. Практично кожного із лауреатів попередніх конкурсів В. Крайнев тримав у полі зору, слідкував за їхнім професійним і загальним музичним зростанням, пропонував брати участь у концертах, зокрема в рамках багаторазово організованого ним у Києві фестивалю «Володимир Крайнев запрошує», а також під час урочистого відкриття наступних конкурсів його імені в Харкові, в інших творчих акціях за його участю в різних країнах Європи та Азії. Значна частина із лауреатів харківського конкурсу його імені минулих років згодом отримувала вищу музичну освіту вже безпосередньо в класі Володимира Всеволодовича у Вищій школі (Університеті) музики, театру та медіа в Ганновері, але навіть ті, хто обирав інші міста і країни навчання, не зникали із об'єкту уваги Крайнева, який слідкував і заохочував колись відкриті ним і його колегами юні таланти до їхнього розвитку і сприяв формуванню їхньої вдалої долі як музикантів-виконавців міжнародного гатунку.

Перший конкурс юних піаністів Володимира Крайнева (1992) виявився єдиним, який проводився лише в два тури, адже починаючи з другого (1994) всі наступні склалися вже з трьох турів: на останньому учасники мали зіграти з доволі великого переліку (окремо для молодшої – до 13 років включно і для старшої групи – до 17 років включно) фортепіанних концертів один на вибір з оркестром. Як наголошує в статті, присвяченій аналізу специфіки міжнародних фортепіанних конкурсів, що проводяться в Україні О. Берегова, «Концепція конкурсу ґрунтується на низці унікальних аспектів, які вирізняють його з-поміж численних інших музичних змагань світу, зокрема <це> фінальний виступ юних конкурсантів з оркестром» [6, с. 83]. Окрім вельми солідних як для юнацьких конкурсів грошових валютних призів лауреатам, спонсорами і деякими членами журі особисто для заохочення юних учасників вводилися спеціальні заохочувальні нагороди. Спеціальні грошові призи були передбачені і для педагогів, які підготували

переможців конкурсу. Окрім того, в щільному графіку проведення конкурсних випробувань організаторами також виділявся окремий час для проведення членами міжнародного журі майстер-класів.

Переважаю більшість конкурсів Володимира Крайнева супроводжує постійний партнер – фірма музичних інструментів YAMAHA, яка надає для конкурсних змагань один із найкращих своїх інструментів, а також майстра, який в будь-яку потрібну мить має відремонтувати, налагодити чи настроїти інструмент. Від третього (1996) і до одинадцятого (2012) конкурсу китайські піаністи брали участь у кожному із них, і в кожному, зазвичай із декількох учасників від Китаю, принаймні хтось ставав або переможцем, або лауреатом. У даній роботі не проаналізована творчість китайських лауреатів десятого (Ліу Торнадо і Ліу Сінінг – відповідно II і III премії в молодшій групі, 2010) та одинадцятого (Гао Ке, дипломант у старшій групі, 2012) конкурсів, оскільки вони зараз ще перебувають у процесі становлення як музиканти. Подальші творчі долі практично всіх китайських лауреатів цього конкурсу склалися вдало: низка стала відомими виконавцями в різних краях і на різних континентах, входячи до еліти видатних піаністів або наближаючись до неї.

Слід відмітити також, що після перерви в 9 років до участі в цьому конкурсі, який відбувся у 2021 р. у форматі online із-за епідемії COVID-19, знову взяв участь юний піаніст із Китаю Юнхуан Чжун, який в молодшій групі став переможцем, отримавши першу премію (Гран-прі не присуджувалося) [64]. На останньому конкурсі, який через трагічні обставини повномасштабного нападу на Україну північного сусіда відбувся в лютому 2024 р. в швейцарському Цюриху (фінальні тури проходили наживо в концертному залі Цюрихського університету мистецтв), у молодшій групі третю премію і додатковий спеціальний приз для наймолодшого учасника фінального туру, заснований Фондом Марії Єщенко, отримала дівчина з Китаю Анке Чен. Окрім неї дипломанткою в цій же групі стала Ю Тінг Ліана Ченг (Yi Ting Liana Cheng) з Гонконгу, а в старшій групі диплом отримала

китаянка Шуї Ван, яка виступала від Німеччини [165].

Отже, приклади розвитку юних китайських музикантів – колишніх переможців або лауреатів міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева і поступового їх перетворення на яскраві творчі особистості, а також їхні нинішні творчі пріоритети й уподобання слугують яскравими ілюстраціями їхніх шляхів до справжнього визнання, в процесі яких вони творчо акумулювали і сполучали національні і західні (слов'янські, європейські, американо-канадійські) традиції і зараз є прикладами таких поєднань національного й міжнаціонального у сучасному фортепіанному виконавстві.

На відміну від стійкої уваги західних дослідників до феномену творчих, зокрема музичних, змагань, вивчення змагальної традиції в Китаї поки не отримало достатнього розгалуження і обмежується поки що незначним масивом наукових праць з цієї проблеми, хоча змагальність як одна з рис національної ментальності властива китайській культурі з давніх часів. Так, китайська дослідниця Ляо Моя в науковій статті «Феномен змагальності у культурі Китаю» зазначає, що «на ранньому етапі існування людства змагальність була обов'язковим, але вимушеним фактором у складній битві за біологічне виживання. З часом вона завершила перехід від природного до суспільного, до виховання і культури та отримала втілення у такому соціокультурному феномені, як агон або агональність (давньогрецькою *ἀγών* – змагання, боротьба, спорт, суперництво). Агон, в основі якого лежить прагнення людини до самоствердження, і агональність як особливий вид змагальності стали “міцним засобом опанування світу” і серйозним мотивуючим фактором, що направляли людську діяльність і покращували її наслідки і результати» [57, с. 59]. Ще Конфуцієм були задекларовані як важливі пріоритети в житті «довершеність та успішність і, як наслідок, суспільне визнання, котрі здобуваються у наполегливій боротьбі та жорсткій конкуренції» [57, с. 59].

Змагальність пронизувала багато сфер життя китайців: від змагань на

обіймання державних цивільних або військових посад або перегонів на човнах-драконах до змагань на визнання кращого «співу» вирощених вдома цикад або «чайних змагань». Ляо Моя наводить також як яскравий приклад змагальної традиції в культурі Піднебесної легенду про змагання, які влаштували між звірами боги за право бути першим в дванадцятирічному календарному циклі. Несподівана перемога в них маленької сірої миші, на переконання авторки дослідження, «втілює важливу національну ідею: на перемогу можуть претендувати всі, але індивідуального успіху досягає не обов'язково той, хто фізично сильніший, а той, хто більш розумний, далекоглядний і навіть хитрий, здатний до маніпуляції у своїх інтересах» [57, с. 61].

Як зазначає Ляо Моя, «...ретельний і глибокий погляд на важливі детермінанти національної самосвідомості у країнах Східної Азії, історію їх культури і сьогодення дозволяє виділити змагальність та індивідуальні здобутки у якості її вагомих складових. Досягненню солідних успіхів у різних сферах діяльності сприяють культурні (ментальні) риси східноазійських націй і китайської, зокрема, котрі виховані протягом тисячоліть наслідування заповідям конфуціансько-буддійської філософії. Серед її основних засад – повага до старших, наполегливість і дисципліна, цілеспрямованість і постійне прагнення до досконалості. Довершеність та успішність і, як наслідок, суспільне визнання були проголошені Конфуцієм визначальними пріоритетами у житті. Намагання їх досягнути породжує явища змагальності, конкуренції та протиборства» 58, с. 76].

Виходячи із сформульованих Ляо Моя ментальних засад китайських музикантів, зокрема піаністів, їхня участь у різноманітних музичних конкурсах – від піонерів-лауреатів Чжоу Гуанжень, Фу Цуна, Лю Шикуня, Лі Мінцяна (1950-ті рр.) і до численних переможців багатьох престижних міжнародних творчих змагань кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст., що проходять на всіх континентах, а також організація (від початку 1980-х рр.) національних, згодом і міжнародних конкурсів на теренах Китаю набула

системного характеру.

Отже, постійна участь у міжнародних конкурсах, зокрема Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева, дітей і підлітків із Китаю стала складовою загальної національної стратегії підготовки високопрофесійних піаністів-виконавців і педагогів.

Окрім презентованих нижче лауреатів цього конкурсу, в ньому, як правило, брала участь більша кількість талановитих представників Китаю, ніж ті, хто вийшов у фінал. Усі вони, як і їхні педагоги, які мали змогу потрапити до Харкова, отримували можливість познайомитися з містом, почути оцінку своєї майстерності від поважних членів журі, відвідати їхні майстер-класи, послухати виступи конкурсантів з інших країн, зав'язати контакти з ними.

Серед сучасної світової піаністичної еліти яскраво височать три потужні китайські піаністи: Лан Лан, Юцзя Ван і Юнді Лі. Насамперед до їхньої концертної діяльності прикута увага численних дослідників сучасного фортепіанного виконавського мистецтва з різних країн. Численні аудіо- та відеозаписи виступів цих артистів, інтерв'ю з ними, публікації в пресі тощо постійно стають об'єктами аналізу музикознавців, піаністів-педагогів і методистів. Проте, для більш детального аналізу тенденцій розвитку фортепіанного мистецтва, в царині якого в останні десятиріччя дедалі все міцнішими і змістовнішими стають позиції китайських музикантів, нині, завдяки розгалуженій світовій системі медіа-ресурсів, насамперед Інтернету, є можливість проаналізувати специфіку виконавської, методичної, музично-просвітницької, часто й наукової діяльності багатьох інших яскравих представників китайської піаністичної культури, до яких з повним правом можна віднести практично кожного із лауреатів конкурсу Володимира Крайнева, які нині презентують своє досконале мистецтво як удома, так і в багатьох інших країнах на різних континентах.

Як наголошує відомий київський музикознавець С. Тишко, «...творча біографія музиканта невідривна від його культурного оточення, ширше – від

культурних явищ, котрі супроводжували його життя й учасником яких він був, і ще ширше – від загального стану культури у відповідні часи, починаючи з хронологічних координат, і до провідних закономірностей» [84, с. 81]. Зваживши на цей важливий аспект у контексті досягнення психологічних та естетичних особливостей презентації молодими китайськими піаністами особистої майстерності і сучасних вагомих досягнень своєї країни на світовій академічній музичній естраді, розглянемо творчі біографії восьми китайських музикантів – лауреатів міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева 1996–2008 рр., які зараз за віковими параметрами перебувають на підступах до кульмінації творчих кар'єр. Більш стисло розглядаються також основні віхи творчої діяльності деяких їхніх педагогів у Китаї і на Заході, насамперед тих, хто своїми настановами, естетичними уподобаннями, артистичною діяльністю тощо справив на розвиток своїх учнів найбільший вплив.

3.2. Репрезентація творчої діяльності китайських піаністів – лауреатів конкурсу Володимира Крайнева у світовому мистецькому просторі

3.2.1. Найперші лауреати: Лю Боуень, Бо Тонг, У Цунь

Історія участі китайських музикантів у Міжнародному конкурсі юних піаністів Володимира Крайнева розпочинається з 1996 р., коли на III конкурсі в молодшій групі взяв участь на той час вихованець класу К. Шашкіної в Центральній середній спеціальній музичній школі при Московській консерваторії **Лю Боуень**.

Хлопчик народився 16 грудня 1983 р. у Китаї, з шести років почав займатися на фортепіано і невдовзі переїхав до Москви, де, окрім фортепіано, згодом розпочав навчання також і композиції.

До отримання звання лауреата III премії на конкурсі Крайнева Боуень

Лю вже мав досвід виступу на дитячому міжнародному конкурсі в Усті-над-Лабем (Чехія, 1995), де також став лауреатом.

На харківський конкурс 12-річний музикант підготував таку програму:

1 тур:

Й. С. Бах. Прелюдія і fuga f-moll, II том Добре темперованого клавіру

В. А. Моцарт. Соната F-dur, II і III частини

Ф. Шопен. Етюд № 5, op. 10

Ф. Ліст. Етюд E-dur (за Паганіні)

Обов'язкова п'єса харківського композитора

2 тур:

І. Шамо. Гумореска

Ф. Шопен. Три польські пісні

Ф. Ліст. Угорська рапсодія № 10

3 тур:

Й. Гайдн. Концерт D-dur [37, с. 18].

У 2002 р. Боуень Лю переїхав до Німеччини, з 2004 до 2009 р. навчався як піаніст і композитор в Детмольдському (Північний Рейн-Вестфалія) музичному університеті, де отримав ступінь бакалавра, потім у 2009–2011 рр. до відходу з життя В. Крайнева вдосконалювався як піаніст у Ганноверському університеті музики, театру та медіа, в якому працював цей видатний музикант і педагог. Ступінь магістра з фортепіанного виконавства Боуень Лю отримав у музичному коледжі Дрездена і водночас протягом 2010–2014 рр. здобув ступінь магістра кіномузики в Потсдамському університеті кіно і телебачення «Конрад Вольф» у Потсдамі-Бабельсберзі, де закінчив також і аспірантуру.

Потяг до композиторської діяльності поступово переважив життєвий вибір музиканта: Боуень Лю став лауреатом не лише низки міжнародних фортепіанних конкурсів, а й конкурсів з композиції. Він залишився жити в Німеччині, давно мешкає в Берліні і вельми успішно займається створенням музики для кіно-, теле- і короткометражних фільмів. Протягом останніх років

він працював над кількома повнометражними та телевізійними фільмами, а також незалежними проектами та записав музику для багатьох короткометражних фільмів. Боуень Лю також був учасником кількох телевізійних і кінопроектів у співпраці з іншими композиторами, працюючи в якості оркестранта і аранжувальника.

Восени 2014 р. йому запропонували написати музику до німецького повнометражного молодіжного фільму «Бібі та Тіна – все на вершині», знятого режисером Детлемом Баком. Цей фільм мав неабиякий успіх, зокрема завдяки яскравій музиці до нього. Відтоді Боуень Лю продовжив свою успішну співпрацю з Детлемом Баком і написав композицію для всіх подальших фільмів (на сьогодні вийшло вже п'ять фільмів) і серіалів про Бібі та Тіну [130], а також для низки інших фільмів, зокрема таких як «Wuff» [167] і «Asphalt Gorillas». Записи композицій Боуень Лю містяться на його офіційному сайті [269].

Проживання з дитинства в Росії, згодом у Німеччині, навчання і спілкування з багатьма європейськими музикантами зумовили особливість творчої діяльності Боуень Лю. У численних якісно аранжованих, здебільшого сповнених ліризму композиціях митця інтонаційна складова китайської музики рідко відчутна, проте прозорість фактури, специфічне колористичне сполучення оркестрових і синтетичних тембрів на підкорковому рівні асоціюється в слухачів із засобами виразності, властивими саме культурній традиції Піднебесної.

Низка ліричних композицій Боуень Лю в авторському виконанні на фортепіано, а також його музика до кіно-, телефільмів і серіалів презентована на низці аудіо- та відеосайтів:

- фортепіанні композиції у власному виконанні: [III; LIII; LVII].
- інструментальна та оркестрова музика до фільмів: [V; VI; VII; XXXIII; XXXVII].

Ноти деяких фортепіанних творів Боуень Лю вийшли друком, завдяки чому на каналі YouTube з'явилося декілька його композицій у виконанні

інших піаністів [LII; LIII].

Нині 42-річний піаніст і композитор активно займається творчістю, практично не даючи інтерв'ю, тож інформація про нього обмежується наданими фактами з його офіційного сайту, сповіщеннями про виходи нових фільмів з його музикою та опублікованими аудіо- та відеозаписами.

Найпершою з китайських піаністів, хто отримав вищу нагороду на Міжнародному конкурсі юних піаністів Володимира Крайнева (Гран-прі в молодшій групі IV конкурсу (1998) та спеціальна премія за виконання творів Д. Шостаковича) стала **Бо Тонг**. Дівчина народилася 08 квітня 1984 р. в місті Фушунь, провінція Ляонін. У віці п'яти років вона почала навчатися гри на фортепіано в професора Шен Жан Гуо з Шеньянської консерваторії, проте вже в 1993 р. почала займатися в музичній школі-ліцеї при Санкт-Петербурзькій консерваторії в професора Л. Рудової. На момент участі в конкурсі Бо Тонг була ученицею 6 класу і мала звання лауреатки II премії на міському дитячому конкурсі піаністів (Фушунь, 1991) і III премії Всекитайського конкурсу молодих піаністів "Xinghai Cup" (Пекін, 1996).

Наведемо програму трьох турів, з якою Бо Тонг отримала Гран-прі на конкурсі Володимира Крайнева:

1 тур:

Й. С. Бах. Прелюдія і fuga d-moll, II том Добре темперованого клавiру

М. Клементі. Соната h-moll, № 2, Op. 40

Ф. Шопен. Етюд № 4, Op. 10

С. Рахманінов. Етюд-картина D-dur, № 9, Op. 39

Д. Шостакович. Прелюдії №№ 2, 5, 14, Op. 34

2 тур:

Чан Дян Донг. «Весна»

Ф. Ліст. Угорська рапсодія № 12

М. Равель. «Ундіна» з циклу «Нічний Гаспар»

3 тур:

Л. Бетховен. Концерт № 1 для фортепіано з оркестром, C-dur, I ч. [26,

с. 23].

Як засвідчила газета «Дзеркало Тижня», юна піаністка з Китаю «потрясла своєю піаністичною майстерністю і глибиною прочитання композиторського задуму» [80]. З часу цього виступу Бо Тонг на конкурсі Крайнева його засновник і голова журі постійно опікувався юною китайською піаністкою, неодноразово запрошував її до участі у концертах лауреатів конкурсу минулих років, виступав з нею в ансамблі, зокрема це неодноразово відбувалося під час міжнародних фестивалів «Володимир Крайнев запрошує», що проводилися в Києві [17].

У передостанній (2000) рік навчання в Росії Бо Тонг завоювала ІV премію на Міжнародному конкурсі юних піаністів імені С. Прокоф'єва в Петербурзі, а наступного року (2001), отримавши загальну і середню спеціальну освіту із золотою медаллю продовжила навчання в Ганноверському університеті музики, театру та медіа у В. Крайнева. У цьому закладі під керівництвом професора Крайнева піаністка отримала ступінь бакалавра, подвійний ступінь магістра музичної освіти та художнього виконавця-соліста, диплом PhD.

Під час навчання в Ганновері піаністка взяла участь у ІІІ Китайському міжнародному конкурсі (2003) та Міжнародному конкурсі піаністів «Seiler» в м. Кітцінген (Німеччина, 2005). У другому із названих конкурсів дівчина посіла ІІ місце й отримала ще й спеціальну нагороду за найкраще виконання творів Шопена.

Як приклад переліку творів, над якими працювала Бо Тонг під час навчання у В. Крайнева, наведемо підготовлену нею програму на згаданий вище конкурс у Китаї:

Попередній раунд

1. Д. Скарлатті. Сонати G-dur і A-dur
2. Ф. Шопен. Етюд a-moll, op. 25 № 11
3. Ф. Ліст-Н. Паганіні. Етюд gis-moll, «Кампанелла»
4. Й. Штраус-Л. Годовський Парафраз на теми з оперети «Летюча

миша».

Півфінальний раунд

1. Л. Бетховена. Соната Es-dur, op. 31 №3
2. Ф. Ліст. Угорська рапсодія cis-moll, № 12
3. Сюй Чженьмін. Класика віршів династії Тан «Зал дзен-медитацій за Брокен-Гілл Храм»
4. С. Прокоф'єв. Соната № 4 op. 29

Фінальний раунд

П. Чайковський. Концерт для фортепіано з оркестром № 1 b-moll, op. 23 [308]. Важливо наголосити, що попри те, що очолював журі цього конкурсу саме В. Крайнів [250], його вихованка тоді залишилася за межею фіналістів, що зайвий раз свідчить про чесність і безкомпромісність педагога [251].

У тому ж 2005 р. Бо Тонг взяла участь у фортепіанному майстер-класі «Master Weissenberg» у Швейцарії, виграла спеціальну нагороду, присуджену спільно майстер-класом та містом Люцерн, і була запрошена виступити з серією сольних концертів у Швейцарії у квітні 2006 р.

З вересня 2006 р. Бо Тонг, наймолодша серед колег, розпочала викладацьку діяльність у Головному навчально-науковому відділі фортепіанного факультету Центральної китайської консерваторії в Пекіні на посаді доцента, де працює і зараз, а у 2015 р. отримала вчене звання доцента.

Вже наступного, 2007-го, року Бо Тонг стала лауреаткою IV премії міжнародного конкурсу піаністів в м. Сямен (Китай) [285].

Бо Тонг запрошується до складу журі багатьох престижних міжнародних конкурсів. Зокрема, після смерті В. Крайніва (2011) на наступному (2012) міжнародному конкурсі його імені в Харкові до членів журі увійшли декілька переможців цього конкурсу минулих років, серед яких була і Бо Тонг [90]. Вона ж 19 березня 2012 р. зіграла в концерті під час відкриття цього конкурсу Концерт № 2 для фортепіано з оркестром f-moll Ф. Шопена [95, с. 14].

Педагогічну роботу Бо Тонг вдало поєднує з концертною діяльністю: неодноразово виступала у багатьох містах Франції, Німеччини, Великої Британії, Малайзії, Швейцарії, США, Нідерландів, України, Росії, проводить сольні концерти, концерти камерної музики в Пекіні, Сямень, Тяньцзінь та інших містах Китаю, неодноразово брала участь у масштабних міжнародних музичних і мистецьких фестивалях, а також грала із всесвітньо відомими симфонічними оркестрами та диригентами [259].

Одним із численних закордонних виступів, в якому Бо Тонг взяла участь як піаністка-виконавиця китайської музики, став відповідальний захід із характерною назвою «Відчуй Китай», що був проведений 24 листопада 2010 р. Це була своєрідна культурна подорож, спеціально організована для офіційних осіб Відділення ООН у Женеві, дипломатичних представників різних країн у Женеві, керівників міжнародних організацій і громадян Швейцарії, для кращого розуміння і сприйняття китайської культури. Як було зазначено у звіті про цю подію в хроніці яскравих подій Центральної музичної консерваторії, «... делегація китайських артистів, яка взяла участь у цій мистецькій акції, внесла ковток свіжого повітря на цю традиційну політичну та дипломатичну сцену» [284]. Бо Тонг активно презентує китайську фортепіанну музику і в концертах, що влаштовуються Центральною музичною консерваторією, зокрема твори молодих китайських композиторів [283]. Яскравою подією в концерті, присвяченому 100-річчю фортепіанної традиції в Китаї, стала й презентація на 4-х роялях у 16 рук транскрипції відомого сольного фортепіанного твору Ван Цянь Жон «Птахи уславляють Фенікса», в якій одна з партій виконувалася Бо Тонг [289].

Навіть відносно невеликий обсяг інформації про артистичну і педагогічну кар'єру Бо Тонг, що є у вільному доступі, свідчить про наслідування нею кращих традицій європейської, і, зокрема – через його педагога В. Крайнева, й української фортепіанної школи, та продуктивне перенесення її на китайський національний ґрунт. Характерною рисою педагогіки В. Крайнева була здатність розвивати в кожному із своїх учнів

особистісні якості, саме тому переважна більшість його вихованців стали яскравими особистостями, несхожими один на одного в інтерпретації музичних творів та кар'єрній реалізації. За характеристикою маестро одного із величезної когорти його учнів, Дениса Прощаєва (Україна-Німеччина), «Велика рідкість, коли поєднуються великий талант: виконавський та педагогічний – так, як у Володимира Всеволодовича. <...> Крайнів вмів розвивати творчу індивідуальність музиканта. Він єдиний педагог, який не має штампів. Слухаючи його гру, я щоразу навчаюсь чогось нового... Коли я граю, то намагаюся у кожному творі передати музичний образ, написаний композитором» [89]. Саме такі настанови свого вчителя втілює в педагогічній і виконавській діяльності Бо Тонг. За висловом журналу «German Piano News», «Бо Тонг має унікальну здатність спілкуватися з людьми за допомогою своєї музики і знає, як встановити миттєву комунікацію та взаємодію зі своєю аудиторією. Багатство емоцій, виражених у її музиці, зворушлива щирість її інтерпретацій, досконалість голосу та музична чутливість пояснюють її успіх як молодої піаністки протягом багатьох років» [цит. за: 258].

Паралельно з концертною і викладацькою роботою Бо Тонг займається й методичною. Так, є оприлюднений відеозапис, на якому вона пояснює специфіку роботи над технічними завданнями в етюдах Лай Менга Op. 37 [СІІ].

Низка колишніх вихованців і теперішніх студентів класу Бо Тонг є лауреатами всекитайських і міжнародних конкурсів. Зокрема, це Лю Цзяхуей (друга премія на міжнародному конкурсі «Taipei Chinese International Youth Piano Open», 2017, перша премія та спеціальна нагорода на 26-му міжнародному музичному конкурсі Salzburg Artist Grand Prix, 2020), яка з 2021 р. є колегою свого учителя [266], Ден Сію (друга премія на 17th Hong Kong-Asia Open Competition, 2012) [311], Хуан Ї (друге місце на 4-му Азіатському молодіжному музичному конкурсі TOYAMA, 2008) [242] та ін.

Через творчі випробування V Міжнародного конкурсу юних піаністів

Володимира Крайнева (2000) пройшов **У Цунь** (нар. 1982 р.), який став володарем II премії в старшій групі. Зараз У Цунь є професором кафедри фортепіано Центральної музичної консерваторії в Пекіні, єдиним серед колег, який має три докторські дипломи, а до того ж є лауреатом 16 міжнародних конкурсів [275].

Творче зростання музиканта розпочалося в ранньому віці, коли до занять на фортепіано його надихнув професор Чен Ван, колишній керівник кафедри фортепіано Уханьської музичної консерваторії, а більшість його конкурсних і наукових досягнень пов'язані з Україною, де хлопець навчався в заслуженого діяча мистецтв України в.о. професора В. Г. Попової в Одеській державній консерваторії / музичній академії ім. А. В. Нежданової (1998–2003), де отримав дипломи бакалавра і магістра, і, згодом, із Німеччиною, в якій з 2004 р. удосконалював майстерність під керівництвом В. В. Крайнева в сольному майстер-класу (Solo Klass) Університету музики, театру та медіа в Ганновері і отримав докторську ступінь з фортепіанного виконавства.

З 1999 р. У Цунь отримав шістнадцять міжнародних нагород, у тому числі: Золоту медаль на Міжнародному конкурсі піаністів імені С. Прокоф'єва, Першу премію на Міжнародному конкурсі піаністів імені М. Лисенка, Золоту медаль на Міжнародному конкурсі піаністів пам'яті Е. Гілельса, III місце на Міжнародному конкурсі піаністів ім. В. Горовиця, II місце на Міжнародному конкурсі піаністів В. Крайнева, III місце на Міжнародному конкурсі піаністів у Брешиї в Італії, IV місце на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Ліста. Наприкінці 2001 року йому було особисто надіслано вітального листа від экс-президента України Л. Кучми. У 2002 р. піаніст брав участь у концерті в Києві, в рамках фестивалю «Володимир Крайнев запрошує» [44]. А вже в березні 2003 р. 21-річного У Цуня було запрошено до складу журі Міжнародного конкурсу юних піаністів імені Святослава Ріхтера, що проводився в Житомирі, на якому він став наймолодшим членом серед видатних музикантів. У тому ж

році він був визнаний найкращим іноземним студентом Одеської музичної академії. Він також був названий найкращим іноземним студентом Міністерством освіти України три роки поспіль і отримав спеціальну грін-карту [275].

У 2006 р. У Цунь, вже після навчання в Ганновері, отримав ступінь доктора філософії з фортепіанного виконавства ще й в Одеській національній музичній академії, а у 2013 р. отримав ступінь доктора філософії з музичного мистецтва, захистивши дисертацію на тему «Фаустіанство Ф. Ліста у світлі проблеми національної самоідентифікації музичної творчості» [88]. Як музикант-дослідник, він є автором низки друкованих наукових статей, серед яких можна виділити працю, присвячену виконавському аналізу Сонати h-moll Ф. Ліста [87].

Паралельно з виконавською, науковою педагогічною діяльністю в Центральній музичній консерваторії, У Цунь паралельно займається і методично-популяризаторською: у 2003 р. він у співавторстві зі своєю матір'ю, пані У Чжанхун, відомою в Китаї експерткою і лекторкою з проблем родинного виховання дітей і родинних стосунків, написав роботу «Мати і син грають на фортепіано разом», яка була опублікована у 2007 р. під назвою «Мати акомпанує тобі на фортепіано» і була присвячена проблемам виховання дітей у родинах, у 2008 р. була видана його наступна робота «Трохи врожаю щодня», а у 2013 р. ще одна – «Божевільні мрії» [275].

У червні 2017 р. доктор У Цунь підписав контракт з Університетом Цінхуа і став художником-резидентом цього навчального закладу. Того ж місяця йому було присвоєно звання «Артист компанії Steinway & Sons». У березні 2018 р. У Цунь уклав контракт з лейблом Kook Music і записав альбом «Piano Grand Fugue», який вийшов у грудні того ж року.

Молодий піаніст неодноразово запрошується виступати з сольними програмами, у концертах з оркестром та з камерними концертами в різних містах материкового Китаю, а також у концертних залах і професійних музичних коледжах США, Великої Британії, Франції, Німеччини, України,

Польщі, Туреччини, Австрії, Чехії, Угорщини, Росії, Іспанії, Італії та Японії.

Серед диригентів, з якими співпрацював У Цунь, були: Даніель Баренбойм, Володимир Федосєєв, Микола Дядюра, Володимир Сіренко, Хобарт Ерл, Карло Марія Джуліні, Ейдзі Оуе, Чжен Сяоїн, Шао Ень, Цзян Цзіньї, Тан Ліхуа, Лі Сінцао та ін.

У Цунь виступав з багатьма симфонічними колективами: Національним філармонічним оркестром України, Одеським державним симфонічним оркестром, оркестром Харківської обласної філармонії, Міланським філармонічним оркестром, Симфонічним оркестром Брешії, Національним філармонічним оркестром Праги, Ганноверським симфонічним оркестром, Стамбульським симфонічним оркестром, Будапештським симфонічним оркестром, Берлінським молодіжним симфонічним оркестром, Китайським національним симфонічним оркестром, Пекінським симфонічним оркестром тощо.

У Цунь є палким популяризатором китайської фортепіанної музики, записує та виконує багато нових творів, зокрема фортепіанні твори Бао Юанькая та Лу Шаоена. Зокрема, «Велика fuga для фортепіано» композитора з Циндао Лу Шаоена була вперше записана ним після 50 років від часу її створення і видана лейблом Kook Music.

Його бездоганна майстерність гри, поєднання східного і західного темпераменту отримали широке визнання у фортепіанному світі, а стиль гри критики характеризують як «поєднання елегантності Шопена і пристрасті Ліста» [цит. за: 275].

Іспанська газета Wen Wei Po констатувала: «Виступ У Цуня додав блиску музичному фестивалю у Валенсії в Іспанії, виконавець зі Сходу по своєму розповідає історію Китаю» [цит. за: 275]. Prague Daily News повідомила: «У Цунь вперше ступив на чеську землю, але ефект шоку, який він справляє, не менший, ніж у будь-якого відомого піаніста. У Празі, яка є музичною Меккою Центральної Європи, такі піаністи, як У Цунь, є рідкістю» [цит. за: 275]. Коментатор української газети «Житомирська

правда» зазначив: «Китайський музичний геній, виплеканий в Україні, У Цунь знову і знову підкорює своєю музикою серця незліченної кількості східних європейців» [цит. за: 275]. Нарешті, Одеська вільна преса України повідомляла: «Як лауреата першої премії першого Міжнародного конкурсу піаністів ім. Гілельса, після двох років вдосконалення, на відкритті другого конкурсу виступ У Цуня був ще більш зворушливим, а його музична привабливість підкорила всіх присутніх» [цит. за: 275].

Послідовний популяризатор музики композиторів-співвітчизників, У Цунь постійно бере участь у концертах з їхніх творів. Так, наприклад, у 2020 р. в концертному залі Шеньчженя в його виконанні відбулася прем'єра фортепіанного концерту «Весняний приплив», створеного спільно Ван Югуєм і Чжан Чао [276]. Як зазначалося в дописі, піаніст «... інтегрував свою любов до батьківщини та захоплення китайською музикою у власну музику, виконав і записав багато прем'єр китайських творів. У цьому виступі він знову і знову практикував свою музичну концепцію “грати китайську музику та розповідати китайські історії звуками фортепіано”» [276].

3.2.2. Цзо Чжан (сценічне ім'я Зі Зі) та її тріо

Чи не найяскравішою серед китайських музикантів, які стали переможцями Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева, а нині ведуть активну концертну діяльність в усьому світі, є **Цзо Чжан** (в програмі конкурсу презентувалася як Зуо Жанг), яка народилася 10 жовтня 1988 р. у Шеньчжені на півдні Китаю. Її перші контакти з фортепіано розпочалися з трирічного віку, коли замість ляльки в подарунок на день народження вона попросила мати купити їй цей музичний інструмент [136]. У віці п'ять років дівчина з батьками переїхала до Німеччини в Берлін, де вони в той час отримали роботу, і саме в Берліні, позбавлена можливості спілкування із дітьми (адже не знала німецької мови), вона розпочала свідомі заняття на фортепіано. Хоча її батьки не були музикантами, вони

заохочували дівчину навчатися гри на фортепіано, зокрема щоб полегшити відчуття самотності. Першою вчителькою Цзо Чжан була місцева скрипачка, тож замість первісної роботи над постановкою рук, технічними вправами, інструктивними п'єсами тощо, вони почали майже одразу розучувати високохудожні твори, які чула дівчинка чи то на вулиці, чи то по трансляції [XCIV]. До того ж музичні заняття дівчинки дуже стимулювала сама творча атмосфера цього міста, адже, за її словами, там звідусіль звучала класична музика, насамперед симфонічна: таксиста слухали Бетховена, а майже в кожному кафе грали Вагнера [162]. За спогадами Цзо Чжан, першим твором, який вона вивчила, була Фантазія № 3 d-moll Моцарта, яку вона колись почула по радіо. Після цього класична музика стала фоном повсякденного життя дівчини [218]. Як розповідала сама музикантка в одному з інтерв'ю, «... ми жили в Шарлоттенбурзі, за 10 хвилин ходьби від Берлінської філармонії. Тоді спочатку в мене не було Інтернету, і я не розмовляла німецькою. У мене не було друзів. Тож піаніно стало моїм єдиним другом і моєю розвагою» [162]. Побачивши неабиякий хист юної учениці до занять на фортепіано, її вчителька усіляко заохочувала її брати участь у різноманітних конкурсах. Так, ще навчаючись у Німеччині Цзо Чжан посіла третє місце на Міжнародному юнацькому конкурсі піаністів Steinway [136].

Після повернення в 1995 р. у семирічному віці до Китаю Цзо вступила до школи мистецтв Шеньчжень, де почала вчитися у відомого викладача фортепіано і методиста Дена Чжаої, в класі якого в різні роки вчилися у майбутньому відомі далеко за межі Китаю піаністи Лі Юнді, Чень Са, Чжан Хаочен, Хе Ціжень, Сюе Сяоцю та ін., які послідовно перемагали на міжнародних конкурсах [256]. Від початку навчання в цього педагога Цзо Чжан розпочала отримувати й справжню професійну, насамперед технічну, підготовку. За словами піаністки, не було жодного конкурсу від місцевого до національного і міжнародного рівня, на якому би вона не отримала нагороду [XCIV], і згодом завоювала перші премії на дуже престижному

Першому міжнародному конкурсі піаністів у Китаї, Міжнародному конкурсі піаністів імені Джини Бахауер і дала свій перший сольний концерт у Великому театрі Шеньчженя у віці 10 років [236].

Відтоді, ще навчаючись у Китаї, дівчина почала підкорювати престижні концертні естради світу, зокрема такі як Карнегі-Хол, Центр Кеннеді, Зал Корто в Парижі тощо і дедалі частіше виступати з оркестрами.

У 2002 р. піаністка отримала Гран-прі в молодшій групі VI Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева в Харкові. До її програми увійшли такі твори:

1 тур:

Й. С. Бах. Прелюдія і фуга *Cis-dur*, I т. Добре темперованого клавівру

Й. Гайдн. Соната *Es-dur*, II і III частини

Ф. Шопен. Етюд *cis-moll*, op. 10 № 4

Н. Паганіні-Ф. Ліст. Етюд «Кампанелла»

Ф. Мендельсон. Пісня без слів № 18

2 тур:

С. Прокоф'єв. Три п'єси з балету «Ромео і Джульєтта»

Чу Ван Хуа. Музична п'єса

Ф. Ліст. Іспанська рапсодія

3 тур:

Ф. Мендельсон. Концерт *g-moll* № 1, II і III частини (з Молодіжним симфонічним оркестром «Слобожанський» під орудою Р. Нігматуліна) [38, с. 27].

Того року склад учасників конкурсу в молодшій групі був настільки сильний (усього подали заявки на змагання у цій віковій категорії 54 піаністи!), що поважне міжнародне журі прийняло безпрецедентне рішення й розділило Гран-прі між трьома конкурентами: українкою Валерією Мірош, китайкою Цзо Чжан і японцем Хідетоші Ясуда. Проте час переконливо продемонстрував, що зараз, за 22 роки від тієї перемоги, саме Цзо Чжан як концертна виконавиця виявилася найуспішнішою серед цієї трійці, адже

Мірош нині лише періодично виступає в Європі (здебільшого в Німеччині і переважно в якості ансамблевої піаністки), віддаючи перевагу педагогічній діяльності в Гамбурзькому університеті музики, театру та медіа [224], а виконавська активність Ясуда обмежується виступами у себе на батьківщині [279].

Про виступ Чжан Цзо у Великому залі Національної філармонії України вже в статусі володарки Гран-прі, куди її з іншими переможцями конкурсу привіз з концертом В. Крайнеф, українська газета «Дзеркало тижня» писала: «Вольове начало і недитяча впевненість уже зараз наявні у грі <...> Жанг Зуо з Китаю (Гран-прі), яка зіграла дві п'єси з фортепіанного циклу Прокоф'єва “Ромео і Джульєтта” із миттєвими змінами барв і настроїв, а в Кампанеллі Ліста просто зачарувала зал кришталевими краплинками верхнього регістра» [46].

Після закінчення школи мистецтв юна музикантка поїхала до США, де продовжила навчання спочатку в Істменській школі музики в піаністки з великим досвідом концертних виступів в усіх 50 штатах США та в багатьох країнах світу, зокрема неодноразово в Китаї, а також членкині журі багатьох міжнародних конкурсів Неліти Тру [192], а потім, для отримання ступеня бакалавра, в ізраїльсько-американської музикантки Йохевед Каплінські, яка очолювала підготовчий фортепіанний факультет до вступу до коледжу в Джульєрдській школі.

Піаністка єврейського походження Йохевед Каплінські, відома на ім'я Веда, перша американська наставниця Чжан Цзо, народилася в Тель-Авіві у 1937 р. Юна музикантка розпочала навчатися гри на фортепіано в музичній академії Тель-Авіва музичній академії у відомої угорсько-ізраїльської піаністки-солістки і ансамблевої виконавиці Ілони Вінче-Краус, учениці Бели Бартока [159]. Згодом вона продовжила навчання в США, де отримала ступінь бакалавра, магістра та доктора в Джульєрді під керівництвом викладача-методиста, співавтора посібника «Твори для фортепіано: вичерпний посібник із репертуару клавирних з 1580 по 1912 рік» Ірвіна

Фрейндіха, з класу якого за 40 років роботи в цьому закладі вийшла низка лауреатів міжнародних конкурсів [160]. Пізніше Каплінські також навчалася у Дороті Таубман, відомої не лише в якості фортепіанного педагога, а й терапевта-діагноста, спеціалістки з лікування професійних захворювань рук у піаністів [146].

Попри отримання звання лауреата Міжнародного конкурсу імені Й. С. Баха у Вашингтоні й неодноразові виступи з сольними концертами, з оркестром та в якості виконавиці камерно-інструментальної музики на численних фестивалях, записи на радіо і телебаченні в Ізраїлі та в США, Каплінські відчувала свій поклик до фортепіанної педагогіки, тож часто виступала з лекціями та майстер-класами по всій території США, в Ізраїлі та Південній Кореї. У Каплінські в класі постійно училися іноземні студенти, у тому числі китайські. Окрім Чжан Цзо, з її класу вийшли Юань Цзе, Дон Фейфей, Чжан Цзіньї, Мао Сян'ю, Лю Цзекай, Гун Тяньпен, Чжан Шенлян та ін. [305].

Про свою роботу зі студентами-піаністами і своє ставлення до музики Каплінські розповіла в одному з інтерв'ю: «Я люблю спілкуватися з людьми і люблю працювати з молодими талантами. Якщо я можу допомогти у формуванні людині, яка також є художником і піаністом, то це і є для мене найбільшим задоволенням. <...> Я бачу, як люди реагують на музику, як хтось може пережити важкий день, піти на концерт і на дві години перенестися в інший світ, а потім вийти звідти емоційно наповненим, омолодженим. <...> Музика не тільки потрібна, вона необхідна для духовного виживання» [239].

Походячи з родини лікарів, Каплінські поєднає деякі медичні знання зі своїми музичними навичками. Її знання м'язів рук і рук допомогло студентам досягти технічних висот, які інакше були б неможливі або фізично шкідливі.

У Джульярді вже під керівництвом наступного педагога Роберта Макдональда Чжан Цзо отримала ступінь магістра. Саме під час навчання в США Чжан Цзо зрозуміла, що їй необхідно продовжувати удосконалюватися

не лише як піаністці, а, насамперед, як музиканту [XCIV]. Під час навчання в Йохевед Каплінські та в Роберта Макдональда піаністка виборола перемогу в престижному конкурсі William Petschek Piano Recital Award, а також стала лауреаткою п'ятої премії одного з найскладніших і найпрестижніших міжнародних конкурсів – імені королеви Єлизавети в Брюсселі (2013).

За словами самої піаністки, в її виконавському досвіді не було жодного конкурсу, переможницею або призеркою якого вона би не ставала. Так, окрім названих вище творчих змагань, до активу музикантки належать також лауреатства:

- на Шанхайському дитячому конкурсі «Кубок Сіньхе» (1997, I премія та спеціальна нагорода за краще виконання китайських творів),
- на Національному молодіжному конкурсі фортепіанних ансамблів у чотири руки (1997, I премія),
- на Міжнародному молодіжному конкурсі піаністів в Етлінгені, Німеччина (1998, VI премія),
- на Міжнародному конкурсі молодих піаністів Джини Беколл у США (2000, молодша категорія, I премія),
- на конкурсі Hong Kong Piano Open (2001, відкрита група, наймолодша учасниця, II премія),
- на Міжнародному конкурсі піаністів Seiler у Німеччині (2003, юнацька група, III премія);
- на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ліста в Нідерландах (2005, нагорода за найкраще виконання програми для учасників віком до 21 року);
- на 3-му Шанхайському міжнародному молодіжному конкурсі піаністів (2005, III премія);
- на Шеньчженьському міжнародному конкурсі фортепіанних концертів (2006, I премія);
- на 15-му американському конкурсі піаністів Джини Беколл (2010, наймолодша жінка-переможниця).

До непересічних досягнень Цзо Чжан часів її учнівства належить також

участь у запису VCD «Видатний музичний молодіжний альбом Китаю», здійснену за ініціативи Асоціації китайських музикантів. Цей відеоальбом був розповсюджений по всій країні (1998) [281].

По завершенні офіційного навчання Цзо Чжан також пізніше брала уроки в Інституті Пібоді в «одного із найвишуканіших і неперевершених музикантів, які народились у Сполучених Штатах» Леона Флейшера (походив з родини емігрантів із Польщі та України) [157] і продовжує отримувати настанови від яскравого австрійсько-британського піаніста і педагога Альфреда Бренделя, одного із найшанованіших музикантів ХХ ст., який за версією журналу *Limelight* (Австралія) посів 8 позицію серед найпопулярніших піаністів усіх часів у світі [8].

На переконання Цзо Чжан, їй пощастило, що вона завжди зустрічала потрібного наставника в потрібний час. Професор Дан Чжаої був першим учителем, який розвинув її фундаментальне розуміння музики, зокрема фортепіано, одночасно з навчанням її техніці, але головне, що ввібрала від нього юна піаністка, яка навчалася в Дан Чжаої від 7 до 17 років, – уміння слухати власну гру. У цей період великий вплив на дівчинку, разом із опануванням нею різноманітного фортепіанного репертуару, справило прослуховування багатьох зразків симфонічної музики і творів для струнного квартету [XCIV]. Найефективнішим і таким, що змінив життя молодій музикантці, став для неї Роберт Макдональд, за характеристикою Цзо Чжан «чутлива і імпульсивна людина й фантастичний музикант», зокрема добре відомий як ансамблевий виконавець. Зокрема, Макдональд навчив Цзо Чжан майстерності в розподіленні звуку фортепіано з її колегами по ансамблях [218]. Навчання в Макдональда спонукало піаністку приділяти більше уваги відчуттю балансу в камерних творах щоб досягнути повної гармонії зі своїми партнерами, адже, на переконання Макдональда, фортепіано є найважливішою, й, водночас, найвідповідальнішою складовою будь-якого ансамблю за участю фортепіано.

Макдональд виступав із великими оркестрами США, багато років був

партнером скрипаля Ісаака Стерна та японської скрипачки Рей Йонедзіма. Він брав участь у фестивалях Marlboro, Casals і Lucerne, виступав у численних програмах Товариства камерної музики Лінкольн-центру, а також у трансляціях концертів на телебаченні BBC. До творчого доробку цього майстра належать і виступи зі струнними квартетами Takács, Vermeer, Juilliard, Brentano, Borromeo, American, Shanghai та St. Lawrence, а також з Musicians from Marlboro. Нагороди Макдональда включають золоту медаль на Міжнародному конкурсі піаністів Бузоні, головну нагороду на Міжнародному конкурсі Вільяма Капелла та нагороду Deutsche Schallplatten Critics Award. Серед його вчителів були відомі американські музиканти Теодор Рел, Сеймур Ліпкін, Рудольф Серкін, Мечислав Горшовський, Беверідж Вебстер і Гері Граффман. Він має дипломи Університету Лоуренса (з відзнакою), Інституту музики Кертіса, Джульярдської і Манхеттенської музичних шкіл. На фортепіанному факультеті Джульярдської школи музикант почав викладати з 1999 р., а від 2007 р. також є викладачем в Інституті Кертіса, де очолює кафедру вивчення фортепіано Пенелопи П. Воткінс. Окрім того, влітку він є художнім керівником музичної школи Таос у Нью-Мексико (постійно з 1982 р.) та фестивалю камерної музики [200]. Дискографія музиканта включає записи для Sony Classical, Bridge, Vox, Musical Heritage Society, ASV і CRI [202].

Крім того, Макдональд брав участь у фестивалях у Бергені, Безансоні, Люцерні, Монтре, Зальцбурзі, Альдебурзі та Шлезвіг-Гольштейні в Європі, Marlboro, Brevard і фестивалі Caramoor у Сполучених Штатах, а також Banff Center у Канаді. Він також регулярно проводить майстер-класи з фортепіано та камерної музики у відомих університетах і музичних школах США, Канади, Японії, Кореї та Китаю [201].

Серед численних іноземних студентів Макдональда було і є й чимало молоді з Китаю. У 2009 році професора Макдональда запросили приєднатися до Міжнародної музичної асоціації Aemgi-China як постійного директора, і він працює постійним директором з багатьма відомими артистами в

європейських та американських музичних колах. Він також ретельно навчає студентів, рекомендованих Аетгі – Китайською міжнародною музичною асоціацією щороку. Лю Цзухао, переможець першого місця в Шеньянському відділенні та Уханьському відділенні американсько-китайського конкурсу елітного відбору 2009 року, і Вей Юнь вступили того року до Джульярда та навчалися під керівництвом професора Макдональда. Окрім китайських піаністів, про яких йдеться в цьому дослідженні, в Макдональдса навчалася ще чимало здібних піаністів, які добре відомі лише в Китаї: Хуан Чуфан, Цзоу Сян, Цінь Чуан, Сюй Хун, Цзо Чжан, Сунь Мейтін тощо. Його студенти здобули численні перші нагороди на всесвітньо відомих конкурсах, у тому числі на Міжнародному конкурсі піаністів Ван Кліберна в США, Міжнародному конкурсі піаністів у Клівленді, Міжнародному конкурсі піаністів у Франції та Міжнародному конкурсі піаністів у Калгарі в Канаді Конкурс піаністів, Міжнародний конкурс піаністів Джини Бахауер у Сполучених Штатах, Міжнародний конкурс піаністів у Міннеаполісі, Міжнародний конкурс піаністів у Китаї, Міжнародний конкурс піаністів у Сантандері в Іспанії, Міжнародний конкурс піаністів імені Лу Рубінштейна в Ізраїлі та Міжнародний конкурс піаністів у Сідней в Австралії [306].

Ще до знайомства із Макдональдом, навчаючись в Істменській школі музики, юна музикантка з іншими учнями цього навчального закладу у 2006 році увійшла до складу фортепіанного квінтету, який здійснив гастролі по всьому світу, включаючи Китай, Південну Корею, Японію, Єгипет, Канаду, Німеччину, Іспанію, Південноафриканську республіку та багато інших країн [281].

А безцінні знання, отримані від Макдональда стали Цзо Чжан, яка в той час була вже більше відомою вже як Зі Зі (Zee Zee – за першими літерами імені і прізвища), в нагоді після заснування ще у 2017 р. нею разом із двома її друзями і колишніми колегами по грі в складі оркестру BBC New Generation (середина 2010-х рр.) – американською скрипачкою, кореянкою за походженням Естер Ю та віолончелистом-вірменином Нареком

Ахназаряном – тріо «Z.E.N.». Така назва виникла за першими латинськими літерами їхніх імен і як певний натяк на дзен-філософію, за якою вони ставляться до створення музики, а саме – «відмова від себе заради повної єдності в інтерпретації і звучанні творів, які ці музиканти виконують» [235].

Партнерка Зі Зі, вихованка Міжнародної школи Брюсселя та Мюнхенського університету музики і театру Естер Ю першу перемогу здобула у віці 5 років, ставши лауреаткою I премії на Музичному конкурсі в Нью-Джерсі (1999). Талановита скрипачка також має в творчому доробку I премію на Музичному конкурсі в Нью-Йорку (2000), II премію на конкурсі Андреа Постакіні (2003), I премію 10-го Міжнародного конкурсу скрипалів імені Г. Венявського в молодшій групі (2006), нагороду Європейського Союзу з музичного мистецтва (2006), нагороду за особливі досягнення Міжнародної школи Брюсселя (2010), III премію 10-го Міжнародного конкурсу скрипалів імені Яна Сібеліуса (2010). Нарешті, у 2012 р. вона стала одною з наймолодших лауреатів конкурсу королеви Єлизавети (IV премія) [148]. У 2014–2016 рр. Естер Ю була артисткою BBC Radio 3 New Generation, де й познайомила з колегами Цзо Чжан і Нареком Ахназаряном. Молода скрипачка стала першою постійною артисткою Королівського філармонічного оркестру і у 2018 р. була включена до списку 30 найкращих виконавців до 30 років. А двома роками пізніше WQXR-FM назвав її одною із двадцяти відомих музикантів, яких варто спостерігати у 2020 р. Ще після успішного виступу на конкурсі імені Г. Венявського юна скрипачка почала грати на унікальній скрипці «Князь Оболенський» Страдіварі, виготовленій кремонським майстром у 1704 р., яка була їй дана в користування за перемогу в цьому змаганні [148].

Серед численних місць виступів Естер Ю з кращими оркестровими колективами у найпрестижніших концертних залах світу був і Харків, який артистка відвідувала двічі. Під час другого візиту до Харкова у жовтні 2010 р. Естер Ю зіграла у великому залі Харківського академічного театру опери і балету ім. М. В. Лисенка Концерт № 2 для скрипки з оркестром

С. Прокоф'єва (симфонічний оркестр Харківської обласної філармонії, диригент Юрій Янко) і, на біс, 1-й каприс Н. Паганіні [49]. Цей концерт викликав значний розголос у харківській пресі. Проте практично всі дописувачі зосереджували увагу, насамперед, на звучанні унікального інструменту, який сам по собі для них виявився більш значимим, ніж довершена гра виконавиці.

Вихованець музичної школи Саят Нова у Вірменії та Московської консерваторії Нарек Ахназарян, який також брав участь у курсах всесвітньо відомих музикантів, віолончелістів: М. Ростроповича, Йо-Йо Ма, С. Ісерліса, Д. Герінгаса, П. Каца, Л. Лессерса, Р. Кіршбаума, Ф. Хельмерсона та ін. [240], як і його партнерки по тріо, неодноразово ставав лауреатом міжнародних конкурсів: мав I премію та золоту медаль Міжнародного конкурсу ім. А. Хачатуряна (2006), отримав Молодіжну премія президента Республіки Вірменія (2007), 9 спеціальних премій на конкурсі «Молоді концертні артисти» в Нью-Йорку (2008), а у 2011 р. став переможцем IV Міжнародного конкурсі ім. Чайковського. Віолончеліст також був нагороджений медаллю Мовсеса Хоренаці за видатні творчі досягнення в галузі вірменської культури, мистецтва, літератури, освіти, гуманітарних наук (2013), а у 2017 р. отримав почесне звання заслуженого артиста Вірменії [240].

На відміну від традиції XIX–XX ст., коли камерні колективи на кшталт усесвітньо відомого «Чеського квартету» або квартету Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства зразка 1890–1905 рр., які існували в незмінному складі протягом багатьох років, і для яких такі виступи були чи не основною формою концертної діяльності, на чому, зокрема, наголошує музикознавець В. Щепакін [114], тріо «Z.E.N.» не існує на постійній основі, адже його учасники живуть в різних містах і країнах (Зі Зі в Берліні, Естер Ю в Лондоні, Нарек Ахназарян в Єревані), і кожен з його членів багато гастролює в різних країнах як соліст, але, тим не менш, ці талановиті музиканти об'єднуються час від часу для участі в

певному проєкті, фестивалі або гастрольному турі. Так, невдовзі після знайомства (2015) ансамблем «Z.E.N.» був записаний перший диск (2017), а наступного року (2018) цей камерний колектив дебютував на престижному музичному фестивалі в Аспені. У сезоні 2019/20 тріо здійснило гастрольний тур шістьма містами Північної Америки: Сан-Франциско, Ванкувер, Санта-Барбара, Бостон, Вашингтон і Маямі, викликавши захоплені відгуки публіки та схвальні відгуки критиків. Після перерви у виступав, спричиненою пандемією COVID-19, тріо від 10 до 27 серпня 2022 р. здійснило тур з 10 концертів Австралією, виступивши в Аделаїді, Сідней, Мельбурні, Перті, Ньюкаслі, Гобарті, Даббо і Канберрі. Тоді музиканти презентували дві різні програми, включно зі світовою прем'єрою тріо «Маленькі катаклізми» (2022) молодого австралійського альтиста і композитора Метта Лейнга [176], написаного спеціально для ZEN Trio на замовлення австралійської національної організації «Musica Viva Australia», котра є одною з провідних у світі презентантів камерної музики [225]. Окрім проведених концертів, всі учасники тріо проводили майстер-класи із австралійськими студентами [235]. Нарешті, у 2024 р. музиканти об'єднувалися двічі: у травні, на міжнародному фестивалі «Празька весна» [235], і в жовтні, під час виступів на Міжнародному фестивалі мистецтв у Белфасті [237].

Майстерність кожного з членів тріо і колективу як єдиного цілого чи не найлаконічніше з численних оприлюднених відгуків на концерти артистів охарактеризував австралійський музичний критик Джо Сент Леон: «У цьому чудовому концерті кожен з трьох музикантів є неперевершеним, а як тріо вони просто трансцендентні. <...> Інтенсивний, пристрасний, серйозний, бурхливий, віртуозний – усіма цими словами можна охарактеризувати вчорашній виступ. Але слово, з яким я пішов з концерту, це благоговіння: перед музикою, перед композиторами і перед мистецтвом грати камерну музику» [234]. А австралійська музикознавиця і блогерка Дженніфер Брайс наголосила на враженні від гри цього тріо, яке характеризувалося «поєднанням надзвичайно блискучої техніки (я не впевнена, що коли-небудь

чула таку чітку, точну, блискучу фортепіанну роботу, або таку м'якість на високих нотах скрипки) і дихання та виконання як одного цілого» [131].

Численні відео- та аудіозаписи тріо Z.E.N. містяться, зокрема, на сторінці цього колективу на YouTube [LXXX], а також на сторінці Естер Ю на цьому ж каналі [XXX].

Проте виконання Зі Зі камерного ансамблевого репертуару не обмежується лише її виступами у складі тріо «Z.E.N.». Так, разом із своїм співвітчизниками-віртуозами, пекінським скрипалем Дан Чжу, альтистом, власником альту Страдіварі Ендрю Ліном і віолончелістом, власником віолончелі Гварнері Річардом Бемпінгом (обидва – солісти симфонічного оркестру Гонконгу) піаністка в січні 2022 р. взяла участь у прем'єрному виконанні в Гонконгу фортепіанного квартету a-moll Г. Малера на музичному фестивалі Beare's Premiere, який через COVID-19 відбувся в режимі онлайн [XLIX].

Продовжуючи аналіз впливів на Зі Зі знакових для неї педагогів, зазначимо, що Леона Флейшера та Альфреда Бренделя піаністка вважала не просто вчителями, а натхненниками. Замість того, щоб інструктувати учнів що їм треба робити, Флейшер і Брендель надавали вказівки та дозволили зрозуміти сутність того, що вони хотіли передати. «Вони як книги, вони як довідник», – охарактеризувала цих музикантів піаністка. Зі Зі й досі залишається прихильницею Альфреда Бренделя, від якого вона час від часу отримує важливі для неї настанови [218].

Але окрім цих педагогів, Зі Зі протягом усього її розвитку як виконавиці черпала натхнення і перебувала під впливом ще низки видатних музикантів сучасності. Так, вона придбала повну колекцію записів 100 кращих піаністів ХХ ст., видану фірмою Phillips. Зокрема, їй настільки сподобалося виконання творів Моцарта Кларою Хаскіл, що вона купила всі її записи на фірмі ЕМІ. Іншими особистостями, гра яких вплинула на піаністку, є Альфред Корто, Артур Рубінштейн, Володимир Горовиць, Мюррей Перайя і Раду Лупу, відвідання виступу якого, за словами піаністки, змінило її

життя [XCIV]. Під час навчання в Джульярдській школі Зі Зі мала можливість відвідувати концерти, де виступали піаністи, якими вона захоплювалася. Зокрема, вона виявила, що деякі з них наживо звучать зовсім не так, як вона чула на їхніх записах. «Мюррей Перайя був диким!» – ділилася спогадами піаністка, яка досі зберігає квиток із сольного концерту Мюррея Перайї, який їй пощастило відвідати більше 10 років тому. За твердженням Зі Зі, це враження слугує їй як нагадуванням, так і підбадьоренням, коли вона відчуває пригнічення або брак сил.

Зі Зі має великий досвід виступів з багатьма провідними сучасними диригентами – американкою Марін Олсоп, британцем Джонатаном Блоксемом, французом Леонелем Брінгіє, швейцарцем Шарлем Дютуа, мексиканкою Алондрою де ла Парра, венесуельцем вірменського походження Домінго Хіндоянном, естонцями – батьком і сином – Неєме і Пааво Ярві, австро-угорцем Крістофом Концом, поляком Міхалом Нестеровичем, німцем Юном Марклом, вихідцем з Литви, котрий працює в Австрії, Юліаном Рахліном, французом Яном Паскалем Тортельє, американцем, вихідцем із Мексики Робертом Тревінью, китайцем Сіань Чжан та ін. [236]. Із цих видатних музикантів, ідеалом диригента Зі Зі вважає Неєме Ярві. Зокрема, піаністка була приголомшена тим, наскільки до тонкощів Ярві знає і відчуває музику, яку виконує, й миттєво майстерно може скоректувати виконання твору навіть під час огріхів соліста [218].

Вимушено перервана більше ніж на рік народженням донки та епідемією COVID-19, які хронологічно збіглися в часі (2020), зараз виконавська діяльність Зі Зі охоплює практично всі континенти і численні країни. Уже у 2021 р. ще не маючи можливість повернутися в Німеччину з Китаю, де її застав розпал епідемії, піаністка виступала в багатьох містах своєї батьківщини з репертуаром, присвяченим 210-річчю Ф. Ліста, одного з найулюбленіших нею авторів [136].

Окрім цього, протягом року, на який вона застрягла в Китаї, Зі Зі під загальним лозунгом «“Я вільно розмовляю музикою”»: чому діти

заслуговують ранньої музичної освіти, чому діти повинні слухати музику з раннього віку» проводила інформаційні концерти, метою яких було познайомити маленьких дітей з класичною музикою. У цій просвітницькій місії вона черпала натхнення з виступів видатного американського віолончеліста китайського походження Йо-Йо Ма в дитячому телешоу «Вулиця Сезам». Її просвітництво було заохочено тим, що нещодавно вона сама стала матір'ю і сподівалася надихнути дітей та їхніх батьків слухати класичну музику, хоча, водночас, хвилювалася, що її доньці вона набридне через її постійний контакт з нею до та після народження [162].

Від 2022 р. Зі Зі відновила широку гастрольну діяльність. Так, лише протягом сезону 2023/2024 рр. піаністка виступала з Національним оркестром ВВС Уельсу, Ольстерським оркестром, оркестром Стамбульської філармонії Borusan, Тусонським симфонічним оркестром, оркестрами Вігмор-Холлу та Міжнародного музичного фестивалю Макао, з Державним симфонічним оркестром Вірменії, оркестром Оксфордської філармонії, оркестром Щецинської філармонії, а також у концертах Concertgebouw, на фестивалі «Празька весна», музичному фестивалі в Пярну, фестивалі Бетховена в Міннесоті, міжнародному музичному фестивалі In Classica Dubai. Вона також грала на концертах відкриття сезону Китайської філармонії та Шанхайського симфонічного оркестру.

Найважливіші моменти гастролей Зі Зі останніх сезонів включають концерт відкриття сезону з Естонським національним симфонічним оркестром під керівництвом Нееме Ярві, з оркестром Philharmonia у Королівському фестивальному залі та тур у Великій Британії під керівництвом Пааво Ярві, три виступи з оркестром Гонконгської філармонією під керівництвом Крістофа Конча, Пааво Ярві та Ю Лонга відповідно, а також виконання нею фортепіанних концертів Бетховена та Сен-Санса з Шанхайським симфонічним оркестром. Вона давала сольні концерти на музичному фестивалі в Аспені, літньому музичному фестивалі в Бреварді, фестивалі в Люцерні, Casa da Musica в Порту, Esplanade в Сінгапурі

та Premiere Performance Hong Kong тощо.

У минулих сезонах до епідемії Зі Зі також виступала із провідними колективами світу, включаючи Симфонічний оркестр ВВС, Філармонічний оркестр ВВС, Національний оркестр Уельсу ВВС, оркестри Лондонської філармонії, Королівської філармонії Ліверпуля, Бельгійський національний оркестр, Sinfonieorchester Basel, Tonhalle Orchestra Zurich, Borusan Istanbul Philharmonic, Концертний оркестр РТЕ, Македонський симфонічний оркестр, оркестри Варшавської філармонії, Філармонії Яначека, Словацької філармонії, Симфонічний оркестром Крістіансанду, оркестр Філармонії Турку, Симфонічний оркестр НКК, оркестр Гонконгської філармонії, Королівський симфонічний оркестр Бангкока, Філармонічний оркестр Лос-Анджелеса, Симфонічні оркестри Сан-Франциско, Міннесоти, Цинциннаті, Сіетла, Пасаденський, Джексонвільський, Тихоокеанський, Гавайський симфонічні оркестри тощо. Ще у 2013–2015 рр., будучи артисткою ВВС New Generation Зі Зі виступала в Королівському Альберт-Холі в рамках ВВС Proms [238].

Концертний графік піаністки дуже насичений. Так, лише від 18 жовтня по 1 грудня 2024 р. в неї заплановані 8 концертів: 18 жовтня – концерт з фортепіанних творів Ф. Ліста, Р. Вагнера, М. Равеля та А. Шенберга – в Центрі виконавських мистецтв Шварца (Атланта, Джорджія, США); 28–30 жовтня – три концерти камерної музики: фортепіанні тріо А. Дворжака, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна у складі тріо ZEN – на Міжнародному фестивалі мистецтв у Белфасті (Північна Ірландія); 6 листопада – сольний концерт з творів Й. С. Баха, Ф. Шуберта і Ф. Ліста на Фортепіанному фестивалі Рафаеля Ороско (Кордова, Іспанія); 9 листопада – виконання концерту для фортепіано з оркестром № 2 К. Сен-Санса на Фестивалі Accordi Musicali 2024 (Ліворно, Італія); потім до 20 листопада – робота в складі журі 65-го Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Бузоні; 22 листопада – виконання тріо С. Рахманінова, Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна у складі тріо ZEN в

Луїзіанському музеї сучасного мистецтва (Копенгаген, Данія); 1 грудня – повтор останньої камерної програми в Вігмор Холлі (Лондон, Великобританія) [237].

Сольний репертуар піаністки включає широкий спектр творів багатьох європейських та американських композиторів різних часів, про свідчать афіші її концертів – тих, що відбулися, й анонси концертів, що мають відбутися протягом наступних місяців, два записані нею альбоми: 1) Сюїта «Нічний Гаспар» М. Равеля, його ж концерт № 1 G-dur для фортепіано з оркестром і концерт № 2 A-dur Ф. Ліста (диригент Пааво Ярві, 2019) [LXI]; 2) фортепіанних творів Ф. Ліста, Р. Вагнера (транскрипція З. Кочіша Прелюдії до I дії опери «Трістан та Ізольда»), М. Равеля, А. Шенберга, Ф. Пуленка (2022) [XXXVIII]. До творчого доробку піаністки належать також три диски із записами камерних ансамблевих творів: два у складі тріо Z.E.N.: 1) тріо Й. Брамса й А. Дворжака (2017) [IX], 2) твори С. Рахманінова, Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна, А. Хачатуряна (2019) [X] (обидва записи на фірмі Deutsche Grammophon), а також, разом із китайським скрипалем Нін Феном, сонати для скрипки та фортепіано Й. Брамса (2023) [VIII].

Численні записи з виступів Зі Зі викладені на різних сайтах, зокрема в YouTube [C]; [XLV]; [XCIV]; [XCV]; [LVI]; [CI]; [L], [XCVI]; [XCVII] та ін., а також на її офіційному сайті [XCVIII] і на сторінці піаністки на Facebook [XCIX].

Попри творче спілкування (навчання, відвідання концертів, співтворчість в ансамблі, виступи з оркестром тощо) переважно із європейськими та американськими музикантами, Зі Зі має досвід співпраці зі своїм співвітчизником, усесвітньо відомим композитором Тан Дуном (譚盾), автором музики до фільмів Енга Лі «Тигр, що крадеться, дракон, що причаївся» (臥虎藏龍), «Герой I-Моу Чжана» (英雄) та «Бенкет» Фен Сяогана (夜宴). Загалом цей твір називають трилогією У Ся (武俠三部曲). Його фінал під назвою «Воскресіння» (復活) – це фортепіанне тріо, яке представляє

поліфонічний розвиток музичного матеріалу. Свою роботу над цим сучасним музичним матеріалом піаністка порівняла з виконанням творів класичних композиторів: «Якби хтось грав Бетховена чи Баха так гарно, так переконливо, то, якби Бах був ще живий, він би це схвалив» [218]. Однак, цей дотик до музики Тан Дуна у Зі Зі не є поодиноким. Так, на сторінках Facebook містяться уривки її виступу на фестивалі в м. П'єтрасанта з виконанням його сонати для віолончелі з фортепіано (з віолончелісткою Цзін Чжао), яка є важливою і невід'ємною музичною складовою цього культового фільму [XXXIV].

27 липня 2024 р. на заключному концерті «Світова класика та літературні шедеври» Циндаоського міжнародного тижня музики та медицини в рамках тижня Тан Дуна в Китаї в Циндаоському муніципальному народному залі Зі Зі взяла участь у прем'єрній презентації нового яскравого твору цього композитора. Разом із самим Тан Дуном, який керував Циндаоським симфонічним оркестром, і виконавицею ампула *ціньї* в Пекінській опері Ліань Веньцінь Зі Зі виконала Подвійний концерт для фортепіано та *ціньї* «Прощавай, моя наложниця» Тан Дуна (до 130-річчя Мей Ланьфана) [304].

Набагато раніше цих виступів, ще в жовтні 2015 р. на сцені Ханчжоу Цзо Чжан у концерті «Китайська звукова поезія», присвяченому сучасним китайським оркестровим творам, виконала з місцевим симфонічним оркестром композицію Чжан Чао «Китайська мрія» [281].

Стійке зацікавлення ансамблевим виконавством привело Зі Зі до ідеї створення в себе на батьківщині фестивалю камерної музики, в якому мають брати участь відомі в світі музиканти. Цей задум був утілений у життя: музикантка стала засновницею і художнім керівником міжнародного музичного фестивалю Z+, який після епідемії щовесни відбувається в Шанхаї. Авторитет молодої піаністки дозволив цьому фестивалю з першого року його проведення стати одним із найбільших і найвідоміших фестивалів камерної музики в Азії. Саме Зі Зі відповідає за його стратегію, бачення та

створення програми, співпрацюючи з найкращими музикантами з усього світу. Серед артистів, які виступали на цьому фестивалі у квітні 2024 р., були Нарек Ахназарян, Клара-Джумі Канг, Санвук Кім, Юра Лі, Нін Фенг, Луїс Швізгебель, Джуліан Штекель, Естер Ю, Хаочен Чжан, квартет Діотіма та ін. [236]. Серед різноманітних камерних творів, що були успішно виконані на одному з концертів цього фестивалю 14 квітня 2024 р. привернув увагу слухачів твір українського композитора Валентина Сильвестрова «Тихі пісні», який виконали бас-баритон Шень Ян і піаністка Наталія Катюкова. Це була китайська прем'єра цього циклу. Сама Зі Зі в концертах цього фестивалю з різними складами виконавців грала камерні твори Г. Ф. Генделя, Л. Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, А. Дворжака, [207].

Висока виконавська майстерність Зі Зі багаторазово відзначалась у пресі. Так, після виконання нею Концерту № 2 Ф. Ліста критик К. Галлс відзначив, що «... вразила не лише енергійна спритність іскристих пробіжок Зі Зі чи ідеально підібрані каскадні подвійні октави. У більш рефлексивні та витончені моменти вона також виявляла багато інтимної ніжності, насолоджуючись грайливою віддачею та ніжною інтимністю» [153]. У відгуку на виконання піаністкою Концерту № 1 Ф. Ліста той же дописувач відзначив, що вона була «безстрашною в приголомшливому прояві технічної майстерності» [153]. Про виконання піаністкою в Цюриху музики Дебюссі, критика, серед іншого, зазначила, що «вона відтворювала призми світла, ніби творила суцільну магію під водою» [126]. Газета Лос-Анджелес Таймс назвала Зі Зі «сильною, пристрасною і переконливою представницею чистого артистизму» [цит. за: 236]. Нарешті, частий партнер піаністки по виступах диригент Пааво Ярві охарактеризував її як «один із найвидатніших і найпристрасніших піаністичних талантів», які йому траплялися [235].

Завжди готова сприйняти і пропагувати музику, написану в XXI столітті, Зі Зі час від часу стає першою виконавицею творів сучасників. Це виконані нею в складі тріо «Z.E.N.» згадані вище «Маленькі катаклізми» Метта Лейнга – цикл з п'яти маленьких п'єс, що чимось нагадують твори

романтичної епохи. Власне, кожна з мініатюр, на думку автора, є відбитком якоїсь інтимної особистої катастрофи, кожна зображує глибоко вкорінені спогади, які прокидаються, переосмислюються, змінюються або залишаються незмінними, а потім зникають, де переосмислення інформує пам'ять у тиші, що настає. У рецензії на світову прем'єру цього твору видання «Путівник по мистецтву Сіднея» зазначило, що в цій світовій прем'єрі композитор «продемонстрував високий рівень міцного, спокійного, сучасного експресіонізму та здатність створювати просте, прекрасне і засобами звучання фортепіанного тріо глибоко зворушити нас» [176].

Прем'єрним було і виконання подвійного концерту для фортепіано і циньї і симфонічного оркестру Тан Дуна [261].

Іншим твором, одною з перших виконавиць якого є Цзо Чжан, стала сюїта № 3 «Спогади дитинства» для фортепіано з оркестром, що складається з 9 різнохарактерних п'єс, американського композитора-самоука Олексія Шора (Олексія Володимировича Кононенка, вихідця з України). Ця композиція була зіграна піаністкою разом із Оксфордським симфонічним оркестром під орудою Набіля Шехата в травні 2024 р. О. Шор, доктор філософії з математики (1996), до 2016 р. працював за фахом, але, палко люблячи з дитинства класичну музику у 2012 р. спробував себе в якості композитора. Нині його численні твори виконуються багатьма кращими колективами і солістами світу, зокрема такими піаністами як М. Плетньов, Є. Кісін, М. Аргеріх та ін. Видання «Malta Today» так охарактеризувало творчість цього композитора: «його схильність і незаперечний успіх у просуванні тональної та традиційно побудованої класичної музики явно привернули увагу та увагу публіки, яка звикла до абстракції авангарду, сприяючи освіжаюче простому та мелодійному підходу до сучасної композиції» [222]. Вочевидь така творча позиція автора цілком відповідає і світосприйняттю Зі Зі, що наочно відчувається у її інтерпретації цього циклу [I].

Маючи величезний досвід концертної діяльності і маючи бажання

розпочати й викладацьку, Зі Зі відверто зізналася, що поки не готова навіть проводити власні майстер-класи, адже не дуже вміє давати поради іншим. Цю свою позицію музикантка пояснила так: «Я можу лише сказати вам, з якими проблемами я зіткнулася, і сподіваюся, що мій досвід допоможе вам. Виконавець і викладач – це різні професії, і не кожен може зробити кар'єру в обох» [218].

Отже, можна стверджувати, що для Зі Зі, яка зараз перебуває в розквіті творчої активності і має визнання на всіх континентах, пріоритетом на даному етапі є саме концертна і просвітницька діяльність, яка охоплює сольне, ансамблеве виконавство і співпрацю з багатьма оркестровими колективами світу. Поряд із творами багатьох західних композиторів піаністка залюбки презентує публіці композиції своїх співвітчизників, активно підтримуючи мистецький діалог Сходу і Заходу.

Не претендуючи на пальму першості на жіночому піаністичному олімпі, яку зараз з цього покоління китайських піаністок посідає Юйцзя Ванг, молодша за неї на рік Зі Зі постійно має величезну вдячну аудиторію шанувальників її мистецтва.

3.2.3. Творчі пошуки Янг Тай і Ван Чуна

Одною з найяскравіших переможниць Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева (Гран-прі в молодшій групі, спеціальний приз за краще виконання творів М. Мошковського, 2004), котра дуже яскраво проявила себе як потужна виконавиця, стала **Янг Тай** (народ. 27.06.1990), на той час учениця музичної школи при Центральній консерваторії в Пекіні в класі Бао Хуйцяо. До участі в харківському конкурсі дівчина вже мала II премію V молодіжного конкурсу «Кубок надій» (2000), відзнаку «Кращий піаніст» VIII Всекитайського конкурсу юних піаністів (2000), медаль III Міжнародного конкурсу юних піаністів ім. Шопена в Азії (2001), I премію V Міжнародного конкурсу юних піаністів МІ-ДО (Франція-Китай,

2002), досвід гастролей по багатьох містах Китаю та США.

Програма трьох турів Тай Янг на конкурсі Володимира Крайнева складала:

I тур:

Й. С. Бах. Прелюдія і fuga gis-moll, I т. Добре темперованого клавiру

Й. Гайдн. Соната C-dur

Ф. Ліст. La Leggerezza

Ф. Шопен. Етюд gis-moll, Op. 25 № 6

М. Мошковський. Іспанський каприс

II тур:

Ван Цянь Жон. «Птахи уславляють Фенікса»

Ху Ваньхуа. «Бамбук на вітру»

В. Філіпенко. Токата

І. Шамо. «Літній вечір»

Ф. Ліст. Тарантела

III тур:

Ф. Мендельсон. Концерт g-moll № 1, Op. 25, I частина [39, с. 40].

У 2005 р. юна піаністка посіла I місце на конкурсі «ТОУАМА Asia» в Пекіні, а також, у цьому ж році, завоювала I місце і спеціальну нагороду за кращу інтерпретацію сучасної музики на конкурсі «Kadenz».

Наступну нагороду Тай Янг отримала у 2007 р., посівши третє місце на конкурсі «Золотий дзвін» у Китаї [229].

У 2008 р. Тай Янг ще раз відвідала Харків, де за традицією, що склалася, виступила в числі переможців конкурсів минулих років, на святковому концерті-відкритті IX конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева, де блискуче зіграла з академічним симфонічним оркестром Харківської обласної філармонії під орудою Юрія Янка I частину Концерту c-moll № 2 С. Рахманінова [96, с. 17].

Того ж 2008 р., після шести років навчання в Центральній музичній консерваторії, молода піаністка переїхала до Ганновера, де продовжила

навчання в університеті музики, театру та медіа у В. Крайнева, який працював з нею до своєї смерті в квітні 2011 р.

Своєрідним підсумком майже трирічного навчання у Крайнева стала участь Тай Янг у 2012 р. у XII Мюнхенському міжнародному фестивалі, де молода музикантка отримала одразу 9 нагород, зокрема премії від слухацької аудиторії «Фортепіанний подіум», за кращу інтерпретацію музики С. Прокоф'єва, а також премію «Віртуоз 2012» та «Юніорський приз».

Після наглої смерті В. Крайнева до викладання в цьому закладі стала Єва Купець (1964) – піаністка з Польщі, відома в багатьох країнах Європи, в Австралії та Америці, вихованка Академії Шопена у Варшаві та Королівської музичної академії в Лондоні, під керівництвом якої Тай Янг продовжила вдосконалюватися як піаністка і творча особистість в магістратурі.

За часів навчання в Єви Купець у 2013 р. піаністка посіла II місце на міжнародному конкурсі «Valletta International Piano», що проводився на Мальті.

Нарешті, конкурсні випробовування завершилися для Тай Янг у 2017 р., коли вона стала лауреаткою III премії міжнародного конкурсу «Lerthien» у Фрайбурзі [229].

Сама Єва Купець ще в 1992р. виграла конкурс ARD (в категорії дует фортепіано/віолончель) – один із найбільших і найпрестижніших конкурсів класичної музики в Німеччині, перемога в якому від часів його заснування (1952) стала трампліном для подальшої яскравої артистичної кар'єри для багатьох видатних музикантів.

У липні 2018 р. Єва Купець була обрана членкинею Європейської академії наук і мистецтв. Піаністка регулярно виступала на провідних світових фестивалях, а також з великими оркестрами, серед яких останніми сезонами були оркестр Мюнхенської філармонії, Симфонічний оркестр Сан-Паулу, Оркестр Міннесоти, Симфонічний оркестр міста Бірмінгема, оркестр Королівської філармонії Стокгольма, Королівський оркестр Данії, оркестри Варшавської філармонії, Королівської Ліверпульської філармонії,

Мельбурнський симфонічний оркестр, Симфонічний оркестр Йоміури Ніппон, Лейпцизький Гевандхаус і Паризький оркестр. Дискографія Єви Купець включає понад 30 компакт-дисків. Вона заслужено вважається відданою інтерпретаторкою сучасної музики. Її виконання в Берлінському концертному залі у 2005 р. Першого фортепіанного концерту А. Шнітке з Симфонічним оркестром Берлінського радіо було першим виконанням цього твору з 1964 р. Цей виступ було записано і випущено Phoenix у 2008 році разом з іншими творами Шнітке для фортепіано з оркестром. Єва проводить майстер-класи по всій Європі та є членом журі таких відомих конкурсів, як Сіднейський (Австралія), ім. Бузоні (Італія), ім. Бетховена (Бонн-Німеччина) та на честь Май (Марії) Лінд (Фінляндія) [165].

Небайдужа до музики ХХ ст., до пропаганди творів забутих чи напівзабутих композиторів та західнослов'янських митців Єва Купець прищепила цю зацікавленість і своїй вихованці. Зокрема, це стосується виконання Тай Янг музики таких митців як сучасниця Шопена і Шумана, Емілія Майєр (1812–1883), чії твори – «Tonwellen Valse», «Marcia» і Сонату d-moll – записала на диск, німецький композитор Карл Амадеус Гартман (1905–1963, Соната «27 квітня 1945»), польський композитор Кароль Шимановський (1882–1937, Дев'ять прелюдій Op. 1) його співвітчизник, композитор і диригент Анджей Пануфнік (1914–1991, Pentasonata), німецький композитор і піаніст єврейського походження, наступний педагог Тай Янг Гілеад Мішори (нар. 1960, Fugitive Pieces 2005), фінський композитор Ейноджухані Раутаваара (1928–2016, Віддзеркалення 2014, Соната № 2 «Вогняна проповідь» 1970) та ін. [232].

Під час процесу організації останнього міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева, який відбувся в лютому 2024 р. в Цюриху, його харківські організатори запросили Єву Купець до складу журі. Можливо це сталося й завдяки підтримання ними контактів із Тай Янг, яка, безумовно, не перериває творчі зв'язки зі своєю нещодавньою наставницею.

У лютому 2018 року Тай Янг успішно склала свій концертний іспит –

аспірантуру після отримання ступеня магістра – у відомого піаніста та композитора професора, «чарівника звуку», «технічно досконалого поета фортепіано», «піаніста з відчуттям звуку, шармом і духом» [151] Гілеада Мішори у Фрайбурзькому музичному університеті, де той провадить музично-педагогічну діяльність з 2000 р.

Єврейське походження цього митця, дитинство і юність, проведені в Ізраїлі, навчання музиці в Музичній академії Рубіна в Єрусалимі (зараз цей заклад має назву «Єрусалимська академія музики і танцю») до переїзду в Європу, де за рекомендацією Альфреда Бренделя він закінчив навчання у Герхарда Опіца в Мюнхені та в Ганса Лейграфа в Зальцбурзі в «Моцартеумі», не могли не вплинути на відчуття ним тісного зв'язку з єврейською культурою, що знайшло яскравий вираз на сюжетному та інтонаційному рівні в низці його композицій, зокрема таких як «Єврейські балади» на вірші Ельзи Ласкер-Шюлер для голосу з фортепіано, «П'єс-втікачі» для фортепіано за романом Анни Міхаельс, струнний квартет «Псалом» за Паулем Целаном, «Di Vayte Naumat Maune» для тенора з оркестром на вірші Марка Шагала, опера «Юність Ісаака», фортепіанний цикл «До Енея» та ін.

Гілеад Мішори став першим піаністом, який зробив записи всіх фортепіанних творів та камерної музики з фортепіано Леоша Яначека. Інші компакт-диски з творами Гайдна, Брамса, Бартока, Дебюссі, його власні композиції та численні радіозаписи отримали миттєве визнання критиків.

Гілеад Мішори виступає сольо, з оркестрами та з відомими партнерами по камерній музиці в Європі, Сполучених Штатах, Японії, Кореї та Ізраїлі. Його надзвичайно широкий репертуар включає всі музичні стилі з особливим акцентом на музиці 20-го та 21-го століть [219].

Отже, в особі цього музиканта, як і, раніше, в особі Єви Купець, Тай Янг отримала одностороннє визнання щодо популяризації сучасної і рідко виконуваної музики.

Упродовж багатьох років Тай Янг регулярно дає численні сольні,

ансамблеві та оркестрові концерти в США, Китаї, Японії, Україні, Німеччині, Австрії, Італії, Франції, Іспанії, Нідерландах, Мальті, Чехії тощо.

У 2013 р. вона зіграла прем'єру практично невідомого фортепіанного концерту Дж. Верді в театрі Кювільєс разом із Мюнхенським симфонічним оркестром. У 2017 р. піаністка записала сольні фортепіанні п'єси Емілі Майєр у співпраці з Deutschlandradio Kultur. Цей запис звучав по радіо восени 2017р., а наступного було видано диск Carpiccio із цими композиціями.

Окрім названих вище творів, виконаних Тай Янг, її величезний сольний репертуар складають Італійський концерт і більше десятка прелюдій та фуг Й. С. Баха з обох томів Добре темперованого клавіру, п'ять сонат, 32 варіації та Багателі Л. Бетховена, три інтермецо (op. 117) та шість п'єс для фортепіано Й. Брамса, Перша і Четверта балади, Баркарола, 24 етюди, всі прелюдії, три скерцо, і Соната № 2 op. 35 b-moll Ф. Шопена, численні твори К. Дебюссі, Соната № 1 А. Хінастери, Dante Sonata, Іспанська рапсодія, Тарантела та етюди по Паганіні Ф. Ліста, вісім сонат В. А. Моцарта, Сюїта «Ромео і Джульєта», три сонати (№№ 2; 3; 7) С. Прокоф'єва, «Крейслеріана» і Симфоричні Етюди Р. Шумана, низка творів Й. Гайдна, Е. Гріґа, Шуберта, М. Мошковського, О. Скрибіна, Р. Щедріна та ін. [232].

Піаністка виступала на багатьох сценах з виконанням концертів з оркестром Б. Бартока (№ 3), Л. Бетховена (№№ 1; 4), Й. Брамса (№ 1), Ф. Шопена (обидва), Ф. Мендельсона (№ 1), В. А. Моцарта (№№ 12; 20; 21), С. Прокоф'єва (№№ 2; 3), С. Рахманінова (№№ 2; 3; Рапсодія на тему Паганіні), Р. Шумана, П. Чайковського (№ 1).

Як камерна виконавиця з різними складами інструменталістів Тай Янг грає твори Л. Бетховена, Ф. Шопена, К. Дебюссі, А. Дворжака, Н. Гаде, Ф. Мендельсона, Ф. Пуленка, Дж. Россіні, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Штрауса [230].

Низка аудіо- та відеозаписів Тай Янг міститься на офіційному сайті піаністки [ХСП].

Окрім виконавської кар'єри, у 2018 р. Тай Янг отримала другий ступінь магістра історичної музикології в Ганноверському університеті музики, театру та медіа. Її магістерська робота «Стравінський як балетний композитор балету. Дослідження естетики», що була виконана під керівництвом професорки Камілли Борк і доктора Лоренца Луйкена, отримала високу оцінку.

З 2019 р. Тай Янг розпочала роботу над дисертацію з історичного музикознавства в Бельгійському католицькому університеті Левена. Її наукові пошуки зосереджені насамперед на музиці XX і XXI ст., гендерних дослідженнях та культурному трансфері між Європою, Північною Америкою та Східною Азією [229].

На офіційному сайті піаністки надається перелік її наукових робіт, який, з одного боку, характеризує багатовекторність пріоритетів молоді дослідниці, а з іншого свідчить про її пошуки у виборі якоїсь однієї актуальної теми:

- «Жіночий оркестр»;
- «Традиція похоронного маршу»;
- «Вступ до перської музичної теорії»;
- «Порівняння оркестрового співу між “Ліричною симфонією ор. 18” Олександра Землінського та “Піснею про землю” Малера»;
- «Єврейська музика та культура сьогодні»;
- «Стравінський як композитор балету. Дослідження з естетики»;
- «Дослідження впливу Бетховена на інструментальну творчість молодого Фелікса Мендельсона Бартольді»;
- «Дослідження сприйняття японської музики в «Sept Haikai» Мессіана та «Curlew River» Бріттена»;
- «Дослідження рецепції джазу у творчості Стравінського» [231].

Оселившись у Німеччині, вже декілька років як Тай Янг розпочала педагогічну діяльність, обійнявши посаду викладача гри на фортепіано в музичній школі невеликого міста Латцен у Нижній Саксонії [145]. На

YouTube-сторінці Musikschule Laatzen з метою ознайомлення потенційних учнів з музичними інструментами, навчання гри на яких впроваджене в школі, серед інших демонстраційних відео 5 липня 2021 р. був розміщений сюжет з Тай Янг, яка за роялем презентує унікальні можливості цього інструменту, виконуючи уривки найрізноманітніших творів – від Й. С. Баха і В. А. Моцарта до зразків сучасної музики до кінофільмів і бугі-вугі [CVII], прищеплюючи свій багатий артистичний досвід дітям, з яких, можливо, хтось, за прикладом талановитої наставниці, обере для себе творчий шлях піаніста.

Вельми показовим видається поступова трансформація **Ван Чуна** з піаніста, який в підліткові та юні роки скоріше на підсвідомому рівні у своїй виконавській діяльності яскраво презентував стиль *ву*, а згодом, зокрема завдяки отриманому на Заході досвіду, перетворився на незрівнянно більш глибокого й різнопланового виконавця-інтерпретатора творів композиторів найрізноманітніших стилів та епох.

Чун Ван народився 2 липня 1990 р. у Фучжоу. Музичне обдарування хлопчика проявилось швидко і яскраво: грою на фортепіано він розпочав займатися в рідному місті в 5-річному віці.

Одним із тих, хто суттєво вплинув на музичний розвиток маленького Чуна в рідному місці, став викладач Ян Іфу, чий педагогічний стаж на зараз складає 43 роки. Нині він є одним із найповажніших піаністів-педагогів у Китаї, автором власної популярної в Китаї та далеко за його межами методики навчання гри на фортепіано, професором, президентом асоціації піаністів, віце-головою Асоціації музикантів провінції Фуцзянь, директором секції навчання та дослідження фортепіано Професійного коледжу мистецтв, директором Керівного комітету фортепіанного мистецтва провінції Фуцзянь, директором фортепіанного товариства Музичної асоціації Китаю, виконавчим віце-президентом Комітету з базової музичної освіти Асоціації суспільних мистецтв Китаю, професором кафедри духовної музики Фуцзяньської теологічної семінарії. Цей шанований музикант неодноразово

був членом журі національних фортепіанних конкурсів та міжнародних фортепіанних конкурсів і мистецьких фестивалів у Берліні, Філадельфії, Сінгапурі, Південній Кореї, Тайвані, Австрії та Гонконгу.

Ян Іфу давав сольні концерти у Фучжоу, Сямені, Цюаньчжоу та Наньпіні. Його сольні виступи з виконанням «Альбому зарубіжних фортепіанних творів» і китайської фортепіанної сюїти «Під горами Уї» багаторазово трансливалися на Міжнародному радіо Китаю та на Центральній народній мовній станції. Він отримав першу премію Національного конкурсу піаністів «Ансамбль у чотири руки», друге місце в сольній групі викладачів і «Спеціальну нагороду міжнародного журі» за видатне виконання китайських творів. Музикант також двічі вигравав золоту медаль і нагороду як кращий концертмейстер у конкурсі професійних груп інструментальної музики на фестивалі музики і танцю Уї в провінції Фуцзянь. Він також є володарем першої премії «Четвертого мистецького фестивалю провінції Фуцзянь» і третьої премії в Національному конкурсі есе з музичної освіти на фортепіано.

Протягом десятиліть Ян Іфу виступав у провідних музичних академіях на батьківщині та за кордоном, таких як Джульєрдська школа музики в Манхеттені, Інститут музики Кертіса, Нова Англія, Сан-Франциско, Маямі, Оберлін, Клівлендський музичний інститут, Королівський університет, Музична консерваторія та Королівська консерваторія Шотландії, Лондонська академія мистецтв Наньян, Шанхайська музична консерваторія, Центральна музична консерваторія та Китайська музична консерваторія. Поряд із підготовкою до успішних виступів на престижних національних і багатьох міжнародних конкурсах своїх учнів (Чжуан Чжуан, Ван Чун, Ян Хе, Лінь Єшен, Чжоу Вей, незряча Лінь Юнін, Ши Хечжень, Лінь Луосюань) чи не найважливішим його досягненням є створення ним «Методу викладання звукової концепції фортепіано», в якому педагог досяг видатних результатів у дослідженнях та вивченні впливу фортепіано на особистість. Ця його ґрунтовна праця отримала одностайну високу оцінку від експертів у рідній

країні та за кордоном.

На даний час метод Ян Іфу широко пропагується і розповсюджується по всій країні. Ян Іфу у своїй праці руйнує деякі нерозумні традиційні концепції, що іноді побутували в Китаї, а саме – рішуче протистоїть феномену і практиці розглядання гри на фортепіано лише як механічної справи, і прокладає шлях до нового мислення у викладанні: відновлює суть навчання гри на фортепіано, яка полягає в усебічному вивченні музики та мистецтва, і, головне, відстоює точку зору, що навчання гри на фортепіано є, врешті-решт, навчанням культури в найширшому розумінні.

За твердженням автора, формат навчання за методикою «Sound Concept», по-перше, є гнучким, новим і унікальним: навчальні матеріали підбираються відповідно до власних характеристик і рівня підготовки кожного з учнів, що створює доброзичливу навчальну атмосферу і сприяє досягненню хороших результатів за короткий проміжок часу. Зокрема, методика навчання фортепіано «Sound Concept» проводиться в груповій формі. Кожен учень грає свій улюблений музичний твір. За допомогою «Методу викладання звукової концепції фортепіано» учні можуть отримати нове та більш суттєве розуміння музики, швидко змінити якість виконання та покращити ефект від музичного твору в концерті. На переконання Ян Іфу, є чотири кроки, щоб створити хороший «голос»:

- 1) Структура звуку (мати певне уявлення про структуру звуку),
- 2) Звуки, необхідні для роботи (розуміючи фонову музику твору, уточнити звуки, необхідні для роботи),
- 3) Формування гарного «вуха» (розвиток естетичного слуху),
- 4) Роль і практика звуку (використання правильного тембру у відповідному музичному епізоді).

Найважливіше, щоб добре відтворити «музику» – треба зрозуміти задум автора. Ми можемо розширити це наше розуміння з 5 аспектів: 1. Настрій, 2. Почуття, 3. Емоція, 4. Думка, 5) Стиль.

По-друге, різні музичні твори та різні жанри також повинні мати різні

способи музичного вираження [316].

«Метод навчання фортепіано звукової концепції», заснований Ян Іфу, використовує новітні та унікальні методи навчання, для забезпечення високоякісне та цікаве навчання учням, особливо початківцям і дітям молодшого віку, щоб виховати їх гарну слухову естетику, яка забезпечить більш комплексне навчання і міцну музичну основу на шляху до оволодіння майстерністю гри на фортепіано, і вони опанують навички ефективного виконання в невимушеній та приємній навчальній атмосфері. Звукова концепція методики навчання фортепіано, досвід заняття в груповій формі. За висловом самого педагога, «... кожен учень виконуватиме свою улюблену музику наживо, і я використовуватиму свій оригінальний «метод навчання фортепіано з концепцією звуку», надаючи коментарі та підкріплюючи їх власним показом, щоб учні могли отримати нове суттєве розуміння музики та швидко змінити якість свого виконання й покращити продуктивність вивчення творів. Такий метод може стати різновидом навчання з усвідомленими ціллю, напрямком, зацікавленістю і якістю інтерпретації, щоб діти могли все більше і більше захоплюватися фортепіано та музикою як такою» [316].

Ян Іфу сформулював п'ять основних навчальних настанов для викладачів гри на фортепіано, що викристалізувалися в нього за десятиліття плідної педагогічної практики:

«1. Для навчання гри на фортепіано має бути чітка мета: технологія – це засіб, не розглядайте засоби як мету.

2. Повинен бути чіткий напрямок навчання гри на фортепіано: навчання гри на фортепіано має на меті виховувати виконавців, які люблять музику та фортепіано, а не вчити майстрів працювати з клавіатурою.

3. Майте правильну концепцію: завжди дотримуйтесь концепції, що музика важливіша за технології, а технології лише служать музиці.

4. Майте гарне ставлення до навчання гри на фортепіано, яке повинно базуватися на щасті та задоволенні, щоб діти могли мати впевненість і гарне

ставлення до подолання різноманітних труднощів.

5. Майте філософію викладання: викладання без розуміння завдань і цілей – це сліпе викладання» [316].

У завершеному вигляді методика Ян Іфу сформувалася дещо пізніше часів навчання в нього Ван Чуна, але в той період він, що не менш важливо, свої прогресивні погляди перевіряв і підтверджував у практичній педагогічній діяльності. Їх вірність та актуальність підтверджували, зокрема, й вагомі творчі здобутки його юних вихованців, серед яких одним із найяскравіших виявився Ван Чун, який вдало перетворив методичні настанови свого викладача на власне стрімке професійне зростання.

В одному з інтерв'ю Чун Ван зізнався, що шлях до розуміння свого призначення бути піаністом у нього був доволі тривалий, адже перші роки він грав тільки тому, що це хотіли його батьки, і тому що його гра подобалася його батькам, і лише у віці 12 років, тобто саме під час навчання в Ян Іфу, перед вступом до Центральної консерваторії, хлопець зрозумів, що музика – це те, чим він справді хоче і буде займатися. А головною своєю задачею як піаніста він вважає максимальне зацікавити музикою, яку він виконує, слухачів, транслювати їм усі власні пристрасті та емоції, які місяться в музичному творі [XXIII].

Під керівництвом Ян Іфу 10-річний хлопчик отримав на престижному національному конкурсі «Xinghai Cup» 2 премію (2000), а також – у грудні того ж року – за запис власної композиції «Fantasia» був нагороджений Асоціацією музикантів провінції Фуцзянь «Музичною премією Фуцзянь» і званням «Маленький музикант провінції» [271]. А вже у віці 13 років Чун Ван вступив до Центральної музичної консерваторії в Пекіні, де його педагогом став на той час молодий професор Чжан Цзінь.

Нині Чжан Цзінь – відомий викладач гри на фортепіано, професор і науковий керівник кафедри фортепіано Центральної музичної консерваторії.

Від початку педагогічної кар'єри музикант виховав у своєму класі багато видатних талантів. Чимало його студентів були згодом прийняті до

відомих музичних шкіл у Китаї та за кордоном. Учні Чжан Цзіня неодноразово брали участь у престижних міжнародних та вітчизняних конкурсах (1-й Міжнародний конкурс піаністів імені Віри Роблес у Бразилії, 6-й Міжнародний конкурс піаністів Хамамацу в Японії, 10-й Міжнародний молодіжний конкурс піаністів у Етлінгені в Німеччині та 7-й Український молодіжний конкурс піаністів «Горовиць-дебют» у Києві, Конкурс молодих піаністів 2007 року в Парижі, Франція, 11-й міжнародний конкурс піаністів UNISA в Південній Африці, 2008 Міжнародний конкурс піаністів Джини Беколл, Оберлін та «Е» у Сполучених Штатах, 5-й Міжнародний конкурс піаністів імені Ліста у Веймарі, конкурс Міжнародного піаністичного коледжу Royal Northern College of Music, 8-й Польський міжнародний конкурс піаністів імені Артура Рубінштейна, 6-й та 8-й Міжнародні конкурси піаністів імені Чайковського для молодих музикантів, 3-й конкурс піаністів і скрипалів CCTV, конкурс піаністів «Золотий дзвіночок», Міжнародний конкурс виконавців, які концертують, у Шеньчжені 2017 тощо) і неодноразово отримували нагороди.

Присвятивши себе кар'єрі викладача фортепіано, Чжан Цзінь запрошується до участі в суддівстві міжнародних та вітчизняних фортепіанних конкурсів у Клівленді, Істмені, Веймарі, Парижі, Сеулі, РТНА (Японія), піаністів і скрипалів CCTV та ін. Він організував і спланував багато впливових вітчизняних фортепіанних конкурсів і музичних фестивалів у Китаї. [327].

У 2004 р. Чун Ван, вже як учень Чжан Цзіня, взяв участь у міжнародному молодіжному фестивалі в Бонні, присвяченому Л. Бетховену, де отримав золоту медаль. Наступний 2005 р. приніс юному музикантові дві перемоги: III премію I міжнародного конкурсу юних піаністів ім. Ф. Ліста у Веймарі і I премію V міжнародного конкурсу юних піаністів «Ступень до майстерності» в Санкт-Петербурзі, де він з успіхом виступив із симфонічним оркестром місцевої філармонії.

Одним із перших найяскравіших виступів юного музиканта на

міжнародній сцені, який, ймовірно, надихнув його на подальшу багаторічну активну й вдалу участь у численних міжнародних конкурсах, став VIII Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева (Харків, березень 2006), на якому на той час ще 15-річний Чун Ван отримав першу премію у старшій віковій групі, пропустивши вперед лише старшу на рік харків'янку, володарку Гран-прі Дінару Наджафову (Клінтон), на той час ученицю Центральної музичної школи в Москві, яка вже мала досвід виступу на цьому конкурсі (перша премія в молодшій групі, 1998). Крім того, Ван Чуну була вручена спеціальна нагорода від членкині журі професорки Тулузької консерваторії Терези Дюссо за краще виконання твору французького композитора.

Наведемо програму трьох турів, яку виконав на цьому конкурсі Чун Ван.

1 тур

Й. С. Бах. Прелюдія і фуга *Cis-dur*. Добре темперований клавір. II том
Л. Бетховен. Соната *Es-dur*, Op. 7, 1 ч.
Ф. Шопен. Етюд *a-moll*, Op. 25 № 11
О. Скрябін. Етюд *dis-moll*, Op. 8 № 12
Ф. Ліст. Етюд *f-moll* (з трансцендентних).

2 тур

Ши-куан Чуй. *Liu Tianhua Impromptus*
О. Мессіан. «Двадцять поглядів на немовля Ісуса». № 10 «Повага до духа радості».
Моцарт-Ліст. «Спогади про Дон Жуана».

3 тур

Ф. Шопен. Концерт для фортепіано з оркестром *e-moll* № 1 Op. 11 [40, с. 39].

За спогадами В. Щепакіна, який мав нагоду чути всі три тури виступів Ван Чуна в Харкові, попри різноманітну надскладну програму найхарактернішими творами, що дозволили безпомилково віднести

виконавську манеру Ван Чуна до стилю Ву, були етюди Ф. Шопена, Ф. Ліста і О. Скрябіна з першого туру і, особливо, віртуозний твір Ф. Ліста «Спогади про Дон Жуана», в яких юний музикант приголомшував слухачів блискучою бездоганною найрізноманітнішою технікою, яскравим артистизмом, емоційністю (часом дещо надмірною). І в інших складових програми (Бетховен, Мессіан) майже нестримний темперамент юнака підкорював слухачів.

Разом із з іншими переможцями цього конкурсу Чун Ван виступив на великій сцені оперного театру в Харкові, в Колонному залі ім. М. Лисенка Національної філармонії України та у Великому залі Московської консерваторії.

В особистому листуванні з В. Щепакіним Чун Ван наголосив: «Мене дуже зворушує те, що ви досі пам'ятаєте мою участь у конкурсі Крайнева у 2006 році; для мене це також був чудовий досвід... Я був справді зворушений гостинністю та музичною пристрастю, яку українці мали у своїх серцях. Я щиро сподіваюся, що нинішня воєнна ситуація з Росією не завадить великій роботі, яку ви робите, і будь ласка, знайте, що я солідарний з вашою країною» [226].

Того ж 2006 р. Чун Ван отримує 5 місце на VI міжнародному конкурсі Намамatsu в Японії, стає переможцем міжнародного конкурсу імені Вілла-Лобоса в Бразилії і здійснює концертне турне країнами Південної Америки (Бразилія, Перу, Аргентина та інші країни).

У 2007 р. Чун Ван стає лауреатом 2-ї премії міжнародного конкурсу юних піаністів у Парижі, а у 2008 р. посідає 3 місце на 11 міжнародному фортепіанному конкурсі UNISA в Преторії (Південноафриканська Республіка) та має нагоду як лауреат цього конкурсу дати низку концертів у декількох містах цієї країни.

Того ж року в анонсі концерту 18-річного Чуна в Столичному театрі (Teatro Metropolitan) Хосе Гутьєрреса Гомеса в Медельїні (Колумбія) була надана програма цього виступу:

В. А. Моцарт. Фортепіанна соната № 13, В-dur;

Ф. Шопен. 24 прелюдії для фортепіано);

І. Альбеніс. Чотири п'єси з сюїти «Іберія»;

С. Прокоф'єва. Соната для фортепіано № 7,

а також наголошувалося, що «фактично, він заслужив честь бути солістом Пекінського філармонічного оркестру для світового туру наступного року» [140].

У 2009 р. Чун Ван переїхав до США, де продовжив удосконалювати піаністичну майстерність у Джульєрдській школі в класі відомого в США та в багатьох країнах Європи, Азії та Південної Америки як виконавця-соліста і камерного музиканта Роберта Макдональда, про якого детально йшлося вище.

Під керівництвом Макдональда Ван Чун у 2015 р. отримав магістерський ступінь. Ймовірно саме під впливом виступів цього майстра з численними високопрофесійними ансамблями його талановитому учневі також було прищеплене зацікавлення камерним репертуаром і цим видом музикування: уперше з виконанням камерної музики він з'явився на Міжнародному музичному фестивалі Bowdoin, що кожного літа відбувається у Брансвіку (штат Мен) і збирає сотні молодих музикантів з усіх штатів і багатьох країн світу, перетворюючись на справжнє музичне свято тривалістю в півтора місяці. У липні-серпні 2024 р. цей фестиваль проводився в ювілейний 60-й раз [133]. За неодноразову участь і творчі досягнення на цьому фестивалі Ван Чуну двічі у 2014 та 2016 рр. призначалася спеціальна стипендія Carlan для іноземних студентів [203], а у 2019 р. він також отримав спеціальну нагороду як постійний камерний артист на міжнародному фестивалі на честь Г. Ф. Телемана в Магдебурзі (Німеччина) [XXIV]. Якщо на першому з цих фестивалів велика увага приділяється академічній музиці сучасних композиторів, то фестиваль у Магдебурзі зорієнтований, насамперед, на пропаганду музики Телемана й інших композиторів доби бароко. Отже, можна стверджувати, що завдяки багаторазовому залученню

Ван Чуна до виступів на цих фестивалях, його репертуар значно збагатився камерними творами композиторів різних різних епох і стилів.

Через рік по закінченні Джульярдської школи Ван Чун з вересня 2016 р. продовжив навчання в Манхеттенській музичній школі, де під керівництвом одного з найвідоміших у США й далеко за межами країни і континенту музичного педагога-піаніста доктора Соломона Міковського (1936–2024) здобував ступінь доктора музичного мистецтва. Цей американський фахівець включений до книги Бенджаміна Савера «Найпопулярніші вчителі фортепіано в США» й названий «одним із найбільш затребуваних викладачів мистецтв у світі» (Дін Елдер, Clavier, США).

Соломон Міковський народився на Кубі в єврейській родині російсько-польського походження. Його раннє навчання проходило у Сезара Переса Сентенната, який навчався в Парижі в Хоакіна Ніна, учня М. Мошковського, котрий, в свою чергу, був учнем Ф. Ліста. Нагороджений стипендіями кубинського уряду та Джульярдської школи, він продовжив навчання в Нью-Йорку, де його педагогом був відомий російський піаніст Саша Городницький, кращий учень легендарного фортепіанного віртуоза Йозефа Левіна.

Отримавши ступені бакалавра і магістра в Джульярдській музичній школі, де за часів навчання він був нагороджений спеціальним призом від Інституту міжнародної освіти та спеціальною медаллю від президента Манхеттенської музичної школи, Соломон Міковський завершив навчання в Колумбійському університеті, де отримав докторський ступінь.

З Манхеттенською школою були пов'язані 55 років (1969–2024) – аж до смерті – подальшої видатної музично-викладацької діяльності Міковського. Його учні завоювали нагороди на понад 150 міжнародних конкурсах: імені Артура Рубінштейна в Тель-Авіві, Бетховена у Бонні, Шумана в Лейпцигу, Чайковського і Ріхтера в Москві, королеви Єлизавети в Брюсселі і ще на десятках престижних творчих змагань у Китаї, Іспанії,

Польщі, Франції, США, Ірландії, Португалії, Кубі, Італії, Німеччині, Канаді, Бразилії та ін.

У публікації Манхеттенської музичної школи пам'яті Міковського наголошувалося, що він був відомий своєю «магічною здатністю розвивати своїх учнів, перетворюючи їх з пересічних виконавців на фортепіано на справжніх художників» (*Sur Exprès*, Франція) [цит. за: 212].

У фортепіанному класі Соломона Міковського постійно були китайські студенти. Педагог пояснював зацікавленість роботи з ним їхньою потужною експресивністю і наявністю в їхньому виконанні серця. Водночас, негативними рисами китайського піанізму професор вважав, насамперед, надмірний наголос на швидкості й гучності гри. На переконання Міковського, цінності, що важливі для перемоги музикантів у конкурсах в молоді роки, відрізняються від цінностей, які потрібні на просунутому рівні, що характеризує європейський досвід. Тож заняття з китайськими студентами вимагає майже повної трансформації, переформатування їхніх цінностей, їхнього ставлення до інтерпретації музичних творів [163].

Попри те, що серед вихованців Міковського різних років багато десятків ставали переможцями або лауреатами численних міжнародних конкурсів, він достатньо скептично ставився до фетишизації конкурсів як таких у становленні музиканта. Таку думку професор аргументував тим, що конкурси – це, насамперед, уніфікована думка журі щодо виконання учасниками змагань заявленого репертуару, тобто музикант із яскравою індивідуальністю має небагато шансів стати лауреатом, адже він, як правило, не вписується в прокрустове ліжко уніфікованих вимог. Тому сам він, оцінюючи як член журі конкурсантів, завжди більше зацікавлювався тими піаністами, які виходили за межі стандартного якісного виконання творів, але проявляли яскраву індивідуальність під час виконавської інтерпретації.

Ще одним негативним аспектом захоплення конкурсами Міковський вважав суттєве звуження репертуару, яким би мали змогу оволодіти юні чи молоді музиканти, якби не потреба постійно тримати в пам'яті конкурсні

твори, що нерідко кочують по декількох різних творчих змаганнях. Людина, яка не прив'язана до конкурсів, як правило, грає набагато більш різноманітний репертуар всіх стилів. Саме тому, на переконання Міковського, набагато корисніше для становлення справжнього музиканта є якомога більше розширення репертуару без прив'язки до будь-яких змагань. Важливим постулатом від Міковського було й тверде переконання, що будь-який виїзд піаніста на гастролі чи на конкурс має обов'язково супроводжуватися сприйняттям культурного середовища кожного важливого міста, в якому перебуває артист – будь-то Париж, Лондон, Нью-Йорк тощо, і збагаченням себе відповідним середовищем, що, безумовно, сприятиме інтелектуальному, культурному й емоційному розвитку музиканта.

Близьку до тези Міковського щодо користі і шкоди молодим музикантам від участі в конкурсах думку висловив інший найпопулярніший і найвідоміший американський піаніст і педагог Гаррі Граффман, до числі учнів якого належать Лан Лан і Ван Юйцзя: «Це проблема Китаю, що діти займаються по 10 годин щодня. Якби вони цього не робили, то не було би так багато азійських студентів в усіх європейських консерваторіях. Якщо китайська дитина у віці 4–5 років виявляє якісь таланти, грає на скрипці чи в теніс, то батьки для такої дитини стають більше, ніж просто друзями, і діти в дуже ранньому віці потрапляють до бакалаврату в Шанхаї чи в Пекіні і в основну консерваторію. І ви можете уявити інтенсивність їхньої роботи, і батьки, незалежно від того займаються вони фортепіано чи тенісом, змушують їх займатися цілими днями. Я забороняв Лан Лану і Юджі Ванг брати участь у змаганнях, адже це не було їм потрібно. На змаганнях ви виграєте 1000 доларів, але ще у вас з'являються менеджери, диригенти, які можуть вас почути і стають зацікавлені в вас як у солістах, це може бути початком вашої кар'єри, невелика кампанія, яка відома на невеликій території, ви будете грати з місцевим оркестром і, можливо, інші люди вас почують і вас знову залучать. І дитина могла би прийти сюди, де її би почули диригенти, скажімо, Філадельфійського

оркестру, і залучити до виступів. І навіть тоді турбуватися про те, що на змаганнях ви маєте зіграти якнайкраще і через шість місяців не готувати нову програму, на новий конкурс за пів року, і замість того, щоб зіграти нову програму, вивчену в останні місяці, ти граєш те, що вивчав два роки тому?» [118].

У рецензії на книгу колишньої студентки С. Міковського Куки Хонг “The Piano Teaching Legacy of Solomon Mikowsky” [158] Роріанна Шраде зазначала, що його студенти різних років «... говорять про нього як про улюбленого друга, який допомагав їм у творчості, особистому та, навіть, у фінансовому плані. Завдяки йому вони подорожували в нові місця, слухали невідомий екзотичний репертуар, куштували нову їжу, читали нові книги та знайомилися з новими людьми. Разом вони допомагали один одному зберегти любов і свято фортепіанної музики» [205].

Сам Міковський за своє довге життя провів безліч майстер-класів і брав участь у роботі журі міжнародних конкурсів у багатьох країнах на різних континентах: у консерваторіях Москви (Чайковського), Санкт-Петербурга (Римського-Корсакова), Варшави (Академія Шопена), Мюнхена (Hochschule für Musik), Кракова, Будапешта (Академія Ліста), Лондона (Королівська академія і коледж), Парижа, Лейпцига, Галле, Роттердама, Венеції, Болоньї, Ареццо, Сульмона, Мадрида, Барселони, Валенсії, Тенеріфе, Тель-Авіва, Єрусалима, Анкари, Сіднея, Мельбурна, Брісбена, Пекіна, Шанхая, Сіаня, Сяменя, Харбіна, Тайбея, Каошіунга, Тайчжуна, Тайнаня, Маніли, Джакарти, Сеула, Кан-Нунга, Чеджу, Сінгапура, Токіо, Осаки та Преторії [212].

Міковський, за його словами, ніколи не соромився того, що із-за ущемлення нерву шиї, що відчувалося у правій руці, доля не дозволила йому стати ушлявленим виконавцем. Але його педагогічні заслуги у фортепіанному світі є настільки значущими, що не дають приводу для будь-якого сумніву в обранні життєвого призначення. Для кожного з учнів він завжди знаходив індивідуальний підхід і намагався розвивати в кожному з них саме

індивідуальність. Найкращим виконанням твору, на думку Міковського, є поєднання наміру композитора, про що йдеться у клавирі чи партитурі з тим, що приносить на заняття учень. Завданням педагога є потреба «організувати цю хімію» [163]. Найбільшим впливом виконавця на публіку Міковський вважав здатність до непередбаченості у трактуванні музики. На думку метра, серед сьогodнішніх музикантів, які провадять активну концертну діяльність, практично немає тих, хто міг би захопити слухача своєю непередбаченістю. Тому його ідеалами були декілька піаністів з минулих часів: цитуючи одного із своїх колишніх китайських студентів, Юань Шенга, Міковський погодився з ним, що, наприклад, до таких музикантів – виконавців творів Ф. Шопена слід віднести Альфреда Корто, Ігнаца Фрідмана і Шуру Черкаського [211]. Нарешті, важливою складовою глибокого занурення у філософію і глибинний зміст будь-якого твору, на переконання Міковського, має бути досконале знання творчості композитора, його естетичних і життєвих уподобань, причин, що надихнули митця до створення того чи іншого опусу, а якщо твір написаний за певним літературним або художнім сюжетом (в інтерв'ю йшлося про Сонату після прочитання Данте Ф. Ліста) – знання першоджерела і творчості не лише Ліста, а й Данте [211].

Проявом шани й вдячності Ван Чуна до С. Міковського стала його участь в числі 50 інших вихованців цього майстра в шести серіях колективних записів Варіацій Моцарта C-dur “Ah, vous dirai-je Maman” до 85-річчя учителя (із шести повних варіантів цього циклу!), де тема записана незмінно у виконанні самого Міковського, а кожну варіацію в кожному новому варіанті грає черговий випускник або учень маестро [LXXVIII]; [LXXIX]. У другому з шести сеті одну з варіацій виконує саме Чун Ван [LXXXIII].

І ще на одному сумісному відео на честь 85-річчя Міковського, в якому з записами найрізноманітніших творів 75 його учнів, Чун Ван надав запис частини Концерту для фортепіано з оркестром № 1 G-dur М. Равеля [LXXV].

Окрім названих вище видатних педагогів, безпосереднім учнем яких у

різні роки був Чун Ван, на його становлення як музиканта вплинули також Льюїс Каплан (один із найвідоміших у США скрипалів-виконавців і педагогів, диригент, професор декількох музичних навчальних закладів у США та в Європі, співзасновник і художній керівник Міжнародного музичного фестивалю Bowdoin) та Джоел Сакс (диригент і піаніст, професор камерного класу Джульєрдської музичної школи). Ван Чун також брав майстер-класи в кращих сучасних піаністів: Бориса Бермана, Мішеля Бероффа, Лан Лана, Миколи Петрова та Жана Іва Тібоде.

Чун також брав участь у багатьох міжнародних музичних фестивалях, майстер-класах і програмах літньої академії, таких як Morningside Music Bridge у Калгарі, Канада, і Verbier Festival у Швейцарії, де отримував сольні та камерні тренінги від всесвітньо відомих музикантів, таких як Джошуа Белл, Рено Капюсон, Габор Такач-Надь, Менахем Пресслер.

У 2010–2018 рр. Чун Ван ставав переможцем і лауреатом багатьох престижних міжнародних конкурсів у різних країнах світу: Animato в Парижі (Гран-Прі), Карнегі-Дебют (Нью-Йорк), Premio Jaén (Іспанія, 2017 р., Перша премія), фортепіанного конкурсу в Панамі (2018 р., Перша премія). Його перший компакт-диск, випущений у грудні 2018 року фірмою NAXOS, увійшов до топ-50 нових класичних записів у списку Spotify та був презентований на BBC Radio 3.

На кожний з конкурсів Чун Ван поєднував у програмах твори, які виконував раніше, з новими, вивченими спеціально для конкретного змагання. На відео виступів музиканта на конкурсі 63-го міжнародно конкурсу піаністів Maria Canals (Іспанія, Барселона, 2017, не пройшов до фіналу), у першому турі – Прелюдія і фуга E-dur з II тому Добре темперованого клавіру Й. С. Баха, Соната (“Hammerklavier”) B-dur, op. 106, 1 ч. Л. Бетховена, Етюд № 10, op. 10 Ф. Шопена [II(1)], у другому турі – Три мазурки op. 27 Томаса Адеса, Соната № 1 op. 1 Й. Брамса та «Гра води» М. Равеля [II(2)].

Як бачимо, крім перемог у названих вище конкурсах, Чун Ван зазнавав

і гіркоту поразок. Так, у травні 2014 р. він не зміг пройти далі першого туру на міжнародному конкурсі імені Артура Рубінштейна в Тель-Авіві, хоча яскраво відіграв програму (Л. Бетховен. Соната C-dur, op. 53 «Аврора»; Елла Мілч-Шериф. «Роздуми про кохання», №№ 1, 2, 5; К. Дебюссі. «Для фортепіано»). Проте в будь-якому разі для молодого піаніста такий досвід, зокрема й виконання творів сучасної ізраїльської композиторки, виявився корисним, а сам виступ можна вважати вельми вдалим, що підтверджує відеозапис, збережений на YouTube сторінці конкурсу [XVIII].

Ще у 2010 р. виступ піаніста із Йоганнесбурзьким філармонічним оркестром похвалила місцева газета *Beeld*, відзначивши «повний звук і магію, яку він отримує від Steinway для розкриття справжнього французького романтизму», а шанувальники музики в Дурбані (також Південно-Африканська Республіка) назвали його сольний концерт «дійсно чудовим» [139].

Чун Ван постійно виступав на кращих концертних майданчиках світу: *Salle Cortot* в Парижі, *Wigmore Hall* в Лондоні, *Sala Cecília Meireles* в Ріо-де-Жанейро, *Teatro Coliseo* в Буенос-Айресі та ін. Піаніст співпрацював з багатьма провідними оркестрами: Токійським симфонічним оркестром, Симфонічним оркестром Сан-Паулу, Філармонічним оркестром Буенос-Айресу, Муніципальним оркестром Гранаді (Іспанія), Кубинським Національним оркестром у Гавані тощо. Його концертна діяльність до початку епідемії COVID-19 охоплювала різні країни та континенти: Німеччину, США, Південну Африку, Перу, Китай, Бразилію, Францію, Аргентину, Англію, Кубу, Японію. До числа найяскравіших інтерпретацій Чун Вана належить виконання творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шопена, М. Равеля, Р. Штрауса, Б. Бартока, п'єс низки сучасних композиторів. Значну увагу піаніст приділяв також виконанню камерного репертуару: творам К. Ф. Е. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, Б. Мартіну, М. Капустіна та ін.

Чун Ван співпрацював з такими музикантами світового рівня як

згадуваний вище Льюїс Каплан, Люсі Роберт (канадсько-американська скрипачка, композиторка і професорка Манхеттенського музичного коледжу) і Чарльз Нейдіч (американський кларнетист, композитор і диригент).

У квітні 2017 р. він став третім піаністом із Китаю, який переміг на престижному Міжнародному конкурсі піаністів у Хаені в Іспанії, одному з найтриваліших музичних конкурсів у Європі, а також у 2018 р. випустив компакт-диск від NAXOS, записаний в Іспанії навесні 2017 р. Цей компакт-диск увійшов до 50 найкращих класичних нових релізів у списку відтворення Spotify і був представлений на BBC Radio 3 [LXXXI].

Наповнення цього компакт-диску вельми показово презентувало творчі пріоритети Чун Вана, що склалися на той час, а саме – творчість композиторів ХХ ст., представників французької, угорської, американської та іспанської шкіл:

М. Равель. «Гра води»;

В. Болком. Нові етюди №№ 8; 12;

Б. Барток. 5 п'єс для фортепіано «Поза дверима». Sz. 81, BB89;

Х. Б. де Гонгора. «Fantasía Jiennense»;

М. Равель. Концерт для фортепіано з оркестром G-dur (оркестр Ciudad de Granada, диригент Пол Манн) [LXII].

Запис цих творів наочно демонструє володіння Ван Чуном численними найтоншими барвами і відтінками фортепіано, різноманітною технікою, в якій сполучається і імпресіоністичне, і ударне звучання, чудове відчуття стилю, увага до усіх деталей фортепіанної фактури.

Зацікавленість Ван Чуном творчістю композиторів ХХ ст. підтвердилася також у записі ним ще низки яскравих творів: Бурлески для фортепіано з оркестром Р. Штрауса (з симфонічним оркестром MSM під орудою Джорджа Манахана, 2017) [XIX], мініатюри Е. Вілла-Лобоса [XXXVI], а також 10-го епізоду «Повага до духу радості» з циклу О. Мессіана «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», який утримався в репертуарі піаніста з часів його виступу в Харкові [LIV].

Під час виступу на міжнародному конкурсі Джини Бахауер (червень 2018), де музикант не зміг пробитися далі другого раунду чвертьфіналу, Чун Ван виконав записані ним раніше на диск дві п'єси В. Болкома: *Rag Infernal* та *Humne a L'amour*. Їх відеозапис разом із записом Сонати № 1 C-dur, op. 1 Й. Брамса також є на YouTube в архівних записах конкурсу [XVII]. Крім цих творів на першому раунді чвертьфіналу Чун Ван блискуче зіграв Італійський концерт Й. С. Баха та «Еританью» з фортепіанного циклу «Іберія» І. Альбеніса [XVI].

На особистій сторінці піаніста на YouTube містяться також аудіозаписи низки етюдів Шопена, сонати B-dur В. А. Моцарта і віртуозної п'єси М. Балакірєва «Ісламей» [XXII].

У січні 2008 р. на YouTube з'явився відеозапис блискучого виконання етюдів a-moll і c-moll (№№ 11 і 12 з op. 25) Ф. Шопена. Невдовзі після його оприлюднення на цей запис несподівано, проте дуже показово, відгукнувся в коментарях начебто далекий від академічних прошарків представник американського рок-гурта "Dentallica": «Вчора я бачив, як цей хлопець грав у Гейнсвіллі, штат Флорида. Це був абсолютно найкращий піаніст, якого я коли-небудь бачив. Він зіграв усі 12 етюдів з 25-го опусу Шопена. Це справді видатний виконавець. Яке велике задоволення бачити молоду людину з таким неймовірним талантом!» [LXXXV].

На різних сайтах є також записи виконання Ван Чуном «Каталогу птахів» Мессіана, Фантазії C-dur, Op. 17 Р. Шумана, Прелюдії та фуги g-moll з II тому Добре темперованого клавіру Й. С. Баха [XX], Трансцендентного етюдю № 10 f-moll Ф. Ліста [CII].

У 2014 р. на YouTube з'явився запис виконання Ван Чуном Експромту № 3 китайських авторів Цуй Шигуана – Лю Тяньхуа [XXVI] – своєрідне свідчення того, що піаніст, живучи на той час вже деякий час у США, залишився сином своєї батьківщини, який пропагує творчість китайських авторів.

Безумовно, перелічені записи не презентують весь спектр музичних

уподобань піаніста, адже відомо, наприклад, про отримання ним у 2018 р. спеціальної премії за найкращу інтерпретацію токати Й. С. Баха на конкурсі в Панамі [XXIV], а до величезної програми його конкурсних турів на Міжнародному конкурсі піаністів у Клівленді (2009) входили, серед іншого, віртуозна фортепіанна сюїта М. Равеля «Нічний Гаспар», усі 12 етюдів Ф. Шопена, Ор. 25 та Концерт № 3 d-moll для фортепіано з оркестром С. Рахманінова [XXI].

Показовою видається рецензія на концерт музиканта що відбувся в травні 2018 р. у Хаені: «Піаніст Чун Ван, лауреат 59-ї премії Jaén Piano Prize 2017 року, виступив у La Escopónica з чудовим концертом великої технічної складності та художнього розмаїття. Виконавши Італійський концерт Баха, BWV 971, та Сонату для фортепіано з оркестром № 1, ор. 1 Брамса в першому відділенні, він захопив публіку, яка з нетерпінням чекала на продовження виступу. Чун Ван не розчарував публіку і запропонував дуже успішну Сонату для фортепіано № 28, ор. 101, Бетховена, свій найвідоміший твір, який публіка нагородила бурхливими оплесками. На завершення піаніст виконав Увертюру “Тангейзер” з опери Вагнера “Тангейзер” у транскрипції Ліста 1848 року – чудовий твір, який Ван зіграв майстерно» [168].

Численні перемоги на конкурсах і потужні виступи в багатьох країнах світу (до згаданих вище додамо Марокко, Перу, Еквадор, Канаду та ін.) відкривали для молодого харизматичного піаніста широку гастрольну перспективу, проте початок пандемії COVID-19 знівельовав його творчі плани. Як зазначив у листуванні з В. Щепакінім Чун Ван, «... я обрав важке рішення піти зі сцени через особисті причини під час пандемії... Це був складний час, і це було найкраще рішення, яке я міг знайти, зважаючи на тодішні обставини. До пандемії я був здебільшого активним у Південній Америці та Європі з кількома нагородами на міжнародних конкурсах (Панама, Хаен в Іспанії та ін.) та концертними турами в Бразилії, Німеччині та Колумбії. Моя любов до музики ніколи не припинялася, і, починаючи з кінця минулого <2023-го – Н. Ч.> року, я потроху почав повертатися на

сцену, і з нетерпінням чекаю будь-яких можливостей, які надасть моя виконавська кар'єра в майбутньому» [226].

Так, два його великі сольні концерти відбулися в Tutti Music & Arts у районі Квінс Нью-Йорку 30 вересня 2023 р. і 26 січня 2024 р. Обидва вони були здійснені під егідою організації “Pianoforte Teacher Congress New York” (PTC NY) – «Конгрес викладачів фортепіано Нью-Йорка») [119]. Програми концертів включали твори Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, Е. Гранадоса, Б. Бартока, М. Плетньова, тобто доволі типовий набір авторів, які добре сприймаються американською публікою і яких полюбляв виконувати Чун Ван до вимушеного припинення виступів.

Окрім сольних виступів Чун Ван останні два роки бере участь і в збірних концертах. Так, у ще в березні 2023 р. він двічі – як соліст і ансамблевий виконавець (Й. Брамс, Угорський танець № 5, разом із Ван Інфеем) вийшов на сцену в концерті музичного факультету Tutti Music & Arts [LXXXII], а в квітні 2024 р. грав у концерті серії «Океан Музики. Музичний карнавал», який відбувся в Церкві Святої Анни та Святої Трійці в Брукліні, блискуче виконавши пристрасну п'єсу Е. Гранадоса «Лестоці» («Los Requiebro») (1909-1911) [XLIV], а також Вальс С. Рахманінова для фортепіано в 6 рук (разом із Лю Ян та Ван Інфеем) [LXXXIV].

Водночас із поверненням на сцену Чун Ван розпочав і педагогічну кар'єру, працюючи у виконавчій раді PTC NY, яка була заснована в 1926 р., тож має майже 100-річну історію, займаючись із власними учнями (серед них – здебільшого діти і молодь китайського походження) і постійно беручи участь у різноманітних семінарах, форумах, збірних концертах тощо. Зокрема, його ім'я фігурує в числі викладачів фортепіанного факультету школи Tutti Music & Arts [141].

Простежуючи творчу еволюцію цього 34-річного музиканта відзначимо, що його виконавські пріоритети поступово зміщуються в бік дедалі більш глибоких за змістом творів, при цьому піаніст не втрачає набутої феноменальної техніки і природної широї емоційності й презентує у

своїх інтерпретаціях широкий спектр композиторів і стилів, віддаючи, на наш погляд, перевагу популяризації фортепіанної музики ХХ–ХХІ ст.

3.2.4. Піаністи-науковці Лі Сіцянь та Сю Ци

В один рік із Ван Чуном на міжнародному конкурсі юних піаністів Володимира Крайнева в молодшій групі Гран-прі отримала ще одна яскрава виконавиця з Китаю, учениця професорки Хуйцяо Бао в коледжі при Пекінській консерваторії **Лі Сіцянь**, якій на той час було 13 років.

Сіцянь Лі народилася в Чунціні 12 грудня 1992 р. і вже з 4-х-річного віку почала заняття на фортепіано.

До блискучої перемоги в Харкові Сіцянь вже мала декілька вагомих досягнень міжнародного рівня: стала срібною призеркою V міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена в Азії (2004), отримала третю премію XI міжнародного конкурсу юних музикантів в м. Бухарест (Румунія, 2004), четверту премію міжнародного конкурсу юних піаністів пам'яті В. Горовиця в Києві (2005).

Проте справжнім тріумфом дівчинки стали виступи саме на всіх трьох турах харківського конкурсу.

Наведемо її програму:

I тур

Й. С. Бах. Прелюдія та фуга Es-dur. Добре темперований клавир. II том.

В. А. Моцарт. Соната D-dur № 18. К. 576. II, III частини.

Ф. Шопен. Етюд c-moll Op. 10 № 12.

Ф. Ліст. Етюд «Гомін лісу».

Р. Шуман. «Сновидіння» з циклу «Фантастичні п'єси», Op. 12.

II тур

Чен Пейксун. Осінній місяць і озеро Піньхау.

Ф. Ліст. Втіха. Тарантела.

А. Хінастера. Аргентинські танці.

III тур

К. Сен-Санс. Концерт g-moll № 2 Op. 22. I ч. [40, с. 33].

Юна виконавиця захопила численних слухачів і членів журі не лише бездоганним смаком і відчуттям стилю кожного виконаного нею твору (зрозуміло, жодних технічних проблем, як у будь-якого з китайських піаністів, у неї апріорі не було), а й феноменальною магією виконання: вживанням у кожний образ і тонким емоційним зв'язком зі слухачами, що вибудовувався природно практично з перших дотиків піаністки до клавіш. Так, за свідченням В. Щепакіна, під час виконання нею Аргентинських танців А. Хінастери в багатьох слухачів на очах були сльози.

Уся подальша конкурсна, концертна, просвітницька і педагогічна діяльність молоді піаністки постійно підтверджує найвищу оцінку, яку вона отримала від представницького журі та від харківської аудиторії.

Таке ставлення Сіцянь до музики сформували три видатних викладача фортепіано: Хуйцяо Бао в Пекіні, Олександр Корсантія у Бостоні та Норма Фішер у Лондоні.

Проте, ще до переїзду в Пекін, дівчинка офіційно розпочала займатися в музичній школі при Січуанській консерваторії в професора Даксін Женг.

У віці лише 10 років Сіцянь Лі взяла до свого класу професорка Хуйцяо Бао – одна із найвідоміших піаністок і фортепіанних викладачів Китаю, заклавши міцний фундамент для подальшої кар'єри дівчини, яка навчалася в Хуйцяо Бао протягом дванадцяти років (2003–2015) – від коледжу і до самої Центральної музичної консерваторії в Пекіні. Під її керівництвом Сіцянь стала першою піаністкою, яка була нагороджена дипломом «Краща з найкращих – найкращий та новаторський талант» і стипендією від Міністерства культури Китаю [142]. Сама Сіцянь у двох інтерв'ю (2020 і 2024 рр.) і в опублікованій статті (2022) так охарактеризувала Хуйцяо Бао: «Вона була вчителем, сім'єю та зразком для наслідування, постійно підтримувала мене, особливо в найскладніші моменти життя. Вона заклала надзвичайно міцний фундамент моїх

здібностей гри на фортепіано і моєї кар'єри, але, що важливіше, її якості як жінки-музиканта справили незгладимий вплив на моє життя. Без неї я б не була там, де я є, або ким я є сьогодні» [177]. «Її уроки вийшли за рамки музики й перейшли в моє життя, навчили мене краще переживати важкі періоди» [178]. «Пані Бао стала для мене набагато важливішою, ніж учитель для учнів. Вона мені більше схожа на сім'ю, друга, приклад для наслідування, вона знає мене навіть краще, ніж моя родина. Зараз ми за тисячі миль один від одного, але вона продовжує стежити за моєю кар'єрою, і ми все ще говоримо про все. Вона привела мене у світ професійних піаністів, і від неї я дізнався про труднощі, які доводиться платити в цій професії, і про щастя, яке буде отримано. Коли я почала брати участь у міжнародних змаганнях приблизно у віці десяти років, вона супроводжувала мене на кожному виступі, і якщо вона не могла прийти, я отримувала від неї листівку з повідомленням: “насолоджуйся музикою, моє серце завжди з тобою”. Це було таким приємним підбадьоренням і давало мені духовну підтримку» [210].

Професорка Хуйцяо Бао (нар. 1940) отримала музичну освіту в Центральній музичній консерваторії в Чжу Гуньї (1922–1986), з яким пройшла всі щаблі навчання від бакалаврату до аспірантури, за виключенням деякого періоду навчання в Тетяни Кравченко, яка деякий час наприкінці 1950-х рр. працювала в Китаї. Чжу Гуньї був одним із піонерів фортепіанного виконавства та фортепіанної освіти в Китаї. За словами Хуйцяо Бао «Пан Чжу – музикант із надзвичайно високим музичним талантом і глибокими художніми досягненнями. Він вивчав фортепіано, а також займався камерною музикою, композицією та диригуванням. Він також мав високий рівень творчих досягнень, він не лише познайомив мене з музикою та підготував мене до перемог у міжнародних конкурсах за складних умов, але й постійно надавав мені найщирішу турботу та підтримку, коли я переживала важкий період мого життя» [257].

У середині 1950-х років у підлітковому віці Хуйцяо Бао в школі при

Центральній музичній консерваторії брала участь у багатьох важливих концертних заходах. У різні роки Хуйцяо Бао ставала власницею низки нагород: отримала першу премію на всекитайському конкурсі композиторів 1960 року, п'яту премію на міжнародному конкурсі піаністів імені Джордже Енеску 1961 року (Румунія), першу премію на китайському відбірковому конкурсі 1964 року, першу премію на китайському відбірковому конкурсі імені Шопена 1965 року, а вже в зрілому віці, після поневірянь і втрат часів Культурної революції, мала спеціальну нагороду за найкраще виконання на чотирьох національних музичних конкурсах (1985) і нагороду «Золота платівка» від Китайської компанії звукозапису (1992). Часи Культурної революції багато в чому завадили талановитій піаністці в молоді роки стати міжнародно визнаною виконавицею: у 1966–1968 рр. піаністка за неправдивим звинуваченням була репресована і відправлена на виховні роботи на ферму вирощувати рис. Після пом'якшення вироку музикантку було переведено в Пекін, де з 1970 р. вона обійняла посаду піаністки в Центральному оркестрі, в якому працювала аж до виходу на пенсію. Проте їй довгий час було заборонено вступати як солістці і викладати: вона могла лише акомпанувати інструменталістам чи співакам. Тож перший свій сольний концерт Хуйцяо Бао змогла зіграти лише у віці 45 років [318].

Як піаністка вже в зрілому віці вона гастролювала в різних містах Китаю і виступала в багатьох країнах: Австрії, Філіппінах, Сингапурі, Румунії, Туреччині, Чилі, Тайвані, Ізраїлі. Вона була членкинею журі багатьох міжнародних конкурсів піаністів. Бао Хуйцяо в минулі роки також була віце-головою Асоціації китайських музикантів, а зараз є консультантом Асоціації китайських музикантів. З 2007 р. вона очолювала «Китайський міжнародний конкурс піаністів». Мастита професорка є авторкою книги «*Bao Huiqiao Listening to Peers—Interviews with Chinese and Foreign Pianists*» (2002) – першої в Китаї книги про піаністів, написаній піаністкою, яка концертує, у якій вона брала інтерв'ю у відомих піаністів з усього світу, а також разом із колегами редагувала та особисто брала участь у складанні

хрестоматії з 20 томів «New Ideas Piano Tutorial Series» (видана у 2000 р.), в якій серед презентованих понад 2000 нотних прикладів творів західноєвропейських та американських композиторів більше половини були уперше надруковані в Китаї; і видала кілька компакт-дисків [317].

У фортепіанній кар'єрі Бао Хуйцяо найбільшим задоволенням для неї за останні роки стало те, що багато студентів, які навчалися в «Школі фортепіанного мистецтва Бао Хуйцяо», а також діти, яких вона навчала приватно, отримали нагороди на багатьох міжнародних і вітчизняних конкурсах піаністів. Її майстерність гри вражала, її емоції були щирими, сила і м'якість звучання інструменту врівноважені, блискучі, тож за часів активної концертної діяльності артистка мала велику артистичну привабливість. Ці свої виконавські якості педагог повною мірою прищепила й Сіцянь Лі [318].

Наступним викладачем Сіцянь став професор Олександр (Саша) Корсантія, у якого молода піаністка у 2015–2019 рр. навчалася в Бостоні (США). Під його керівництвом вона отримала ступінь магістра музики та диплом вищої освіти в Консерваторії Нової Англії [142]. Сама учениця у 2022 р. так охарактеризувала свого колишнього педагога: «У грі Саші є безстрашна пристрасть, і ніщо не може зупинити іскру, яка вибухає з його вишуканої і творчої музики. Його музичний стиль також чудово відображається в його викладанні. З першого уроку, який я взяла в нього, я була повністю приголомшена і натхненна такою пристрастю (я сама відносно замкнута і сором'язлива). Протягом чотирьох років навчання в консерваторії Нової Англії в Бостоні Саша постійно заохочував мене вийти із зони комфорту, досліджувати межі в музиці та безстрашно демонструвати все на сцені. Він надзвичайно суворий учитель із високими стандартами для своїх учнів, тому ми завжди працювали супернаполегливо. Але в житті він дуже хороший друг, організовує вечірки та барбекю для студентів, а також спілкується з нами про життя. Мій час навчання з ним можна описати девізом “Наполегливо працюй, наполегливо грай”. Його харизма вчителя і художника завжди надихала мене. Я також дуже вдячна йому за те, що він

змінив мене у багатьох відношеннях, дозволивши мені нести цю безстрашну силу, щоб продовжувати мій музичний шлях» [210]. А дещо раніше, тількино закінчивши навчатися в Корсантії, наголошувала: «Він показав мені, як звертатися до своїх емоцій за допомогою музики, і як мистецтво походить від життя художника. Його емоційний підхід до музики зворушив мене і змусив зупинитись у самій крайності музики – по-справжньому відчувати її духовну силу. Час навчання в Бостоні справді змінив моє життя» [208].

Грузинський піаніст Олександр Корсантія (нар. 1965) закінчив Тбіліську консерваторію (1990, клас Тенгіза Аміреджібі). У 1988 р. виграв Сіднейський міжнародний конкурс піаністів, а в 1995 р. – Міжнародний конкурс піаністів імені Артура Рубінштейна в Тель-Авіві. З 1993 р. музикант живе та працює в США: спочатку деякий час викладав у фортепіанній студії Олександра Торадзе, потім почав приватну педагогічну діяльність. Нині він є професором Консерваторії Нової Англії в Бостоні. Водночас Корсантія не пориває зв'язку з Грузією: в 1997 р. став Лауреатом Державної премії Грузії в галузі літератури, мистецтва та архітектури, у 1999 р. був нагороджений грузинським Орденом Честі, у 2003 р. грузинське телебачення зняло про нього документальний фільм; наступного року Корсантія грав на церемонії інавгурації президента Грузії Михайла Саакашвілі, а вже у 2018 р. отримав Державну премію Грузії імені Шота Руставелі. Музикант багато років успішно суміщає активну виконавську діяльність, виступаючи в багатьох країнах світу, з педагогічною [121].

Нарешті професорка Норма Фішер, у якої Сіцянь Лі почала навчатися в Лондоні у 2019 р., вивела її розуміння музики на абсолютно новий рівень. Під її керівництвом у Великобританії молода піаністка отримала диплом артиста в Королівському коледжі музики (2020), проте ще продовжувала принаймні у 2021 р. навчатися в її класі.

Однолітка Бао Хуйцяо, Норма Фішер визнана одною з провідних піаністок Великої Британії. У 1963 р. на міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Бузоні вона розділила премію Harriet Cohen International Music

Awards з одним із найяскравіших піаністів другої половини ХХ ст. Володимиром Ашкеназі. Педагогічна репутація Норми Фішер є не менш високою, адже багато її учнів-лауреатів стали добре відомими на міжнародній сцені. У 1988 р. Норма Фішер заснувала Лондонські майстер-класи (London Master Classes) і стала їх художнім керівником. Зараз вона є професоркою Королівського коледжу музики в Лондоні, також викладає у Королівському північному коледжі музики в Манчестері та дає майстер-класи по всьому світу. Піаністка має великий авторитет як членкиня журі і регулярно запрошується в цій якості великими міжнародними фортепіанними конкурсами [193].

На жаль, шанована 84-річна музикантка не визначила свою позицію щодо агресії північного сусіда в Україні: вже 25 лютого 2022 р. її світлину на сторінці в Facebook прикрашав прапор України, проте, не змінивши традицію брати участь у роботі журі клонованого росіянами на чолі з удовою Володимира Крайнева Тетяною Тарасовою після 2014 р. з харківського однойменного московського конкурсу юних піаністів без дозволу з боку його засновників і України, у 2023 р. Норма Фішер разом із колишнім харків'янином, володарем Гран-прі цього конкурсу (1996), зрадником України О. Романовським продовжила відвідувати країну-агресора і працювати в складі журі цього поцупленого конкурсу й проводити майстер-класи.

Свій період навчання в Норми Фішер Сіцянь охарактеризувала так: «Навчання з нею дозволило мені дослідити глибше значення музичного світу – що означає музика для людей і що вона означає для світу? Це запитання на все життя, і знадобляться роки, щоб знайти відповіді, але Норма “розкопала” мою власну цікавість. Її викладання стосується кожної деталі, з особливим наголосом на розумінні конотації та культури музики через саму партитуру. Таким чином, процес навчання з нею вплинув і надихнув мене також замислитися про глибокий зв'язок між людьми та культурами, а також це призвело мене до глибшого мислення про музику. Адже музиканти ніколи

не навчаються і не працюють у вакуумі – ми повинні вивчати всі сторони життя. Окрім допитливого характеру Норми, вона ще й щира та добра вчителька, яка всіляко піклується про своїх учнів. Без її безумовної підтримки я б не змогла психологічно пережити пандемію або не мала би мужності продовжувати виступати [210]. І, нарешті, підсумовуючи характеристики своїх чудових учителів, Сіцянь зазначає: «Пані Бао, Саша та Норма подарували мені перлини мудрості, які я дуже бережу. Усі вони показали мені, що лише любов і віра в музику можуть дати силу вижити попри дилеми, що виникають у житті, і зрозуміти, що будь-яка боротьба, через яку проходить артист, зрештою стане його скарбом. Коли люди стикаються з багатьма реалістичними ситуаціями, легко знехтувати силою цього твердження, але правда в тому, що воно справді може бути найпотужнішою духовною опорою. Мій особистий досвід під час пандемії змусив мене переконатися в цьому ще твердіше» [210].

Отже, під керівництвом названих вище вчителів Сіцянь Лі сформувалася як допитлива, цілеспрямована художниця, яка прагне завжди залишатися на вершині творчих можливостей. У свої 32 роки піаністка постійно еволюціонує, збільшує обсяг і напрями своєї діяльності. У музичному журналі BBC Сіцянь Лі презентована як висхідна зірка, яка привносить у свої виступи елегантність, динамізм і виняткову музичну якість. Сіцянь Лі, яку музична критика відзначає за її «віртуозність і талант» (Annecy Classic Festival), її «величезний емоційний діапазон і невимушений піаністичний контроль» (Пол Льюїс СВЕ), а також її «витончений і зворушливий» підхід (Емануель Акс), нині виступає в збірних концертах та із сольними програмами по всьому світу [142].

Окрім навчання в Бао Хуйцяо, Олександра Корсантії і Норми Фішер Сіцянь Лі брала майстер-класи в низки видатних музикантів – представників різних культур і стильових напрямів: Емануеля Акса, Сергія Бабаяна, Рассела Шермана, Родіона Щедріна, Бориса Слуцького, Оксани Яблонської, Арі Варді та Рамзі Ясси. Вона виступала з концертами в Китаї, США, Великій

Британії, Німеччині, Франції, Італії, Іспанії, Єгипті, Японії та Південній Кореї, у різні роки грала в концертах з філармонічним оркестром Сямень, симфонічним оркестром опери Сямень, оркестром Національної філармонії України, Державним симфонічним оркестром України та Молодіжним симфонічним оркестром у Харкові. Сіцянь брала участь у таких фестивалях, як Міжнародна фортепіанна академія Хамамацу, Літня фортепіанна академія та фестиваль Імоли, Класичний фестиваль в Аннесі, Фортепіанний фестиваль Пучсерда, Пекінський міжнародний фортепіанний фестиваль, Фестиваль д'Овер-сюр-Уаз і Шанхайський міжнародний музичний фестиваль [209].

Приголомшливе виконання творів Шуберта, Скрябіна, Шопена та Равеля на конкурсі піаністів Charpell Medal 2020 призвело до того, що Сіцянь Лі отримала першу премію – найвищу нагороду Королівського музичного коледжу для піаністів. Вона також стала срібною призеркою і володаркою спеціального призу за краще виконання віртуозного етюд на Міжнародному конкурсі піаністів у Сан-Хосе (2019). Крім того, Сіцянь здобула першу премію на Міжнародному конкурсі піаністів в Імолі, у Китайській консерваторії, на конкурсі піаністів Yamaha (2012) та Міжнародному фестивальному конкурсі Puigcerdà (2014). Сіцянь була півфіналісткою Міжнародного конкурсу піаністів у Тбілісі (2013) та Міжнародного конкурсу піаністів у Лідсі у (2018), а також змагалась на відбіркових етапах низки значимих конкурсів, включаючи Міжнародний музичний конкурс імені королеви Єлизавети (Бельгія), Міжнародний конкурс піаністів імені Вана Кліберна (США), Міжнародний конкурс майстрів піаністів імені Рубінштейна (Ізраїль) та Міжнародний конкурс піаністів у Сіднеї (Австралія).

Наведемо як ілюстрацію лише одну підготовлену Сіцянь Лі програму до конкурсу в Сіднеї (2021):

Попередній раунд

В. А. Моцарт. 9 варіацій на тему менуету Дюпора D-dur, К. 573.

К. Вайн. П'ять багателей.

О. Скрябін. Фантазія h-moll, Op. 28.

Біс:

К. Дебюссі. З першої книги Прелюдій VIII. La fille aux cheveux de lin.

Півфінальний раунд

Ф. Шопен. Етюд cis-moll, Op.10 No.4.

Соната № 2 b-moll, Op.35

Ноктюрн Des-dur, Op.27 No.2

Ноктюрн cis-moll, Op.27 No.1

Рондо E-dur, Op.16

Етюд c-moll, Op.10 No.12.

Фінальний раунд

Д. Скарлатті. Клавірна соната A-dur, K.113

Клавірна соната d-moll, K.141

Ф. Шуберт. Соната для фортепіано G-dur, D.894

С. Рахманінов. З 10 прелюдій Op. 23: II. Maestoso; IV. Andante cantabile; V. Alla marcia

С. Рахманінов. З 13 прелюдій Op.32: V. Moderato; VIII. Vivo; IX. Allegro moderato

М. Равель – О. Корсантія. Вальс.

Біс:

Ф. Шопен. Етюд E-dur, Op.10 No.3.

К. Дебюссі. З циклу «Естампи» III. Jardins sous la pluie [209].

Сіцянь Лі неодноразово проявляла себе як чудова ансамблева виконавиця, яка активно працює з талановитими музикантами з різних країн. Так, у 2021 р. вона разом із латвійським скрипалем Робертсом Баланасом брала участь у записі його дебютного альбому, що був виданий на престижному Linn Records і перевищив 150 тисяч відтворень на Apple Music. На цьому диску музиканти записали твори М. Равеля (Соната для скрипки і фортепіано № 2 G-dur, М. 77, транскрипція для скрипки і фортепіано п'єси «Павана на смерть інфанти», М. 19), п'єси Д. Шостаковича (транскрипція для

скрипки з фортепіано вибраних прелюдій Op. 34) та М. Капустіна (Соната для скрипки та фортепіано Op. 70) [LXIII], а в наступні роки виступала в дуеті з ним у концерті в Манчестері (14 квітня 2022 р.) та в тріо з ним і з Крістіне Баланас на фестивалі в Тетбері (23 вересня 2023 р.) [LXV]. Декілька записів дуету і тріо, зокрема творів М. Понсе, С. Прокоф'єва, Р. Штрауса містяться на Facebook- та YouTube-сторінках Робертса Баланаса [LXIV; LXVI] і Сіцянь Лі [LXX; LXXIV].

Сіцянь Лі також із захопленням пропагує традиційну китайську музику із злиттям та взаємопроникненням західних і східних музичних стилів. Так, ансамблі що склала Сіцянь Лі (фортепіано) разом із віртуозкою гри на піпі Чен Юй і скрипачкою Лауре Чан були із захопленням сприйняті на Ланкастерському музичному фестивалі у 2022 р. [LXIX]. Серед інших творів китайських авторів Сіцянь і Лауре виконали у власному аранжуванні яскраву п'єсу Тан Дуна "For The World & Warriors" [LXXVII]. Серед записів Сіцянь є й китайська художня пісня Ван Хуачу «Фантазія квітки жасмину» для фортепіано соло [LXXXVI]. У 2024 р. Сіцянь Лі зробила запис аранжованого в 1975 р. для фортепіано Чень Пейсюнем відомого в Китаї твору "Autumn Moon over the Calm Lake" («Осінній місяць над спокійним озером»). У цій версії, як зазначається в анотації до відео, «... використовуються багаті та барвисті текстури супроводу, щоб яскраво відобразити мерехтливий пейзаж із більш вишуканими деталями. Цей твір став основним елементом китайського фортепіанного репертуару, в якому гармонійно поєднуються елементи китайської народної музики, імпресіоністські звукові ефекти та романтичні композиційні техніки. Він втілює в собі суть китайської музичної спадщини через свої характерні мелодії та інтонаційну палітру. Ця робота втілює бездоганну інтеграцію західних класичних форм із глибокою чутливістю китайського художнього вираження» [CV].

У різних країнах Сіцянь співпрацювала із багатьма яскравими музикантами з усього світу – від диригентів Китайського національного симфонічного оркестру до одного із найвідоміших серед сучасних

музикантів британсько-німецького скрипаля Джека Лібека, Зокрема, в ансамблі з ним піаністка виконала Сонату для скрипки та фортепіано G-dur № 2 М. Равеля в півфінальному турі на міжнародному конкурсі в Лідсі (2018) [LXXI]. Ще у 2014 р. Сіцянь виступила разом з англійським піаністом Бенджаміном Гросвенором і піаністом із Франції Девідом Фреєм у концерті на класичному фестивалі в Ансі (Франція), який транслювався в прямому ефірі на medici.tv [XL]. Яскравим і високохудожнім було й виконання Сіцянь Лі Тріо для фортепіано, флейти і віолончелі К. М. Вебера Op. 63 (партнерки – Мішель Сунг, флейта, Іва Касіан-Лакош, віолончель) [XI].

Серед фестивальних виступів Сіцянь – сольні концерти на Festival d’Auvers sur-Oise, Dinard International de Musique, Lancaster Music Festival, Shanghai International Music Festival і BNP Paribas Rising Star Piano Festival. Сіцянь з однаковим успіхом виступає як і на великих сценах (у міжнародних концертних залах, зокрема в Bridgewater Hall, Beijing Forbidden City Concert Hall, Tokyo Ginza Yamaha Concert Hall, Cairo Arabic Music Institute і Jordan Hall у Бостоні тощо), так і в невеличких артистичних клубах Лондона на кшталт “1901 Arts Club”, кафе “Fidelio”, виставці “GAIA The Earth від Люка Джеррама”. У 2022 р. Сіцянь Лі виступила наживо на BBC Radio 3 – In Tune і на BBC Radio London – The Scene [LXXII].

Ділячись власними думками та ідеями з різних проблем фортепіанного виконавства піаністка презентувала на веб-сайтах Classical Music UK [210], Piano Addict Blog [172], а також на власній офіційній Інтернет-сторінці [142]. Перша з публікацій, деякі фрагменти з якої цитувалися вище, присвячена роздумам про впливи талановитих педагогів на музичний, загальнокультурний і особистісний розвиток учнів, друга – вивченню причин сценічного хвилювання в музикантів і рекомендаціям до його подолання, що базуються на власному досвіді виконавиці. Нарешті, третя публікація є науковою роботою, в якій авторкою робиться вдала спроба розглянути впливи східної естетики і філософії на творчість Джона Кейджа і демонструються її далеко не поверхові знання індійської філософії [171].

Наведемо для глибшого розуміння особистості авторки цих робіт основні тези з другої і третьої публікацій. На переконання Сіцянь Лі, ключем до впевненості під час концертного виконання є солідні навички та попередня практика: «Перш ніж шукати будь-який інший спосіб зняти нервозність і занепокоєння, тренуйтеся якомога детальніше і виступайте перед родиною та друзями якомога більше, уявіть, що ви виступаєте в офіційній ситуації. Якщо ви будете впевнені, що ви готові на 120% і можете грати в будь-якій ситуації, то ви точно зможете впоратися з хвилюванням на сцені. Виходячи з мого досвіду за понад 20 років виступів, перегляд п'єс, зіграних іншими виконавцями і запис себе значно підвищить упевненість під час справжніх концертів, іспитів і конкурсів» [172].

Також Сіцянь наполягає на пошуку справжньої причини, яка змушує виконавця хвилюватися на сцені (страх зробити помилку, спітнілі руки, недостатня підготовка програми тощо), і підкреслює, що лише проаналізувавши свої справжні внутрішні відчуття під час кожного виступу та знайшовши їх корінь, можна знайти ефективний спосіб впоратися з тривогою перед прилюдним виконанням.

Ще одною корисною порадою від досвідченої, попри молодий вік, піаністки є намагання уникнути бажання ідеальності виконання твору: «не зосереджуватися на помилках, які ви зробили на сцені, чи боятися помилитися, просто насолоджуватися музикою та слідкувати за її течією, ви відчуєте, що нервуєте набагато менше, і саме в цей момент ви зробите чарівництво у своєму виконанні» [172].

Сіцянь акцентує увагу й на користі знаходження допоміжних індивідуальних для кожного музиканта, можливо для когось несподіваних (на кшталт запропонованого нею стояння на руках) засобів відволіктися від напруги і розслабитися перед виходом на сцену.

Нарешті, чи не найголовніший постулат від Сіцянь Лі звучить наступним чином: «Пам'ятайте, що це ваша сцена, і на ній все ви вирішуєте! Кожен виступ – це цінна можливість рости, ділитися любов'ю та музикою.

<...> Потрібно завжди цінувати можливості поділитися музикою та вірити, що публіка завжди підключиться та оцінить справжнє та щире виконання» [172].

Ці свої побажання артистам Сіцянь сама постійно вдало втілює у власних глибоких, завжди високохудожніх і щирих інтерпретаціях, встановлюючи, за свідченням В. Щепакіна, з перших хвилин свого перебування на сцені, з першого дотику до клавіатури незримий чуттєво-емоційний контакт із глядачами, який майже неможливо раціонально пояснити, але який магнетично впливає на аудиторію, не відпускає її до останнього звуку роялю. Саме справжня щирість виконавиці, примножена на високий професіоналізм, що сполучає бездоганне технічне оздоблення й глибокий інтелект, не може залишити байдужим жодного присутнього на її виступах.

На підтвердження цієї тези, в нещодавньому (червень 2024 р.) інтерв'ю Сіцянь Лі наголосила: «Я прагну розкрити справжню емоційну сутність кожної ноти, яку я граю на сцені, маючи на меті не просто представити саму музику, а сприяти справжній зустрічі, де слухачі можуть глибоко з'єднатися з музикою на емоційному рівні» [177].

У ґрунтовній науковій публікації, присвяченій аналізу впливу східної естетики і філософії на творчість Дж. Кейджа, Сіцянь окреслює період 1940–1950-х рр., тобто часи, коли композитор активно експериментував з препаративним фортепіано і написав для цього інструменту низку оригінальних творів, зокрема перший з таких опусів – п'єсу «Вакханка» (“*Vacchanale*”) для дебюту в майбутньому легендарної чорношкірої танцівниці, педагога і хореографа Сівілли Форт. Незвичне раніше перкусійне звучання фортепіано накладалося на незвичну хореографію Сівілли, яка поєднувала у створеному нею танці незвичні раніше в танці оригінальні елементи карибських та африканських рухів [XXVII]. Подібно до свіжої хореографії Сівілли Форт, Кейдж, за висловом Цісян Лі, «представив метод і концепцію, згідно з якою, навіть якщо ми не можемо винайти звучання вже

існуючих, певними засобами звук можна збагатити та перетворити на нові форми» [171].

Далі Сіцянь зауважує, що «Кейдж висунув свою нову ліричну естетичну теорію в статті «Витонченість і ясність» у 1944 році щодо того, як впоратися з суперечливими стосунками між структурою та змістом. Одним із прикладів є сонати та інтерлюдії Кейджа для препарованого фортепіано. Незважаючи на те, що кожен твір створювався за суворо контрольованою структурою, згідно з Кейджем у тиші, поетична форма “грає з ясністю ритмічної структури та проти неї”» [171]. Саме в середині 1940-х рр., як зазначає дослідниця, Кейдж познайомився з естетичними теоріями Ананди Кумарасвами (1877–1947), відомого езотерика, метафізика, знавця індійської і буддійської культури, чудового інтерпретатора символів і міфів багатьох народів, який походив з Цейлону. У написаному в цей час циклі «Сонати та інтерлюдії» Кейдж «прийняв опис восьми постійних емоцій, сформульований у книзі Кумарасвами “Танець Шиви”. Ці емоції включали: *сміливість, огиду, любов, гнів, радість, смуток, страх і подив*. Дев’ята емоція *спокою* була загальним кінцевим пунктом призначення восьми емоцій» [171]. Далі в статті дослідниця наголошує на певній різниці в поглядах на мистецтво Кейджа і Кумарасвами, адже Кейдж, на відміну від ідеаліста Кумарасвами, був набагато ближчий до матеріалістичних поглядів. Але, водночас, Сіцянь Лі зазначає, що «сприйняття художників Кейджем було здебільшого схоже на сприйняття Кумарасвами, оскільки художник повинен бути об’єктивним щодо мистецтва» [171]. Нарешті, зазначає дослідниця, наприкінці 1940-х рр. результатом занурення Кейджа в дзен-філософію стало відкриття ним «нового горизонту пізнання в його пізніших творах. Дзен стверджує, що визначення світу та всього існування в буддизмі поширюється до нескінченності та широти, без початкової точки та межі. <...> Щоб застосувати теорію “Нічого” Дзен, Кейдж сформулював власну інтерпретацію її на “Мовчанні”, яке повністю застосовувалося в його композиціях. <...> Ця теорія тиші та звуків була ідеально втілена в “німому

творі” 4’33. <...> У трьох частинах, обмежених за часом, Кейдж досяг мети змусити слухачів зосередити всю свою увагу на тих звуках, які виникли випадково, і жити в межах звуку, виробляючи його. Ці звуки можуть надходити звідки завгодно: з повітря, речовин або від слухачів, і це те, до чого слухачі вже звикли і ігнорували. Під впливом доктрини універсального розуму Хуан По ця мета точно визначила погляди Кейджа на музику. <...> У роботах Кейджа протягом 1950-х років і пізніше, незалежно від композицій чи теоретичних праць, він застосовував усі ті теорії Дзен та І Цзин, щоб інтерпретувати своє розуміння “Нічого” та “Порожнечі”. <...> Джон Кейдж виявив і застосував “Порожнечу” і “Нічого” як своє кредо, протягом цього процесу він поступово досягав “Спокою” у своїй музиці та житті» [171]. Свідома цитата доволі об’ємного уривку з дослідження Сіцянь Лі є важливою для підтвердження глибини її позамузичного – філософського, естетичного, езотеричного, загальнокультурного тезаурусу.

По закінченні навчання Сіцянь Лі почала приватно викладати в Лондоні, а також проводити майстер-класи за кордоном, у різних закладах: від Yamaha Music China до школи Rossall у Ланкаширі. Будучи переконливою прихильницею масової музичної освіти, Сіцянь Лі також проводить благодійні концерти в Китаї на підтримку музичної освіти дітей [142].

Сіцянь Лі постійно розширює свій репертуар, доповнюючи його, окрім Д. Скарлатті, В. А. Моцарта і Л. Бетховена та найулюбленіших нею композиторів-романтиків Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна, французьких (К. Дебюссі, М. Равель), китайських (Тан Дун, Чень Пейсюнь, Ванхуа Чу, Чень І та ін.) майстрів, п’єсами таких митців різних часів, національних шкіл і напрямів як росіяни М. Мусоргський (цикл «Картинки з виставки» [LXXI]) та Р. Щедрін (П’єси з «Поліфонічного зашиту» [LXVII]), американці Дж. Гершвін (три прелюдії [LXIII], «Рапсодія в стилі блюз» [XXXIII]) та Ф. Ржевський (Winnsboro Cotton Mill Blues [XXXI]), угорець Д. Куртаг (Selection of Játékok [LXXI]), австралієць К. Вайн (5 Bagatelles [LXXVI]), аргентинець А. П’яццолла (“Libertango” для

фортепіано в 4 руки, з молодим піаністом і композитором Янг Яньфаном [LXXVI]), французький митець Е. Саті («Гімнопедії», в ансамблі із виконавицею на китайській арфі) [XXIX] та ін.

Окрім педагогічної і виконавської діяльності з кінця 2023 р. молода піаністка почала займатися і музично-публіцистичною: започаткувала власний проєкт “The Interlude: Dialogue with Artists” [142] – серію цікавих інтерв’ю, що заглиблюються у царини музики та не тільки, в яких відчутно намагання Сіцянь розкрити закулісні процеси митців і дослідити їхні вільні думки та неосяжну творчість. Її гостями за цей час були вже відомі, попри їхню молодість, далеко за межами Великобританії музиканти:

- британська франко-китайська скрипалька Лаура (Лор) Чан, яка поділилася проникливими подробицями про процес створення свого нового альбому та про події, що відбувалися в цей час за лаштунками студії запису [170];

- китайський співак (баритон) і гравець на гучжен Кан Янг, палкий пропагандист національної китайської музики, який поділився своїм мистецьким баченням різних культур [164];

- шотландські/єгипетські інструменталістки (скрипачка і віолончелістка) та композиторки сестри Сара і Лора Аюб, які поділилися своїм унікальним підходом до музичної творчості [220].

Знайомство з цим нещодавно розпочатим Сіцянь Лі новим видом діяльності дає всі підстави стверджувати, що талановита людина, як правило, є талановитою в багатьох сферах: настільки ці бесіди логічно вибудовані і широко розкривають різні аспекти творчості і звичайного життя кожного з інтерв’юерів.

Важливо відзначити, що найбільш екстремальним, і, водночас, чи не найважливішим концертом у житті Сіцянь Лі, який залишився в її пам’яті і змусив її переконатися у великій значущості музики в житті людей, став її виступ в Україні, а саме – в Києві, що відбувся в найтрагічніші дні Революції Гідності. Як розповідала піаністка, «... у лютому 2014 року я брала участь у

музичному фестивалі в Києві і мала зіграти фортепіанний концерт №1 Чайковського. <...> Кілька днів на Майдані Незалежності в Києві, поруч із Київською консерваторією імені Чайковського, тривала жорстока активність за участю протестувальників, стрільців і ОМОНу. Тоді мені був лише двадцять один рік, і мені було страшно опинитися в місці, де щойно було так багато насильства. Мене надзвичайно здивувало те, що після всього, що сталося, фестиваль все ще тривав. Це був дуже емоційний момент, дивитися на публіку і бачити, скільки людей попри все прийшло на концерт. Я можу сказати, що всі шукали щось у музиці, і це було те, що я мала можливість запропонувати» [2019].

І дійсно, витонченій і яскравій, інтимній і віртуозній, легкій і глибокій Сіцянь Лі завжди є що запропонувати вдячним слухачам.

Наповнено і багатовекторно складається творче життя **Ци Сю**, який став лауреатом I премії в молодшій групі IX Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева (2008).

Хлопчик народився 26 вересня 1994 р. і на час участі в цьому конкурсі навчався в професора Дена Жаої в школі мистецтв м. Шеньжень і вже був лауреатом III премії II конкурсу Юних музикантів Азії (Гонконг, 2004) і II премії II конкурсу піаністів KAWAI (м. Ксіамен, Китай, 2007). До програми виступів юного музиканта в Харкові ввійшли:

1 тур:

Й. С. Бах. Прелюдія та фуга Cis-dur з II тому Добре темперованого клавіру

Л. Бетховен. Соната C-dur, Op. 2 № 3, I ч.

Ф.Шопен. Етюд Ges-dur, Op. 10 № 5

Ф. Ліст. Етюд «Вогні, що бликають» з трансцендентних (існує запис виконання піаністом цього твору, оприлюднений на YouTube 24 жовтня 2008 р. [XCI]).

Е. Гріг. «Туга за батьківщиною»

2 тур:

В. Янжонг. Ріка Ліуянг

Ф. Шопен. Полонез Es-dur Op. 22

С. Прокоф'єв. Дві п'єси з балету «Ромео і Джульєта» тв. 75

3 тур:

Ф. Мендельсон. Концерт g-moll № 1 Op. 25. II, III чч. [95, с. 33].

Про величезну працездатність юного музиканта і здатність швидко на художньому рівні опанувати складні твори свідчить запис дуже якісного виконання ним восени 2008 р. (оприлюднений на YouTube 24 жовтня 2008 р.) Тарантели Ф. Ліста з циклу «Роки мандрів» (Венеція та Неаполь) [ХСІ], а на початку 2009 р. – усіх 12 етюдів Ф. Шопена, Op. 10 [XII–XV].

Того ж року (2009) Ци Сю прийняли до Джульєрдської школи (у підрозділ, що передує коледжу) та до Інституту музики Кертіса. Його педагогом у Джульєрдській школі стала Йохевед Каплінські. Паралельно хлопець отримував середню освіту в Професійній школі виконавських мистецтв (PPAS) у Нью-Йорку. У 2012 р. Сю був прийнятий до Колумбійського університету як стипендіат Джона Джея, де студіював математику. Водночас він продовжив навчання гри на фортепіано у доктора Каплінські в рамках програми обміну Колумбія-Джульєрд. У 2014 р. Сю був обраний стипендіатом Колумбійського Оксбриджського університету для подальшого вивчення математики на першому курсі Робінсон-коледжу Кембриджського університету. Водночас він продовжував навчатися гри на фортепіано у професора Крістофера Елтона, колишнього завідувача кафедри клавішних Королівської академії музики в Лондоні. У 2015 р. Сю був прийнятий на спільну програму Колумбії та Джульєрда, за якою він вступив на навчання для здобуття ступеня магістра музики в Джульєрді на останньому курсі коледжу, тож знову продовжив навчання у доктора Й. Каплінські. У 2017 р., продовжуючи свою освіту, Сю був прийнятий до програми (аспірантури), що готує доктора музичних мистецтв (DMA) як стипендіат CV Starr. Готуючи докторську дисертацію, Сю продовжив навчання гри на фортепіано у Й. Каплінські та у відомого фінського піаніста і

педагога, доктора Матті Раекалліо (нар.1954), який більше 40 років виступав на сцені, записав більше 20 дисків, зокрема виконавши всі фортепіанні сонати Л. Бетховена, О. Скрябіна та С. Прокоф'єва [132].

У 2019–2021 рр. Ци Сю, паралельно із підготовкою дисертаційного дослідження, працював акомпаніатором у Джульєрдській школі, готуючи солістів і колективи до відповідальних іспитів і публічних виступів.

Після закінчення аспірантури (DMA) у 2022 р. Ци Сю повернувся на батьківщину, де розпочав викладацьку діяльність у Харбінської музичної консерваторії (HRBCM) як штатний член фортепіанного факультету. У 2023 р., окрім викладання в Харбіні, Ци Сю долучився й до філії Джульєрда на факультеті підготовки до коледжу Тяньцзінь Джульєрд, де веде заняття з теорії музики [197].

У своїй педагогічній діяльності музикант поєднує досвід, придбаний ним під час багаторічного навчання в США та Великобританії із напрацюваннями свого першого педагога, «хрещеного батька» фортепіанної освіти в Китаї професора Сичуанської консерваторії Ден Чжаої – автора численних навчально-методичних праць, присвячених проблемам фортепіанного виконавства [256], учня в Центральній музичній консерваторії піонерки китайського фортепіанного виконавства Чжоу Гуангрень.

Як піаніст-виконавець Ци Сю брав участь у багатьох міжнародних конкурсах і творчих проєктах, зокрема, після конкурсу В. Крайнева він у серпні 2008 р. взяв участь у Міжнародному конкурсі піаністів в Еттлінгені (Німеччина), ставши наймолодшим (13 років) учасником в історії конкурсу (категорія В, вік до 20 років) і лауреатом другої премії (наведемо посилання на запис зіграної ним на цьому конкурсі китайської п'єси: [CIV]), у серпні 2009 р. став наймолодшим переможцем в історії Міжнародного конкурсу піаністів у Лідсі (Велика Британія, I премія і спеціальна премія від оркестру). У квітні 2010 р. Ци отримав запрошення від Телебачення Іспанії для запису програми «Молодий соліст» виробництва Eurodelta Music, яка транслювалася шістнадцять разів на міжнародних телевізійних каналах. У березні 2011 р. Ци

Сю став лауреатом стипендії Міжнародного конкурсу піаністів у Марокко (Касабланка / Рабат). Того ж року взяв участь в Аспенському музичному фестивалі (штат Колорадо), а у 2013 р. – у Клівлендському міжнародному конкурсі піаністів (штат Огайо). Того ж року музикант, гастролуючи Європою, отримав спеціальну стипендію для запису сольного альбому за підтримки студії “Arte90”, що й відбулося в листопаді у Варшаві.

До дебютного альбому ввійшли такі твори:

Л. Бетховен. Соната для фортепіано з оркестром № 30 E-dur, Op. 109;

Ф. Шопен. *Andante spianato* і великий полонез блискучий E-dur, Op. 22;

І. Стравінський. Три частини з «Петрушки»;

Ф. Ліст. Спогади про Дон Жуана, Op. 418.

У 2014 р. Ци Сю взяв участь у «Піанінофесті» у Хемптоні (Іст-Гемптон, Нью-Йорк), а у 2015 став отримувачем повної стипендії Міжнародного конкурсу музичного мистецтва в Госларі (Німеччина), а також взяв участь у Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві. Запис виступу Ци Сю в першому турі, де ним були виконані три етюди (№№ 1 C-dur, 2 a-moll, 10 A-dur) з Op. 10, Ноктюрн D-dur Op. 27 № 2, Мазурка a-moll Op. 59 № 1 і Балада f-moll Op. 52 Ф. Шопена), є на YouTube: [LIX].

У 2016 р. Ци Сю запрошують як стипендіата по класу фортепіано до Західної музичної академії в Санта-Барбарі. У 2017 р. відбувся його дебют у залі Еліс Таллі.

У квітні 2017 р. Ци Сю взяв участь у Міжнародному конкурсі піаністів імені Артура Рубінштейна (Тель-Авів, Ізраїль). На YouTube міститься запис усіх творів, зіграних ним на I турі: приголомшливого, з чудовим відчуттям стилю, виконання ним на I турі Токати c-moll, BWV 911 (Й. С. Баха) [LXXXVIII], сповнених ліризмом транскрипцій Ф. Ліста двох пісень Ф. Шуберта: “Gretchen am Spinnrade”, S. 558/8 та “Liebesbotschaft”, S. 560/10 [XC], яскраво і неординарно інтерпретованої Фантазії Ф. Ліста «Спомин про Дон Жуана» S. 418 [LXXXIX] і динамічної п’єси “Catenaire”

Е. Картера – одного з найповажніших композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. [LXXXVII].

У грудні того ж року піаніст також взяв участь і в Міжнародному конкурсі імені Бетховена (Бонн, Німеччина).

У травні 2018 р. Ци Сю долучився до тижневого інтенсивного курсу камерної музики з виступами в Монтепульчано (Італія), Бонні та Кельні (Німеччина). Цей камерний музичний проект сприяв культурному та музичному обміну, формуючи камерні колективи, що складаються з музикантів з різних країн, зокрема із Джульярдської школи та Вищої школи музики і танцю в Кельні. Наведемо виконання Ци Сю з колегами фортепіанного Квінтету А. Дворжака № 2, Op. 81 у Кельні: [XXVIII].

На початку 2020 р. від Джульярдської школи піаніст виступав у складі New Juilliard Ensemble на фестивалі FOCUS con3 Трансатлантичного музичного проекту з серії концертів, що включала сучасні твори з використанням нетрадиційних технік та підготовленого фортепіано. Того ж року Ци було запрошено в якості провідного піаніста на фестиваль «Фокус», де він виконував камерну музику відомих жінок-композиторок Чжуан Лю і Рут Кроуфорд Сігер.

Як активний митець-науковець, від початку роботи викладачем Харбінської консерваторії Ци Сю виступає з концертами, а також бере участь в академічних заходах, що організуються цим навчальним закладом. Із відносно нещодавніх яскравих виступів Ци Сю, що оприлюднені на YouTube, є його участь у XIV Міжнародному музичному фестивалі MARU в Пусані (Південна Корея, 20 вересня 2023 р.) і виконання ним разом із Філармонічним оркестром KNN під орудою Хіта Сео Концерту № 5 “Emperor” Es-dur Op. 73 Л. Бетховена [XXXIX], а також участь у концерті Асоціації випускників Колумбійського університету в Пекіні, що відбувся під Новий (2024) рік, де піаніст виконав композицію Шигуан Цуя «Біля річки Сун Хуа» (松花江上) [LV].

Від листопада 2022 р. і до сьогодні Ци Сю як піаніст-соліст удостоєний

честі бути офіційним представником Pearl River Piano Kayserburg – єдиної в Китаї державної фабрики (м. Гуанчжоу), яка виготовляє фортепіано преміум-класу, що відповідають запитам найвибагливіших музикантів [197].

Серед творів, що містяться на сторінці Ци Сю в YouTube [LX], відзначимо також записи двох сонат Л. Бетховена (№№ 29 B-dur Op. 106 і 32 c-moll Op. 111), Ф. Ліста (Етюд «Мазепа») Й. Брамса (Соната № 3 f-moll Op. 5) та М. Мусоргського («Картинки з виставки»).

Не менш насиченою і дедалі більш різноплановою з середини 2010-х рр. стає й наукова діяльність музиканта, який спрямовує дослідження проблеми, що вирішуються на перетині власне музики з іншими науками: математикою, фізикою, естетикою, психологією, філософією тощо.

Так, у травні 2022 р. ним була захищена дисертація “The Musical Arrow of Time – The Role of Temporal Asymmetry in Music and Its Organicist Implications” («Музична стріла часу – роль часової асиметрії в музиці та її органічні наслідки») [199].

Деякі положення Ци Сю ґрунтувалися на дисертаційній праці професора філософії Крейга Адама Каллендера, одного з директорів інституту практичної етики в Сан-Дієго «Пояснення стріли часу» [134], в якій питання напрямку часу порушуються з позицій фізики, зокрема термодинаміки, філософії, географії, квантової механіки, часової асиметрії, інваріантності інверсії часу.

У своїй праці, екстраполюючи проблему напрямку часу на музику як мистецтво, що розгортається в часовому вимірі, ґрунтовно вивчаючи цю тему, Ци Сю демонструє знання європейської класичної філософії, надаючи для підкріплення власних наукових тез вислови із праць Аристотеля, Аврелія Августина, Еммануїла Канта, Джорджа Шлезінгера), широкі літературні знання (цитує Гомера, Есхіла, Данте Аліг'єрі, Вільяма Шекспіра, Йоганна Вольфганга Гете, Льва Толстого), вільне володіння теорією та історією музики (апелює до праць австрійського музичного теоретика, автора систематичного підходу до музичного аналізу Генріха Шенкера;

австрійсько-американського теоретика музики, музикознавця Фелікса Зальцера; австрійського музичного критика Едуарда Гансліка; одного із засновників сучасного музикознавства, композитора і педагога Гуго Римана; американського музичного теоретика, музичного критика і композитора Девіда Бенджаміна Левіна, якого називають «найоригінальнішим і далекоглядним теоретиком свого покоління»; голови Нововіденської школи, композитора і музичного теоретика Арнольда Шенберга; американського музикознавця, визнаного авторитета в галузі старовинної музики Клода Віктора Паліски; професора музики та музикознавства, співробітника Американського інституту індійських досліджень і Фонду Рокфеллера, автора праць про час і ритм, музику Індії та філософію музики Льюїса Роуелла; американського композитора і музичного теоретика, котрий вивчав переважно теорію музичного часу та явище постмодернізму Джонатана Дональда Крамера; професора музики та гуманітарних наук у коледжі Чиказького університету, співавтора книги «Ритмічна структура музики» Гросвенора Купера; композитора, письменника і філософа, автора праць у галузі естетичної теорії музики та композиційного аналізу Леонарда Мейєра; єврейсько-австрійського музикознавця Віктора Цукеркандля та ін.).

Аргументуючи основні положення дисертації Ци Сю також звертається до праць фізиків Річарда Філіпса Фейнмана (нобелівського лауреата), авторів книги «Фейнманівські лекції з фізики» Метью Сендса та Роберта Лейтона, авторів книги «Класична механіка» Герберта Голдштейна, Чарльза Пула і Джона Сафко, апелює поняттями «Механіка Ньютона» і «Механіка Лагранжа», наводить, серед іншого, і цитати режисера Костянтина Станіславського. А в числі музичних прикладів, що підтверджують головні тези дисертації, Ци Сю наводить епізоди з творів багатьох композиторів XVII–XX ст.: Г. Перселла, Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса, Г. Малера, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва.

Наведений Ци Сю діапазон посилань на роботи і цитати видатних західних філософів, літераторів, учених, музикознавців, композиторів, ідеї

яких працюють на розкриття заявленої теми, яскраво свідчить про орієнтацію молодого китайського вченого насамперед на західні естетичні, філософські, наукові, літературні, музично-теоретичні досягнення від доби античності і до сьогодення.

Себе, як особистість і музиканта-науковця, Ци Сю характеризує так: «Я називаю себе міждисциплінарним дослідником, визнаючи багатогранну ідентичність. Незважаючи на те, що я присвячую себе сольному фортепіанному виконавству, я дуже зацікавлений багатьма іншими дисциплінами через мою тверду віру в не-редукціоністський і цілісний світогляд. Поетично я досліджую зв'язки між різними дисциплінами, визнаючи складність інтелектуального світу, що мене захоплює. Зокрема, я присвячую себе тому, щоб запозичити натхнення та методології з інших дисциплін для допомоги в глибшому вивченню мною музики (і навпаки). Я твердо вірю, що на якомусь фундаментальному рівні світ є незвіданим цілим, розуміння якого має бути цілісним. <...> Я зачарований існуванням усього прекрасного (і піднесеного) у Всесвіті. Я вважаю, що цінування прекрасного є тим спільним коренем, з якого в першу чергу стають можливими міждисциплінарні дослідження» [198].

Висновки до розділу 3

Аналіз діяльності представлених вище китайських музикантів – лауреатів міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева, свідчить про вдале поєднання ними в різновекторній творчій діяльності теоретичних, методологічних знань і практичного виконавського досвіду, отриманому ними за часів навчання як на батьківщині, так і в західних країнах. Це стосується і їхніх яскравих виконавських здобутків, і нинішньої викладацької та методичної роботи, і наукових здобутків більшості з них, а також композиторської (Боуень Лю) творчості.

Після перемог на Міжнародному конкурсі юних піаністів Володимира

Крайнева кожен із цих китайських музикантів неодноразово брав участь у численних престижних «дорослих» міжнародних творчих змаганнях, нерідко отримуючи найвищі нагороди або звання лауреатів, що зайвий раз підтвердило вірність оцінки великих перспектив творчого зростання, наданої Володимиром Крайневим і його колегами – учасниками журі.

Продовження і вдосконалення музичної освіти в країнах Заходу після отримання звання лауреата Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева надало талановитим китайським музикантам реальний шанс стати згодом концертними виконавцями і, навіть, залишитися жити чи то в Америці, чи то в Європі (цією можливістю скористалися п'ять з восьми представлених вище музикантів), а властиві китайському суспільству з часів Конфуція пієтет до вихователів і вчителів, працелюбність і жага досягнення бажаної мети всіляко цьому сприяли.

Незалежно від того, чи залишилися ці музиканти мешкати і працювати в країнах Європи (Боуень Лю і Чжан Цзо (Зі Зі) – в Берліні, Тай Янг – у Латцені, Сіцян Лі – у Лондоні) та в США (Чун Ван – у Нью-Йорку), чи повернулися на батьківщину, де успішно викладають у консерваторіях (Бо Тонг, У Цунь – у Центральній консерваторії в Пекіні, Ци Сю – у Харбінській консерваторії і, паралельно, на підготовчому відділенні консерваторії в Тяньцзіні), практично всі вони залишаються представниками і пропагандистами китайської музичної культури, зберігаючи у своїй артистичній чи композиторській діяльності стилістичні, темброво-коліористичні, інтонаційні, фактурні особливості трактування західної музики чи створення (приклад Боуень Лю) власних музичних п'єс.

Окрім Боуень Лю і Чжан Цзо решта з представленої вісімки паралельно із активною концертними виступами, розпочала і зараз успішно провадить музично-педагогічну діяльність.

Креативність і організаційні здібності дозволили деяким із цих музикантів успішно реалізовуватися також у музично-журналістській (Сіцян Лі), музично-просвітницькій (Чжан Цзо, Тай Янг) сферах.

Репертуарний діапазон майже всіх цих музикантів (за виключенням Боуеня Лю, котрий виконує і записує переважно власну музику) є надзвичайно широким, охоплює фортепіанні сольні, камерно-ансамблеві твори різних стилів та епох – від часів бароко до новітніх творів сучасних митців, а також чимало концертів для фортепіано з оркестрів. Нерідко ці піаністи ставали першими, або одними з перших виконавців сучасної музики, а також відроджених композицій авторів минулих часів.

Практично всі із представленої вісімки піаністів успішно поєднали музично-виконавську діяльність із науковою та/або науково-методичною. Всі вони отримали магістерські дипломи, більшість – декілька, є авторами дослідницьких статей і дисертацій на здобуття PhD рівня.

Згідно здійсненого аналізу інтерпретацій низки виконаних цими піаністами творів, а також спираючись на численні відгуки музичних критиків різних країн, можна стверджувати, що характеристику виконавського стилю будь-кого з них не можна втиснути в прокрустове ліжко парадигми *вень-ву*, яка була провідною в оцінці здебільшого співвітчизниками виконавських особливостей китайських піаністів у нещодавні часи. Виконавська стилістика кожного з них зумовлена накладенням східних і західних філософсько-естетичних, світоглядних і поведінкових компонент на індивідуальні психологічні характеристики, багатою конкурсно-концертною практикою, досвідом творчого спілкування з провідними музикантами Сходу і Заходу.

Творчі долі представлених вище восьми піаністів із Китаю є характерними для переважної більшості сучасних талановитих музикантів Піднебесної.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження засвідчує, що провідні філософські, естетичні та психологічні засади сучасної фортепіанної педагогіки і виконавства базуються на низці фундаментальних положень і понять, що сформувалися понад дві тисячі років в двох основних філософських течіях – конфуціанстві і даосизмі. Головні постулати цих найважливіших напрямів філософської думки й досі багато в чому визначають ментальність сучасних китайців. Зокрема, низка положень конфуціанства стосувалися визнання великого значення музики у вихованні людей та суспільства й державотворенні, отже й шани до музики і музикантів. Деякі значення багатозмістовних філософських понять як-то *інь-ян*, *вень-ву*, *ці*, *цигун* тощо застосовувалися щодо характеристик музичних ладів, визначення виконавських стилів, застосування в процесі виконання музичних творів енергій повітря тощо. Із розвитком сучасних технологій ці поняття і їх практичне використання в музично-виконавській і музично-теоретичній сферах не втрачають актуальності попри появу численних нових їх тлумачень. Шанобливе ставлення і до музики як такої, і до музичних занять передавалося від покоління до покоління принаймні протягом трьох тисяч років. Отже, і зараз, на зламі першої і другої чверті XXI ст, музика в Китаї і фахівці-виконавці, зокрема піаністи, поважаються суспільством і цінуються ним.

Філософські аспекти сприйняття і розуміння музики та її значення в державницькому, політичному, економічному, етичному, психологічному, моральному устрої китайського суспільства базуються на великій увазі до неї як до потужного виховного засобу, адже згідно з вченням представників конфуціанства, музика вважалася потужним засобом впливу на душевний стан, настрої людини, етику і мораль, а через них – на найрізноманітніші сфери в організації і функціонуванні держави, насамперед на створення соціальної гармонії в суспільстві. Тож музика в стародавньому Китаї, на відміну від інших країн стародавнього Сходу, була **державним**

інститутом. Музичні заняття входили до обов'язкового переліку шести мистецтв (мораль, музика, стрільба з луку, письмо, рахування та управління колісницею), якими мав оволодіти учень, перебуваючи на першому ступені навчання. Без позитивних результатів засвоєння цього першого ступеню учні не мали можливості переходити на другий для вивчення чотирьох наук – бездоганної поведінки, чесноти, політики й управління і, нарешті, літератури та мови. Оскільки, за вченням Конфуція і його послідовників, музика вважалася вираженням норм поведінки в суспільстві, вона спрямовувалась, насамперед, на зміцнення влади «шляхетних» представників влади над «простолюдинами». Без знань в музичній сфері представник шляхетної родини не міг претендувати на будь-яку державну посаду.

Аналіз стародавніх і сучасних тлумачень багатозначних значень філософських понять *вень* і *ву* дозволив прийти до висновків про часову еволюцію розуміння і застосування цих важливих у китайській історії і культурі термінів, зокрема у політичному, військовому аспектах, а також у культурній царині, де вони використовувалися для означення сценічно-виконавських принципів поведінки акторів, які, згідно стародавньої традиції, що корінним чином відрізняється від західної, мали не демонструвати почуття персонажів вистав, а лише означати їх певними символами. Така стриманість у демонстрації почуттів притаманна всій поведінковій культурі Піднебесної.

Розгляд дихотомії *вень* і *ву* стосовно характеристики виконавських стилів китайських піаністів надав змогу дійти до висновків, що в царині інструментального, зокрема фортепіанного виконавства ці поняття, якими широко користувалися музикознавці зовсім нещодавно для визначення манери трактування і донесення до слухачів художнього змісту музичних творів, і традиції розуміння і втілення яких досі використовує на практиці частина китайських педагогів, на даному етапі розвитку піаністичної виконавської культури не віддзеркалюють весь спектр виконавських рис китайських піаністів, особливо тих, хто мав змогу перейняти досвід видатних

європейських та американських піаністів, адже таке «чорно-біле» сприйняття різнобарвної інтерпретаційної палітри, якою зараз користуються провідні китайські музиканти, незаслужено спрощує визначення індивідуальних стилістичних особливостей кожного із них і нівелює їх характеристики як яскравих індивідуальностей.

Замість застосування категорій *вень* і *ву* для визначення особливостей виконавського стилю того чи іншого китайського піаніста, наприкінці першої чверті ХХІ ст. доцільніше використовувати категорію *тип виконавця*, яку обґрунтував Пен Жуй, а стародавню дуалістичну нерозривність понять *вень* і *ву* стосовно піанізму, як і будь-якої артистичної діяльності представників Піднебесної, використати з позицій новітньої стратегії політики *м'якої сили*, основні тези якої суголосні із стародавнім трактуванням одночасного використання цих понять стосовно можливості перемогти недруга без прямого застосування воєнних засобів примушення. Саме завдяки потужній презентації сучасних досягнень не лише в економічній, виробничій та військовій сферах, а, й, насамперед в галузі культури, важливою складовою якої є концертно-гастрольна діяльність багатьох яскравих китайських піаністів, міжнародне культурне реноме Китаю постійно зростає.

Простежування еволюції трактування і вживання старовинного поняття *цигун*, яке віками формувалося у філософії даосизму дозволило дійти висновку, що сфера застосування дихальних і рухових вправ постійно еволюціювала, охопивши зараз різноманітні сфери людського буття – медицину, психологію, спорт, оздоровчу гімнастику, бойові мистецтва, музикотерапію, музично-виконавську та музично-педагогічну діяльність.

У сучасній музичній, зокрема фортепіанній, педагогіці та виконавстві чимало китайських фахівців з великого комплексу системи *цигун* активно застосовують дихальну, рухову і медитативну складові, що сприяють кращій організації режиму дня виконавців, легшому переходу в необхідний під час виступу на сцені стан зосередженості на задачах, пов'язаних виключно із інтерпретацією музики, спрощує і скорочує шлях до їх вирішення. У наш час

розпочалося дедалі більш активне розповсюдження системи *цигун* серед музикантів у далеких від Китаю країнах.

Стислий ретроспективний огляд етапів становлення, розвитку і сучасного стану фортепіанного виконавського мистецтва в Китаї дозволив зробити висновок, що масовій зацікавленості цим видом творчої діяльності протягом декількох останніх десятиліть передували руйнівні десять років Культурної революції і започаткування наприкінці 1970-х рр. процесу введення державою політики реформ і відкритості. Така політика дозволила повернутися якщо не до виконавської, то принаймні до викладацької діяльності багатьом яскравим музикантам, котрі залишилися в живих після репресій. Це повернення і фактичне нове відкриття та поступове наповнення відповідними фахівцями провідних консерваторій сприяло доволі швидкій активізації зацікавлення новим поколінням юних музикантів фортепіано як таким і перспективами творчої реалізації, що відтоді невпинно розширялися. Важливими чинниками цього феномену стали виступи в Китаї популяризатора академічної музики Рішара Клайдермана, який зацікавив слухачів своїм свіжим прочитанням найрізноманітніших творів, а також стрімкий зліт на вершини піаністичного олімпу Лан Лана, Лі Юнді і, декількома роками пізніше, Юджі Ванг, які стали для багатьох юних піаністів зразками вдачі, визнання і матеріального успіху.

Нині до позитивних факторів у китайському піанізмі можна віднести блискучі технічні та організаційно-побутові умови в консерваторіях, педагогічних університетах тощо при суттєвій нестачі місць у цих закладах порівняно з кількістю тих, хто бажає професійно зайнятися цією справою, організація численних фестивалів і конкурсів у самому Китаї та можливість взяти участь у міжнародних конкурсах за кордоном із ймовірністю залишитися там принаймні для навчання. У сфері початкової і передвищої музичної освіти діють в різних провінціях школи при консерваторіях, педагогічних університетах тощо і спеціальні приватні дитячі школи мистецтв, ініціатором яких є всесвітньо відомий Лю Шикунь, справу якого

нині активно розвиває Лан Лан.

До негативних моментів у навчанні в Китаї належать досі до кінця не усунута надмірна увага до технічного боку виконавства, недостатня кількість і якість (особливо порівняно з кількістю тих, хто бажає навчатися гри на фортепіано) педагогів-методистів, складність для переважної більшості юних і молодих музикантів у розумінні стилістичних, фактурних, змістовних компонентів, притаманних багатьом шедеврам європейської музичної спадщини. Проте стверджувати, що ці негативні компоненти в сьогоднішній музичній освітній сфері в Китаї є нездоланими не варто, адже щорічно музичні заклади Китаю поповнюються багатьма молодими фахівцями-педагогами, котрі вдосконалювалися на Заході і є носіями сплаву досвіду, отриманого вдома і за кордоном, де мають можливість долучитися до знань і набуття умінь і навичок, яких їм бракувало під час навчання на батьківщині.

Завдяки цим і багатьом тисячам інших чудових піаністів і музикантів інших спеціальностей із Піднебесної їхня батьківщина, відданими синами і доньками всі вони є попри різні країни проживання і роботи кожного з них, здійснює потужний культурний поступ і крок за кроком перетворюється із країни-інтроверта, якою, згідно з ідеологією конфуціанства Китай був протягом тисячоліть, на могутню державу-екстраверта.

Аналіз умов організації та проведення Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева, який з 1992 р. у парні роки до пандемії і початку повномасштабної російської агресії відбувався в Харкові, привело до висновку про його унікальність в культурному просторі України і привабливість для юних піаністів із Китаю.

Високий професіоналізм Володимира Крайнева як музиканта-виконавця, організатора, педагога, глибоко небайдужого до професійних і людських доль талановитих підлітків, які потрапили до його поля зору, був потужним стимулом для них до подальшого вдосконалення майстерності і продовження навчання в європейських країнах, нерідко саме в класі маестро, адже він опікувався творчою долею кожного з музикантів, котрі потрапляли

до орбіти його уваги і після закінчення ними навчання в нього або в його колег з різних країн неодноразово запрошувалися в якості+ лауреатів попередніх конкурсів до участі в його творчих проектах, зокрема музичного фестивалю в Києві «Володимир Крайнев запрошує».

На основі аналізу творчих портретів восьми яскравих піаністів з Китаю, які в різні роки (1996–2008) ставали переможцями Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнева, можна стверджувати, що всі вони є типовими представниками талановитої китайської молоді, яка має жагу до творчої реалізації в якості піаністів-концертантів або викладачів. Усі вони є яскравими індивідуальностями, котрі, попри відносно молодий вік (від 30-річного Ци Сю до 42-річного У Цуня), вже знайшли власну нішу в когорті достойних творчих представників фортепіанного виконавського мистецтва Китаю або поки перебувають у плідних пошуках. Кожен із них поєднує у своїй різновекторній плідній і яскравій музичній кар'єрі тисячолітні безцінні культурні традиції Сходу і необхідний для продуктивної концертно-виконавської діяльності досвід навчання і подальшого творчого спілкування з видатними педагогами з Європи та США, котрі є провідниками традицій кращих європейських піаністичних шкіл.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Ю. Діалог Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. 2018. № 3(63). С. 7–31.
2. Антошко М. О. Розвиток фортепіанної культури Китаю у ХХ столітті. «Молодий вчений». № 11 (75). 2019. С. 294–296. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-64>
3. Антошко М. О. Фортепіанне мистецтво Китаю. «Молодий вчений». № 10 (74). 2019. С. 50–52. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-11>
4. Бай Є. Китайська фортепіанна музика у контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. 198 с.
5. Батанов В.Ю. Європейські традиції фортепіанної музики в творчості китайських композиторів ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 1. 2020. С. 61–69.
6. Берегова О. М. Українські фортепіанні конкурси в просторі глобального міжкультурного діалогу // Культурологічна думка. 2021. № 20. С. 78–89.
7. Бортницький В. А. Конфуціанство, даосизм та буддизм як фактори формування сучасного геополітичного позиціювання Китаю. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-347-0-39>
8. Брендель, Альфред // Велика українська енциклопедія. URL : <https://vue.gov.ua/%D0%91%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C,%D0%90%D0%BB%D1%8C%D1%84%D1%80%D0%B5%D0%B4>
9. Бучковська О. Ю. Діалог як детермінанта міжкультурної взаємодії : автореф. дис.: Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. 20 с.
10. Ван Ін. Втілення національних традицій у фортепіанній музиці китайських композиторів ХХ–ХХІ століть: автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознавст. 2009. 24 с.
11. Ван Ке. Лю Шикунь – засновник системи приватної фортепіанної освіти в Китаї. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 65, том 1. Дрогобич, 2023. С. 56–61.
 12. Ван Те. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : Одеса, 2008. 17 с.
 13. Ван Яньсуй. Пасторальні звукообрази у фортепіанній музиці китайських композиторів : дис. ... доктора філософії, спеціальність 025 – Музичне мистецтво. Суми, Сумський держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка. 2024. 203 с.
 14. Вень-ву. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%BD%D1%8C-%D0%B2%D1%83>
 15. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора): дис. ... автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво. Національна академія наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2007. 17 с.
 16. Виховання особистості і роль музики в стародавньому Китаї. Міжнародне радіо Китаю. 2015. 29 січня. URL : https://ukrainian.cri.cn/141/2015/01/29/2s38181_2.htm
 17. Віртуози і дебютанти – на одній сцені. День. 2004. 8 жовтня. (№ 182)
 18. Вовковенко Т. Б. Діалектика музики як ключовий фактор азійської культури. Молодий вчений. 2015. № 4 (33). С. 15–29.
 19. Герчанівська П. Е. Дихотомія Схід–Захід: історико-культурологічний аспект. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 1. 2019. С. 3–8.
 20. Д'ячкова О. Зі шматочком Горовиця в серці // Дзеркало тижня. 2001. 18 травня

21. Дао. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BE>
22. Даосизм. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BE%D1%81%D0%B8%D0%B7%D0%BC>
23. Дін Боюй. Семантичні функції жіночих образів у драматургії китайської опери : дис. ... доктора філософії, спеціальність 025 – Музичне мистецтво. Харків, ХДАК, 2024. 225 с.
24. Дін Чжусян. Діалог «Схід-Захід» у камерноінструментальній музиці Китаю на прикладі творчості Ван Силинь та Ван Ін. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 2. С. 285–290. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308412>
25. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості : естетичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.08. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2003 14 с.
26. IV-й Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. Харків, 1998. 72 с.
27. Калашник М., Зав'ялова О., Стахевич О. Синтез мистецтв у фокусі музичного тезауруса виконавця. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2023. № 3. С. 44–55. DOI: <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2023.03/044-055>
28. Калашник М. Засоби втілення образів споглядання у фортепіанних творах сучасних китайських композиторів Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. № 6. 2022. С. 332–344. DOI 10.24139/2312-5993/2022.06/332-344. <https://dspace.hnpu.edu.ua/items/532c2f93-def0-48a0-beae-bcc5c5dd35c5>
29. Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка та форми існування. Музикознавча думка Дніпропетровщини : [зб. наук. ст.] / М-во культури та інформ. політики України, Нац. всеукр. муз. спілка, Дніпропетр. акад. музики ім. М. Глінки. Дніпро, 2021. Вип. 20 (1). С. 144–154. DOI <https://doi.org/10.33287/222112>

30. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.
31. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
32. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя: Підручник. Львів: КІНПАТРИ ЛТД. 2014. 344 с.
33. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя: Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
34. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) ХІV–ХVІІІ ст. Тернопіль: «Астон», 1998. 299 с.
35. Кіктенко В. О. Роль теорії «м'якої сили» в створенні нового образу Китаю // Китаєзнавчі дослідження. 2015. № 1–2. С. 39–50., URL : <https://chinese-studies.com.ua/index.php/journal/article/view/165>
36. Колтунова О. Конкурс імені нашої слави (закінчення) // Porto Franco. 2001. № 48 (586). 2001, 30 листопада
37. Конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. Харків, 1996. 47 с.
38. VI-й Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. Харків, 2002. 72 с.
39. VII Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. Харків, 2004. 56 с.
40. VIII Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. Харків, 2006. 62 с.
41. Коновалова І. Ю. Форми репрезентації мелодико-гармонічних взаємозв'язків на рівнях ладу і фактури в музичному мистецтві Нового часу. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. педагогічного ун-ту імені Івана Франка. Випуск № 58. Том 1, 2022. С. 87–93. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-13>

42. Коновалова І., А Гудаму. Національно-ментальні детермінанти вокального мистецтва Внутрішньої Монголії. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. педагогічного ун-ту імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 55, том 2. С. 46–53. <http://www.apfn-journal.in.ua/55-2-2022> DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-7>
43. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. Київське музикознавство. 2017. Вип. 55. С. 70–81.
44. Крайнівські зустрічі. День. 2002. 11 жовтня. (№ 185).
45. Крижанівський О. П. Історія стародавнього Сходу: Підручник. Київ : Либідь, 2002. 590 с.
46. Лебедева О. Недорослі істини музики // Дзеркало тижня, 2002. 5 квітня
47. Лі Хуасінь. Європейський вплив та стильові конотації у китайській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... доктора філософії, спеціальність 025 – музичне мистецтво. Суми, СДПУ імені А. С, Макаренка, 2023. 205 с.
48. Лі Хуасінь. Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості Сюй Чанцзюнь. Мистецтвознавчі записки НАКККіМ: зб. наук. пр. Вип. 43. 2023. С. 175–180. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286857>
49. Лігостаєва С. У Харкові звучала скрипка Страдіварі // Music-review Ukraine. 2010. 29 жовтня. URL : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/0FB929D2B52375B3C22577CB00399B10?OpenDocument>
50. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – ХХІ століть: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 025 — Музичне мистецтво. Львів, 2017. 187 с.
51. Луцюк М. В. Вень (літературознавство). Велика українська

- енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Вень> (літературознавство) (дата звернення: 14.11.2024).
52. Луцюк М. В. Вень (мистецтвознавство). Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Вень> (мистецтвознавство) (дата звернення: 14.11.2024).
53. Луцюк М. В. Вень (мовознавство). Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Вень> (мовознавство) (дата звернення: 14.11.2024).
54. Луцюк М. В. Вень (філософія). Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Вень> (філософія) (дата звернення: 14.11.2024).
55. Лю Кетін. Стильові принципи китайського мистецтва ХХ століття й музика Тайваню. Мистецтвознавчі записки. Вип. 36. Київ: НУКККіМ, 2019. С. 181–186.
56. Лян Сяо Мей. Особливості фортепіанної педагогіки та виконавства у сучасному Китаї / Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент : зб. наук. пр. / МІХМД ім. С. Далі, ІПТО НАПН України; ред. кол.: В. Ф. Орлов (голова). Київ : Вид-во ТОВ «ТОНАР», 2015. С. 291–300 (Серія: Педагогічні науки; Вип. 10).
57. Ляо Моя. Феномен змагальності у культурі Китаю. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 1. Київ, 2022. С. 58–63.
58. Ляо Моя. Фортепіанний конкурс як феномен музичної культури Китаю : дис. ... доктора філософії, спеціальність 034 – культурологія / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 218 с.
59. М'яка сила. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%27%D1%8F%D0%BA%D0%B0_%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B0
60. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконання : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Одеса, 2004. 16 с.
61. Ма Сіньюань. Активізація творчої діяльності піаністів з Китаю в

- контексті світової виконавської культури. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 27. Київ, 2019. С. 161–167.
62. Мацькович О. М'яка сила як інструмент зовнішньої політики Китаю // Аналітичний центр ADASTRA. 2021. 19 Jan. URL : <https://adastra.org.ua/blog/myaka-sila-yak-instrument-zovnishnoyi-politiki-kitayu>
63. Мельник Н., Гончарова О. Місія людини в філософії стародавнього Китаю: конфуціанство і даосизм = Human mission in the philosophy of ancient China: Confucianism and Taoism. Матеріали IV всеукр. студ. наук.-практ. конф. «Філософські та культурологічні проблеми людства очима студентства». Миколаїв : НУК, 2021. С. 25–27.
64. Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. Історія конкурсу. URL : <http://krainev-competition.com.ua/competition-history>
65. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореферат дис. ... д-ра мистецтв. 17.00.02 – музичне мистецтво. Київ, 1994. 25 с.
66. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського. 2013. 134 с.
67. Москаленко В. Творчий аспект музичної інтерпретації. Київ : Муз. Україна, 1994. 205 с.
68. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, Факт, 2020. 576 с.
69. Навчально-методичний посібник з дисципліни «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства» для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Спеціальність 025 «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; укладачі: Чернявська М. С., Тимофеева К. В. Харків:

- ХНУМ, 2022. 115 с.
70. Новосадова А. А. Жанрово-стильова парадигма як музикознавчо-педагогічна проблема. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 31. 2024. DOI doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.31.01
 71. Пен Жуй. Фортепіанне виконавство в Китаї: етапи історичного розвитку : дис. ... доктора філософії: спеціальність 025 — Музичне мистецтво. Харків, 2024. 267 с.
 72. Польська І. Система фортепіанного виконавства: жанрова специфіка та типологія. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 51. С. 188–194.
 73. Рапсодія на тему Горовиця // День. 2005. 11 травня
 74. Редя В. Я. Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз». Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2023. Вип. 25 (2). С. 96–109. DOI: <https://doi.org/10.33287/222333>
 75. Рішар Клайдерман. URL : <https://newspn.in.ua/uk/news/rshar-klajderman-1>
 76. Рябуха Н. О. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Харків : Вид-во Бровін О. В., 2016. 336 с.
 77. Степанова О. Ю. Піанізм як метасистема: герменевтична розробка змісту поняття. Культура України. Серія Мистецтвознавство. Вип. 61. Харків : ХДАК, 2018. С. 200–209.
 78. Степанова О. Ю. Фортепіанна культура: досвід концептуалізації. Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр. / Харків. держ.

- акад. культури. Харків, 2020. Вип. 68. С. 226–236.
79. Степанова О. Ю. Фортепіанна культура Південної та Латинської Америки: особливості становлення та трансформації. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр.* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2021. Вип. 74. С.66–72. DOI <https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.11>
 80. Степанченко Г. Володимир Крайнев: «Конкурс проводимо не дарма». *Дзеркало тижня*. 1998. 3 квітня.
 81. Сун Мейсюань. Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів: Дис. ... доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2024. 206 с.
 82. Сун Тянь. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: Композиторські та виконавські проєкції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 20 с.
 83. Сун Тянь. Композитор – Виконавець: роль піаніста Хсу Фей-Пінга у творчому доробку Хуан Ан-Луна. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 50. Під знаком глобалізації. Харків, 2018. С. 43–60.
 84. Тишко С. В. Шляхи культурологічних досліджень творчих біографій музикантів. *Київське мистецтвознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : зб. статей. Київ, 2019. Вип. 58. С. 79–90.
 85. Товбич В.В., Слепцов О.С., Дьомін М.М., Козакова О.М. Філософсько-релігійні вчення Китаю як основа мистецтва і архітектури. *Просторовий розвиток*. 2023. № 5. С. 121–128.
 86. Тукова І. *Музика і природознавство: взаємодія світів в умонастроях епох. XVII – початок XXI століття: монографія*. Харків: Акта, 2021. 456 с.
 87. У Цунь. Соната h-moll Ф. Ліста як предмет виконавського аналізу / У Цунь // *Музичне мистецтво і культура*. – Одеса : Друкарський дім, 2006.–

- Вип. 7. Кн. 1. – С. 343–351.
88. У Цунь. Фаустіанство Ф. Ліста у світлі проблеми національної самоідентифікації музичної творчості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – муз. мистецтво / У Цунь ; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2013. – 18 с.
89. Урок Володимира Крайнева. День. 2006. 19 жовтня. (№ 179).
90. Фанфари и хвилина мовчання. День. 2012. 22 березня (№ 50).
91. Фен Їжань. Концертні афіші як інформаційне джерело дослідження фортепіанного виконавства Китаю початку 1980-х років. Українська музика, 2019/3–4 (33–34). С. 61–77. DOI: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-61-67
92. Фен Їжань. Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю ХХ – початку ХХІ століть у проекції діалогу культур: дис. ... доктора філософії, спеціальність 025 Музичне мистецтво / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2022. 197 с.
93. Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; голов. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
94. Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі: колект. монографія / Н. Ю. Зимогляд, П. А. Кордовська, Д. В. Кутлуєва та ін.; ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Вид. Естет Прінт, 2023. 284 с.
95. XI Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. Харків, 2012. 44 с.
96. IX Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева. Харків, 2008. 50 с.
97. Хуан Чжулін. Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2009. 20 с.
98. Че Чао. Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування : дис. ... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво. Київ,

- НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2021. 177 с.
99. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм в фортепіанній музиці китайських композиторів: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2014. 20 с.
 100. Чень Хайюнь. Творча діяльність О. Черепніна в контексті світового музичного мистецтва ХХ ст. Дис. ... доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2024. 240 с.
 101. Чернявська М. С., Тимофєєва К. В. Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. ХХІХ / Харків. нац. Ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2022. С. 43–67.
 102. Чернявська М. С. Актуальні питання вивчення історії фортепіанного мистецтва у сучасному педагогічному процесі. Abstracts of the 9th International scientific and practical conference. Perfect Publishing. Vancouver, Canada. 2020. Pp. 1055–1061. URL : https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/05/DYNAMICS-OF-THE-DEVELOPMENT-OF-WORLD-SCIENCE_13-15.05.20.pdf
 103. Чжао Юе. Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ – початку ХХІ століть : Дис. ... доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. Суми, СДПУ імені А. С. Макаренка, 2023. 179 с.
 104. Чжоу Ні. Китайський піаніст Ван Чун: етапи становлення, творчі досягнення // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених 23–24 квітня 2020 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків, ХДАК, 2020. С. 125–126.
 105. Чжоу Ні. Піаніст, математик, філософ Ци Сю як типовий представник сучасних молодих китайських митців // Актуальні питання гуманітарних наук: : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана

- Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 79, том 2, 2024. С. 162–168. DOI
106. Чжоу Ні. Піаністичне мистецтво Китаю: історико-естетичні та психологічні аспекти : магістерська робота зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво. Харків, ХДАК, 2000. 62 с.
107. Чжоу Ні. Психологічні та естетичні аспекти фортепіанного виконавства в Китаї // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, 18–19 квітня 2019 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків: ХДАК, 2019. С. 178–179.
108. Чжоу Ні. Синтез східної і західної культурних традицій у музичній діяльності Сіцянъ Лі // Слобожанські мистецькі студії : наук. журнал Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 3 (06). С. 114–119. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.21>
109. Чжоу Ні. Утілення сучасних тенденцій китайського фортепіанного виконавства в концертній діяльності Чжан Цзо // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21–22 листоп. 2024 р.). У 2 ч. Ч. 2 / Харків. держ. акад. культури ; [під ред. доц. Н. Рябухи та ін.]. Харків : ХДАК, 2024. С. 165–167.
110. Чжоу Ні. Філософсько-естетичні складові фортепіанного виконавства в Китаї // Актуальні питання гуманітарних наук: : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 77, том 3, 2024. С. 125–131. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-17>
111. Чжоу Ні. Юджа Ванг як презентантка синтезу фортепіанних

- виконавських стилів «вен» і «ву» // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / За ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 354–356.*
112. Шейко В. М. Морфологія компаративістської культурології та діалог культур. *Культура України. 2026. Вип. 52. Харків, ХДАК. С. 8–18.*
113. Шекера Я. В. Віддзеркалення філософії даосизму в китайській поезії доби Сун (на прикладі творчості Су Ши, 1037-1101). *Хроніка-2000. Кетяг калини і цвіт сливи: Україна – Китай. Київ, 2010. Вип. 1 (83). С. 719–728.*
114. Щепакін В. М. Камерні виконавці з Чехії в дореволюційній музичній культурі України // *Культура України: зб. наук. пр. – Вип. 16. – Харків : ХДАК, 2005. – С. 214–226.*
115. Щербаков Я. І. Життєвий та творчий шлях, буддизм, конфуціанство та даосизм видатного китайського літератора Су Днпо. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки». № 18–19 (серпень, 2022). С. 265–271. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.26.08.2022.44>*
116. Юдкін І. Проблема «Схід–Захід» в аспекті взаємодії традицій. *Мистецтво та етнос : зб. статей. Київ, 1991. С. 72–93.*
117. Ян Веньян. Категорії піанізму в контексті виконавської типології фортепіанної творчості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 20 с.
118. “I didn’t allow Lang Lang or Yuja Wang to compete.” – Gary Graffman. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vWf4rNcxfkI>
119. [Concert posters. Chun Wang. 26.01.2024 p.]. URL : <https://www.eventbrite.com/e/chun-wang-piano-recital-tickets-809405502647?aff=oddtcreator>
120. 2024 The 7th NTD International Piano Competition Winners. URL : <https://piano.ntdtv.com/>
121. About Alexander Korsantia. URL : <http://alexanderkorsantia.com/about>

122. Addictive Music. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4748
123. Arrange Notes into a Piece of Music. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4708
124. Assessing Governance By Listening to Music. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=3729
125. Banquet Music. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4681
126. Batschelet Sarah. Fairy dust and explosives: Paavo Järvi conducts Liszt and Mahler in Zurich // Bachtrack, 2018. 11 October. URL : <https://bachtrack.com/review-paavo-jarvi-zee-zee-tonhalle-zurich-october-2018>
127. Benli L., Wanyue P., Haidong L., Jianjun Q. Increase of moisture content in Mogao Grottoes from artificial sources based on numerical simulations. *Journal of Cultural Heritage*. 45. 2020. P.135-141. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.culher.2020.05.004>
128. Bo, T. Study on the Development of Chinese Piano Music Culture // In Proceedings of the 3rd International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society: Advances in Social Science, Education and Humanities Research. April, 2019. DOI: <https://doi.org/10.2991/iccese-19.2019.57>
129. Both Governance and Music Playing Pursue Harmony. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4593
130. Bowen Liu komponiert die Filmmusik zu ‚Bibi & Tina – Einfach Anders‘. 2022. 21. Juli. URL : <https://mutemusicpromotion.de/allgemein/bowen-liu-komponiert-die-filmmusik-zu-bibi-tina-einfach-anders/>
131. Bryce, Jennifer. An evening with the Z.E.N. Trio // Littlesmackerel (blog), 2022. August 16. URL : <https://jenniferbryce.net/2022/08/16/an-evening-with-the-z-e-n-trio/>
132. Burnett E. Finnish Pianist Matti Raekallio to Join Oberlin Conservatory Faculty // Oberlin. 2016, February 29. URL :

<https://www.oberlin.edu/news/finnish-pianist-matti-raekallio-join-oberlin-conservatory-faculty>

133. Caldwell Rob. Bowdoin International Music Festival: 60 years of changing students' lives // News Center MAINE. 2024, July, 2024. URL : <https://www.newscentermaine.com/article/news/community/bowdoin-international-music-festival-60-years-classical-event/97-7643f107-0f9d-498b-87a1-47ca38ae0d03>
134. Callender Craig Adam. Explaining Time's Arrow : Dissertation, Rutgers the State University of New Jersey – New Brunswick, 1997. URL : <https://philpapers.org/rec/CALETA-4>
135. Chaziza M. China's Soft Power Projection Strategy: Confucius Institutes in the MENA Region. July 25, 2023. URL <https://besacenter.org/chinas-soft-power-projection-strategy-confucius-institutes-in-the-mena-region/>
136. Chen Nan. Pianist's travels take her on classical journey // China Daily, 2022. 12 February. URL : <https://global.chinadaily.com.cn/a/202202/12/WS620717bda310cdd39bc86371.html>
137. Chernyavska, M. & Zhang, M. (2021). Preludes and fugues for piano in the polyphonic works of Chinese composers. *Rast Müzikoloji Dergisi*, Vol: 9 Issue:3 Special Issue 2021 (Interdisciplinary Music Research), 2943–2960. DOI: 10.12975/rastmd.2021931 (Scopus)
138. Chernyavska M. Chinese Piano Music in Ukraine: Methodology of Scientific and Pedagogical Approaches. Topical issue of general and musical pedagogy: monograph edited by Prof. Oleh Mikhailychenko, compiled by Doc. Anatolii Martyniuk. Beau Bassin. Germany: A V Akademikerverlag, 2020. Pp. 178–192.
139. Chun Wang // PTCNY. URL : <https://pianoteacherscongress.org/chun-wang/>
140. Chun Wang muestra su talento al piano // El Colombiano. 10 de junio de 2008. URL : https://www.elcolombiano.com/historico/conciertopianista_11062008-

EUEC_1987

141. Chun Wang, Piano // Tutti Music & Arts. URL : <https://www.tuttiarts.com/piano/chun-wang>
142. Concert Pianist Siqian Li. URL : <https://www.siqian-li.com/>
143. Confucius. The Sayings Of Confucius / Translator: Leonard A. Lyall. The Project Gutenberg Ebook. 2007. December 27. URL : <https://www.gutenberg.org/files/24055/24055-h/24055-h.htm>
144. Cultivate the Mind by Immersing in Music. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4803
145. Die Musik schule Laayzen. Unsere Lehrkräfte. URL : <https://www.musikschule-laatzten.de/unsere-lehrkraefte/>
146. Dorothy Taubman. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Dorothy_Taubman
147. Establish Rites and Compose Music. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4600
148. Esther Yoo. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Esther_Yoo
149. Esther Yoo. Violin 2012 : Fourth Prize. URL : <https://queenelisabethcompetition.be/fr/laureats/esther-yoo/1597/>
150. Fu X., Cherevko K., Pysmenna O. Performing skills of Li Yundi in the context of China's leading trends in the piano art development // Amazonia Investiga, 2021. 10(46). P. 42-50. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4>
151. Gilead Mishory. URL : http://www.mishory.de/mishory_person_e.html
152. Grand Music Reflects Harmony Between Heaven and Earth. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4717
153. Halls, Christopher. Paavo Järvi and the HK Phil: swans of glory in Sibelius, sparkle from Zee Zee in Liszt // Bachtrack, 2023. 09 April. URL : <https://bachtrack.com/review-hong-kong-philharmonic-paavo-jarvi-zee-zee-sibelius-liszt-strauss-april-2023>
154. Halls, Christopher. Zee Zee's furious fireworks in Liszt with the Hong Kong Philharmonic // Bachtrack, 2021. 07 May. URL : <https://bachtrack.com/review->

[zee-zee-koncz-liszt-brahms-hong-kong-philharmonic-may-2021](#)

155. Hiller Egbert. Überwundenenr Kulturschock – Die Komponistin Ying WANG Zwischen Deutshland und China. Neue Zeitschrift für Musik. Dez. 2017. P. 26–28.
156. Hinich M. Talents and Fans: Alexander Korsantiya – interview with Tanya Tomer after concerts // Israel Culture. URL : <https://www.israelculture.info/talanty-i-poklonniki-aleksandr-korsantiya-intervyu-vdogonku-koncertam/>
157. Ho, Elijah. At 90, SF Piano Great Leon Fleisher Continues to Inspire // KQED, 2018. Jul 23. URL : <https://www.kqed.org/arts/13837529/at-90-sf-piano-great-leon-fleisher-continues-to-inspire>
158. Hong Kookhee. The Piano Teaching Legacy of Solomon Mikowsky (with photos and appendices). New York : LAP, Lambert Academic Publishing, 2013. 209 pp.
159. Ilona Vincze-Krausz. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Ilona_Vincze-Krausz
160. Irwin Freundlich, at 66; Piano Teacher 40 Years At the Juilliard School. [Obituary] // The New York Times. March 14, 1977. URL : <https://www.nytimes.com/1977/03/14/archives/irwin-freundlich-at-66-piano-teacher-40-years-at-the-juilliard.html>
161. Ivashko Y., Kuśnierz-Krupa D., Chang P. History of origin and development, compositional and morphological features of park pavilions in Ancient China: Landscape architecture and Art, 2020. № 15(15), P. 78–85. DOI: <https://doi.org/10.22616/j.landarchart.2019.15.08>
162. Jack Lau. Pianist Zee Zee on how becoming a mum changes her playing, and the things she sacrificed growing up a prodigy // South China Morning Post, 2021. 1 May. URL : <https://www.scmp.com/print/lifestyle/arts-culture/article/3131793/pianist-zee-zee-how-becoming-mum-changes-her-playing-and>
163. Jenny Q Chai. Dr. Solomon Mikowsky Interview. URL :

https://www.youtube.com/watch?v=7Uo_xJg-E9o

164. Kang Yang: Fearlessly, intoxicated with music // Siqian Li. Apr 29. (2024).
URL : <https://www.siqian-li.com/post/kang-yang-fearlessly-intoxicated-with-music>
165. Kharkiv Meets Zurich. Jury. Ewa Kupiec. URL :
<https://kharkivmeetszurich.artistdb.eu/en/b/youngmaster/jury/?id=27259>
166. Kharkiv Meets Zurich. URL :
https://kharkivmeetszurich.artistdb.eu/en/f/eventhistory/groupedwinners?competition_id=80&contests=80%2C81
167. Kino: Bowen Liu schreibt die Filmmusik zu Wuff. URL :
<https://mutemusicpromotion.de/artists/kino-bowen-liu-schreibt-die-filmmusik-zu-wuff/>
168. La fiesta de las teclas anima La Económica. Chun Wang, ganador del Premio Piano 2017, ofrece un gran concierto // Jaen. May 24, 2018. URL :
<https://www.diariojaen.es/cultura/la-fiesta-de-las-teclas-anima-la-economica-NN4186395>
169. Laloy Louis. La musique chinoise. Collection ‘Les musiciens célèbres’, Henri Laurens, éditeur, Paris, 1903, 128 p. URL :
<https://www.calameo.com/books/0002154980e44ef213c52>
170. Laure Chan: Our voices should always be heard // Siqian Li. Feb 22. (2024).
URL : <https://www.siqian-li.com/post/laure-chan-our-voices-should-always-be-heard>
171. Li Siqian. The Influence of Eastern Aesthetics and Philosophy on Cage // Articles on Music. Dec 26, 2023. URL : <https://www.siqian-li.com/post/the-influence-of-eastern-aesthetics-and-philosophy-on-cage>
172. Li Siqian. Top Tips on Performing Well Under Pressure // Piano Addict. 2022, 15 July. URL : <https://pianoaddict.com/2022/05/top-tips-on-performing-well-under-pressure/>
173. Louie K., Edward L. Chinese Masculinity: Theorising “Wen” and “Wu”. East Asian History. N 8. December 1994. The Continuation Of Papes on Far

- Easten History. P. 135–148.
174. Marianna Chernyavska, Song Meixuan, Peng Rui. Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of chinese piano art: AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. 2023. Volume: 13 Issue: 2 Pages: 207–211. Special Issue: XXXV. https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf (Web of Science) <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>
175. Matt Laing, performer/composer. Little Cataclysms (2022). URL : <https://www.mattlaing.com/little-cataclysms>
176. Matt Laing, performer/composer. Works. URL : <https://www.mattlaing.com/works>
177. Meet Siqian Li | Concert Pianist // Shoutout La. 2024. June 10. URL : <https://shoutoutla.com/meet-siqian-li-concert-pianist/>
178. Meet the Artist – Siqian Li, pianist. By The Cross-Eyed Pianist. URL : <https://crosseyedpianist.com/tag/interviews-with-pianists/page/7/>
179. Minenok, A., Zinkiv, I., Konovalova, I., Polska, I., & Karapinka, M. (2024). Art education as a means of forming cultural identity and civic consciousness. Multidisciplinary Reviews, 6, 2023spe008. <https://doi.org/10.31893/multirev.2023spe008> (Scopus)
180. Morton Scott W., Charlton Lewis M. China: Its History and Culture. McGraw Hill Professional, 2004. 368 p.
181. Music Allows No Expression of False Sentiment. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4776
182. Music Conforming to Virtue. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4719
183. Music Education. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=3716
184. Music Harmonizes the Voices of the People. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4797
185. Music in an Era of Order Expresses Peace and Delight. URL :

- https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4802
186. Music of a Failing State. URL :
https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4009
187. Music of an Age of Disorder. URL :
https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=3987
188. Music of an Age of Good Order. URL :
https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4033
189. Music of China – an endless balance of “yin” and “yang”. URL :
<https://www.advantour.com/china/culture/music.htm>
190. Musical Sounds. URL :
https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4178
191. Nasadiuk S. Chinese Leadership: From “Soft Power” to “Sharp Power” // Аналітичний центр ADASTRA. 2020. 8 Dec. URL :
<https://adastra.org.ua/blog/chinese-leadership-from-soft-power-to-sharp-power>
192. Nelita True. URL : <https://www.esm.rochester.edu/about/portraits/true/>
193. Norma Fisher // Royal College of Music London. URL :
<https://www.rcm.ac.uk/keyboard/professors/details/?id=03201>
194. Nye J. Soft power: the origins and political progress of a concept. Palgrave Communications. 2017. 3:17008 DOI
[.https://doi.org/10.1057/palcomms.2017.8](https://doi.org/10.1057/palcomms.2017.8)
195. Oppose and Ban Music. URL :
https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4524
196. Proper Music / Finest Poetry. URL :
https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4182
197. Qi Xu // Tianjin Juilliard. URL :
<https://www.tianjinjuilliard.edu.cn/en/faculty/qi-xu>
198. Qi Xu. About. URL : <https://qixumusic.github.io/en/about>
199. Qi Xu. The Musical Arrow of Time – The Role of Temporal Asymmetry in Music and Its Organicist Implications. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts degree, The Juilliard School. May

2022. 275 p. URL: <https://www.qixumusic.com/page/en/dissertation>
200. Robert McDonald // Juilliard. URL : <https://www.juilliard.edu/music/faculty/mcdonald-robert>
201. Robert McDonald // La Phil. URL : <https://www.laphil.com/musicdb/artists/3491/robert-mcdonald>
202. Robert McDonald // Music Academy Of The West. URL : <https://musicacademy.org/iox-profiles/robert-mcdonald/>
203. Scholarships for international students // Kaplan International Pathways. URL : <https://www.kaplanpathways.com/how-to-apply/fees-and-costs/scholarships-for-international-students/>
204. Schonberg Harold C. The Great Pianists (From Mozart to the Present). New York : Simon & Schuster, 1987. 527 p.
205. Schrade R. Book Review: The Piano Teaching Legacy of Solomon Mikowsky By Kookhee Hong // New York Concert Review. January 27, 2016. URL : <https://nyconcertreview.com/reviews/book-review-the-piano-teaching-legacy-of-solomon-mikowsky-by-kookhee-hong/>
206. Schumann's Piano Music in China : Interview with Li Ming Qiang by Wolf-Dieter Seiffert. Summary of the Interview © 2010 by G. Henle Verlag. URL : https://www.henle.de/media/b4/8f/13/1687512368/interview_schumann_china.pdf
207. Shanghai's Z+ International Chamber Music Festival Announces Inaugural Program // Classical Music News, 2024. April, 4. URL : https://theviolinchannel.com/shanghais-z-international-chamber-music-festival-announces-2024-program/?fbclid=IwY2xjawFtRY5leHRuA2FlbQIxMQABHYzyuto6oJWejjW-inb7DdDNgdMS05_zpQdG0w5uZxsYdYk0-4tQiGnlOg_aem_P_qtUFDeCIgefEGxDbc4dw
208. Siqian Li – Piano. Interview // Talent Unlimited. July 2019. URL : <http://www.talent-unlimited.org.uk/siqian-li-interview.html>
209. Siqian Li // Piano+. URL : <https://www.pianoplus.com.au/profiles/siqian-li/>

210. Siqian Li on the power of teachers // Classical Music. 2022, February 21.
URL : <https://www.classical-music.uk/features/article/siqian-li-on-the-power-of-teachers>
211. Solomon Mikowsky // Manhattan School of Music. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=sGr2Zu0i3nk>
212. Solomon Mikowsky: In Memoriam // Manhattan School of Music. URL :
<https://www.msmnyc.edu/faculty/solomon-mikowsky-in-memoriam/>
213. Sounds of Nature. URL :
https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=3651
214. Special section on Chinese opera : Conventions Of Chinese Opera. Taiwan Today, 1958. April 01. URL :
<https://taiwantoday.tw/news.php?unit=20,20,29,35,35,45&post=25988>
215. Steigner, Philipp. Chinese musical instruments and their cultural features.
URL : <https://www.mukken.com/m/en/chinese-musical-instruments-and-their-cultural-features/>
216. Stepanova O. Pianism as a style: conceptual features. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Т. 4. С. 55–61. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-4-8>
217. Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education / Govorukhina N., Smyrnova T., Polska I., Sukhlenko I., Savelieva G. // Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica. 2021. Iss. 66. № 2. P. 49–67. DOI:10.24193/subbmusica.2021.2.04 (Web of Science)
218. Tantivangphaisal, Puntid. In conversation with Pianist Zuo Zhang (Zee Zee) // Vantage Music, 2022 June. URL :
<https://www.vantagemusic.org/magazine/in-conversation-with-pianist-zuo-zhang-zee-zee/>
219. The artist. Gilead Mishory. URL :
http://www.mishory.de/mishory_person_e.html

220. The Ayoub Sisters: Find yourself and the unique voice comes from within // // Siqian Li. Jul 7. (2024). URL : <https://www.siqian-li.com/post/the-ayoub-sisters-find-yourself-and-the-unique-voice-comes-within>
221. The Music of the State of Zheng. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=3705
222. The road less travelled: a profile of composer Alexey Shor // Malta Today, 2021. 2 March. URL : https://www.maltatoday.com.mt/arts/music/108043/the_road_less_travelled_a_profile_of_composer_alexey_shor
223. There Is No Such Thing as Joyful or Sad Music. URL : https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4469
224. Valeria Myrosh. URL : <https://www.hfmt-hamburg.de/en/hochschule/organisation/personen/valeria-myrosh>
225. Viva. Our story. URL : <https://www.musicaviva.com.au/our-story/>
226. Wang Chun. Letter to V. Shchepakin. 2024. August 13. URL : <https://mail.ukr.net/desktop#readmsg/17235234812017055024/f0>
227. Wang Chun. Letter to V. Shchepakin. 2024. August 25. URL : https://mail.ukr.net/desktop/u0/readmsg/cJpcM9WcZ0pvI0ui4tui_mp0etuc6nWv59m/17245526563979064616
228. Yanchen Liu. Peculiarities of Initial Piano Pedagogy in Contemporary China. International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE). 2016. P. 1328–1333.
229. Yang Tai. Biographie. URL : <https://www.yang-tai.net/>
230. Yang Tai. Concertos and Chamber Music. URL : <https://www.yang-tai.net/biographie/repertoire-klavierkonzerte-und-kammermusik/>
231. Yang Tai. Musikwissenschaftliche Arbeiten. URL : <https://www.yang-tai.net/biographie/wissenschaftliche-arbeiten/>
232. Yang Tai. Repertoire Solo. URL : <https://www.yang-tai.net/biography/repertoire-solo/>
233. Yue (Music). URL :

- https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=4029
234. Z.E.N. Trio (Musica Viva Australia) // Limelight, 2022. 13 August. URL : <https://limelight-arts.com.au/reviews/z-e-n-trio-musica-viva-tasmania/>
235. Z.E.N. Trio. Zee Zee, Esther, Narek. URL : <https://www.zen-trio.com/>
236. Zee Zee. Biography. URL : <https://www.zeezee-piano.com/#biography>
237. Zee Zee. Concerts. URL : <https://www.zeezee-piano.com/#concerts>
238. Zee Zee. News. URL : <https://www.zeezee-piano.com/#news>
239. Zeeble B. Celebrated Piano Instructor Kaplinsky Counts Student as Cliburn Finalist // Kera News. June 1, 2005. URL : <http://stream.publicbroadcasting.net/production/mp3/kera/local-kera-472779.mp3>
240. Նարեկ Հախնազարյան (Нарек Ахназарян). URL : <https://zarkfoundation.com/library/%d5%b6%d5%a1%d6%80%d5%a5%d5%af-%d5%b0%d5%a1%d5%ad%d5%b6%d5%a1%d5%a6%d5%a1%d6%80%d5%b5%d5%a1%d5%b6/>
241. 孙继南·孙继南·中国音乐通史简编，山东：教育出版社，1991. 615页。(Сунь Цзінань, Чжоу Чжуцюань. Корткий курс загальної історії музики Китаю. Шандунь: вид-во «Освіта провінції Шаньдун», 1991. 615 с.),
242. 钢琴系学生在第四届TOYAMA亚洲青少年音乐比赛（北京赛区）比赛中获奖// 音院新闻. 2008-11-13 (Студенти-піаністи отримали нагороди на 4-му Азійському молодіжному музичному конкурсі TOYAMA (Пекінський відділ) // Новини Іньюань. 2008. 13.11). URL : <https://www.ccom.edu.cn/info/1961/134261.htm>
243. 《傅雷家书》. 傅雷先生个人简介. («Листи Фу Лея». Біографія пана Фу Лея). URL : <https://15580024.s21i.faiusr.com/61/ABUIABA9GAAg3uK90QUo4veRnwM>.

pdf

244. 《礼记 乐记》 («Книга обрядів і музики») URL :
http://www.chinakongmiao.org/templates/T_CatalogList/index.aspx?nodeid=11&page=ContentPage&contentid=3094&contentpagenum=1
245. 《礼记 乐记》 («Книга обрядів і музики») URL :
http://www.chinakongmiao.org/templates/T_CatalogList/index.aspx?nodeid=11&page=ContentPage&contentid=3094&contentpagenum=2
246. 【武宁 艾峰】关注儒学视域中钢琴艺术的中国化. 中国社会科学网. 2021-02-05. (Бу Нін, Ай Фенг. Звернення уваги на китаїзацію фортепіанного мистецтва з точки зору конфуціанства // Китайська мережа соціальних наук. 2021. 5 лютого. URL :
<https://www.rujiazg.com/article/20099>
247. 丁善德. 丁善德. 作曲技法探索, 上海 : 上海音乐出版社, 1990. 149页.
 (Дін Шанде. Пошуки техніки композиції. Шанхай : Вид-во «Шанхайська музика», 1990. 149 с.).
248. 丁善德. 丁善德. 谈中国 风格钢琴作品创作及演奏. // 音乐爱好者 : 学术论文 . 上海 : 上海音乐出版社, 1988. 页 234–247.
 (Дін Шанде. Фортепіанні твори в «китайському стилі» і особливості їх виконання. Любитель музики: Збірник статей. Шанхай : Вид-во «Шанхайська музика», 1988. С. 234–247).
249. 中医气功学. 北京. 中国中医药出版社. 2016. 页2 (Лю Тяньцзюнь, Чжан Веньчунь (2016). Традиційна китайська медицина Цигун. Пекін. Преса китайської традиційної китайської медицини. С. 2)
250. 中国国际钢琴比赛将启幕 各项指标具备国际水准. 2004年02月18日
 (Китайський міжнародний конкурс піаністів стартує за всіма показниками, що відповідають міжнародним стандартам. 18 лютого 2004 р.). URL : <https://ent.sina.com.cn/2004-02-18/1003305954.html>
251. 中国国际钢琴比赛落幕 女状元获2万美元奖金 2004年05月17日
 (Китайський міжнародний конкурс піаністів завершився: головний приз

- склав 20 000 доларів США. 17 травня 2004 р.). URL :
<https://ent.sina.com.cn/2004-05-17/1046392004.html>
252. 中国钢琴演奏者 (Чжоу Гуангрень. Китайська піаністка). URL :
<https://baike.baidu.com/item/%E5%91%A8%E5%B9%BF%E4%BB%81/3071437#reference-6>
253. 中国音乐词典，人民音乐出版社，1992. 842页 (Словник китайської музики. Пекін : Вид-во «Народна музика», 1992. 842 с.
254. 乐律学 (Ритмологія). URL :
https://baike.baidu.com/item/%E4%B9%90%E5%BE%8B%E5%AD%A6/54161770?fromModule=lemma_inlink
255. 什么是气功音乐疗法? (Що таке музикотерапія цигун?) URL :
https://m.sohu.com/n/489905891/?wscrid=95360_6
256. 但昭义 中国钢琴教育家 (Ден Чжаої, китайський фортепіанний педагог). URL :
<https://baike.baidu.com/item/%E4%BD%86%E6%98%AD%E4%B9%89/2412958>
257. 作者：天津茱莉亚学院。
 鲍蕙荞：钢琴与我，相伴七十三载，共渡人生低谷。 2022年04月16日。
 (Tianjin Juilliard School. Bao Huiqiao: Піаніно і я були разом сімдесят три роки, і ми подолали низькі моменти спільного життя. 2022. 16.04). URL :
<https://www.bilibili.com/read/cv16162573/>
258. 佟博 // 钢琴系 (Тонг Бо // Кафедра фортепіано). URL :
<https://www.ccom.edu.cn/info/14621/215981.htm>
259. 佟博 中央音乐学院钢琴主科教研室教师，副教授 (Тонг Бо. Викладач, доцент кафедри навчання та дослідження фортепіано Центральної музичної консерваторії). URL :
<https://baike.baidu.com/item/%E4%BD%9F%E5%8D%9A/8148492>
260. 傅聪 英籍华裔钢琴家 (Фу Цун. Британсько-китайський піаніст). URL :

- <https://baike.baidu.com/item/%E5%82%85%E8%81%B0/125666>
261. 六年相约，每个乐迷都有一首谭盾 // 乐团新闻 (Після шести років знайомства у кожного меломана є пісня про Тан Дуна // Місто Циндао. Новини оркестру). 2024. 29.07. URL : <http://www.qingdaoso.com/article-150911-253666.html>
262. 六韜 (Шість Дао). URL : https://www.gushiwen.cn/guwen/book_1a363b21b83a.aspx
263. 六韜 古代军事著作. (Шість Дао. Давні воєнні писання) URL : <https://baike.baidu.com/item/%E5%85%AD%E9%9F%AC/735077>
264. 六韜名句 (Відомі речення шести даосів). URL : <https://www.gushiwen.cn/mingjus/default.aspx?tstr=%e5%85%ad%e9%9f%ac>
265. 冯文慈·冯文慈. 中外音乐交流史，长沙：湖南教育出版社，1998. – 234页. (Фен Веньци. Історії взаємовпливів китайської і західної музики. Чанша : Вид-во освіти провінції Хунань. 1998. 234 с.).
266. 刘嘉慧 // 指挥系. 2021-10-22. (Лю Цзяхуей // Командна система. 2021. 22.10). URL : <https://www.ccom.edu.cn/info/14531/211731.htm>
267. 刘诗昆 中国泰斗级钢琴家和音乐教育家 (Лю Шикунь. Провідний піаніст і музичний педагог Китаю). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E5%88%98%E8%AF%97%E6%98%86/1853986>
268. 刘贵珍 现代医家(Лю Гуйчжень, сучасний лікар). URL : https://baike.baidu.com/item/%E5%88%98%E8%B4%B5%E7%8F%8D/5063316?fromModule=lemma_inlink
269. 劉博文 (Боуень Лю). URL : <https://www.bowenliu.com/>
270. 功 (Гун (досягнення)). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E5%8A%9F/438937>
271. 北京人在纽约—曼哈顿音乐学院领衔归国钢琴家音乐会介绍 (Beijingers у Нью-Йорку – Манхеттенська музична школа веде концертне

- представлення піаніста, що повертається). URL : <https://www.piaocn.com/yanchupiao/20312.html>
272. 十二律 古代汉族乐律学名词 (Дванадцять законів. Термінологія стародавньої ханьської ритмології). URL : https://baike.baidu.com/item/%E5%8D%81%E4%BA%8C%E5%BE%8B/2036154?fromModule=lemma_inlink
273. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京 : 华乐, 1996. 399页. (Бянґ Менґ. Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї. Пекін: Хуа Юе, 1996). 339 с.
274. 向延生.
向延生. 中国近现代音乐家传·沈阳: 春风文艺出版社, 1994. 820页.
(Сян Яньєн. Біографії китайських композиторів нашої епохи. Шеньян: Вид-во «Література Чунь Фен», 1994. 820 с.).
275. 吴纯 音乐博士、中央音乐学院教师 (У Цунь. Доктор музичних наук, викладач Центральної музичної консерваторії). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E5%90%B4%E7%BA%AF/4098640>
276. 奏响特区新篇章 | 吴纯首演钢琴协奏曲《春潮》 // 新闻与资讯. 2020-11-13. (Відтворення нового розділу в SAR | У Цунь. Прем'єра фортепіанного концерту «Весняний приплив» // Новини та інформація. 2020. 13.11). URL : <https://www.ccom.edu.cn/info/2591/17491.htm>
277. 她是中国钢琴教育的灵魂, 93岁周广仁辞世. 北京日报.2022年03月07日 (Вона є душею китайської фортепіанної освіти. Чжоу Гуанґжень померла у віці 93 років // Beijing Daily. 2022. 7 березня). URL : http://k.sina.com.cn/article_1893892941_70e2834d020016po4.html
278. 姜太公 商末周初政治家、军事家和谋略家 (Цзян Тайгун. Політик, військовий стратег і аналітик наприкінці династій Шан і початку Чжоу). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E5%A7%9C%E5%A4%AA%E5%85%AC/131073?fromtitle=%E5%A7%9C%E6%9C%9B&fromid=840752>

279. 安田英主 (Хідетоші Ясуда). URL :
<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E5%AE%89%E7%94%B0%E8%8B%B1%E4%B8%BB>
280. 嵇康 三国时期曹魏思想家、音乐家、文学家. (Цзі Кан. Мислитель, музикант і письменник Цао та Вей періоду Трьох Царств). URL :
<https://baike.baidu.com/item/%E5%B5%87%E5%BA%B7/151928>
281. 左章 中国钢琴演奏者. (Цзо Чжан. Китайська піаністка). URL :
<https://baike.baidu.com/item/%E5%B7%A6%E7%AB%A0/3282853>
282. 张晋 // Central Conservatory Of Music. 钢琴系. URL :
<https://www.ccom.edu.cn/info/14621/215891.htm>
283. 征集结果 | 第二届北京肖邦国际青少年钢琴比赛指定钢琴新作品// 新闻与资讯. 2008-11-13 (Результати конкурсу | Призначені нові фортепіанні твори для 2-го Пекінського міжнародного молодіжного конкурсу піаністів // Новини та інформація. 2008. 13.11). URL :
<https://www.ccom.edu.cn/info/2561/8001.htm>
284. 我院声歌系吴龙教授、钢琴系佟博老师应邀参加“感知中国— 日内瓦行”演出活动. 2010-11-30. (Професор Ву Лонг з кафедри вокалу та викладач Тонг Бо з кафедри фортепіано нашого коледжу були запрошені взяти участь у концертному заході «Сприйняття Китаю – Женевський тур» // Новини. 2010. 30.11.). URL :
<https://www.ccom.edu.cn/info/1401/148841.htm>
285. 我院钢琴系青年教师佟博、一年级同学野木成也在第四届国际钢琴比赛中获奖 // 新闻资讯 (Тонг Бо, молодий викладач кафедри фортепіано нашого коледжу, і Ногі Ченг, студентка першого курсу, отримали призові місця на 4-му Міжнародному конкурсі піаністів) // Новини. URL :
<https://www.ccom.edu.cn/info/1481/154021.htm>
286. 戴鹏海. 戴鹏海. 丁善德及其 音乐作品.上海：上海音乐出版社，1993. 158 页. (Дай Понхай. Композитор Дінг Шанде і його твори. – Шанхай :

- Вид-во «Шанхайська музика», 1993. 158 с.).
287. 文 (Вень). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E6%96%87/3664>
288. 曾翔. 二胡的气功态演奏之己见. 2015. (Сен Ксіан. Мої роздуми про виконання Ерху в стилі цигун. 2015). URL : <http://www.chnmusic.cn/lunwen/2015/1001/81.html>
289. 李丹芄. 传承创新 致敬百年—
中央音乐学院“初心向党迎百年”音乐周“百鸟朝凤”
钢琴系教师专场音乐会成功举办// 新闻与资讯. 2021-07-01 (Лі Даньпен. Успадковуючи інновації та віддаючи данину століттю – Центральною музичною консерваторією «Original Heart to the Party Welcomes a Centenary» Music Week «A Hundred Birds Works the Phoenix» був успішно проведений спеціальний концерт викладачів фортепіанного факультету // Новини та інформація. 2021. 01.07). URL : <https://www.ccom.edu.cn/info/2601/21461.htm>
290. 李名强 中国钢琴演奏家 (Лі Мінцянь. Китайський піаніст). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%8E%E5%90%8D%E5%BC%B7/5658595>
291. 李焕之. 李焕之. 当代中国音乐.北京 : 当代 中国出版社, 1997. 569 页. (Лі Хуаньчжі. Музика Китаю нашого часу. Пекін : Вид-во «Новий Китай», 1997. 569 с.).
292. 李诗原. 李 诗原.
中国现代音乐 : 本土与西方的对话.上海 : 上海音乐学院出版社 , 2004. 303 页. (Лі Шіюань. Сучасна музика Китаю: діалог з традиціями Заходу. Шанхай : Вид-во Шанхайської консерваторії, 2004. 303 с.).
293. 梁茂春 中央音乐学院教授. 纪念 | 周广仁先生的五彩人生 (原标题 : 纪念 | 周广仁先生的五彩人生) // 《人民音乐》. 2022年03月07日 (Лян Маочунь, професор Центральної консерваторії музики. На згадку про яскраве життя пані Чжоу Гуангрень. (Оригінальна назва: Меморіал. Барвисте життя пані

- Чжоу Гуангрень) // Народна музика, 2022. 07 березня). URL : <https://m.yunnan.cn/system/2022/03/07/031957972.shtml>
294. 梁茂春. 梁茂春. 中国当代音乐, 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. – 256页. (Лян Маочунь. Музика Китаю Нового часу. Шанхай: Вид-во «Шанхайська музика», 2004. 256 с.).
295. 正道气功. (Чжендао Цигун). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E6%AD%A3%E9%81%93%E6%B0%94%E5%8A%9F/10897951>
296. 武. (Бу). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E6%AD%A6/7623919>
297. 武强文亦强! 666架钢琴齐奏挑战吉尼斯世界纪录成功! (Бу і Вень однаково сильні! 666 фортепіано, що грають в унісон, успішно кинули виклик книзі рекордів Гіннеса!) URL : <https://www.163.com/dy/article/DTJPVLVL0514E3G0.html>
298. 气 (Ці (повітря)). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E6%B0%94/35794>
299. 气功 传统运动养生 (Цигун. Традиційний режим фізичних вправ). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E6%B0%94%E5%8A%9F/277547>
300. 汪毓和. 中国近代音乐家评传. (下册). 北京: 文化艺术, 1992. 216页. (Ван Юйхе. Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 2. Пекін: Література та мистецтво, 1992. 216 с.).
301. 汪毓和. 中国近代音乐家评传. 北京: 文化艺术, 1992. 89页. (Ван Юйхе. Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 1. Пекін: Література та мистецтво, 1992. 89 с.).
302. 汪毓和. 汪毓和. 中国近现代音乐家评传. : 文化艺术出版社. 1998. 311页. (Ван Юйхе. Огляд творчості китайських композиторів в період Нової та Новішої історії. Пекін: Вид-во «Культура і мистецтво», 1998. 311 с.).
303. 王安国. 王安国.我国学校音乐教育改革与发展对策研究, 武汉: 四川大学出版社, 2004. 246页. (Ван Аньго. Дослідження китайських

фортепіанних творів в контексті гармонії нової епохи. Ухань: Вид-во Синаньського ун-ту, 2004. 246 с.).

304. 王雷. 感受音乐与文学的奇妙共鸣! 2024谭盾周今夜落下帷幕 (Ван Лей. Відчуйте чудовий резонанс між музикою та літературою! Сьогодні ввечері завершується тиждень Тан Дун у 2024 році) // 观海新闻 (Новини Guanhai), 2024. 28.07. URL : <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1805753696751920705&wfr=spider&for=pc>
305. 约赫维德·卡普林斯基 茱莉亚学院大学预科的系主任 (Йохевед Каплінські. Завідувач кафедри підготовчого навчання Джульярдського коледжу). URL : https://baike.baidu.com/item/%E7%BA%A6%E8%B5%AB%E7%BB%B4%E5%BE%B7%C2%B7%E5%8D%A1%E6%99%AE%E6%9E%97%E6%96%AF%E5%9F%BA/17705777?fromModule=lemma_inlink
306. 罗伯特·麦克唐纳德 钢琴演奏家 (Роберт Макдональд. Піаніст). URL : https://baike.baidu.com/item/%E7%BD%97%E4%BC%AF%E7%89%B9%C2%B7%E9%BA%A6%E5%85%8B%E5%94%90%E7%BA%B3%E5%BE%B7/14099377?fromModule=lemma_inlink
307. 老子 道家学派创始人 (Лао-цзи. Засновник даоської школи). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E8%80%81%E5%AD%90/5448>
308. 资料：第三届中国国际钢琴比赛选手—佟博. 2003年04月10日 (Інформація: Учасник 3-го Китайського міжнародного конкурсу піаністів – Тонг Бо. 10 квітня 2003 року). URL : <https://ent.sina.com.cn/c/2003-04-10/1713144191.html>
309. 赵晓生 | “弹琴本身就是气功。弹一首曲子就是练一趟气功”. 2018. (Чжао Сяошен. «Гра на фортепіано сама по собі – це цигун. Грати музичний твір – це як практикувати цигун». 2018). URL : https://www.sohu.com/a/216538858_669505
310. 道 (Dao). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E9%81%93/3919554>
311. 邓晰予获第十七届香港—亚洲钢琴公开赛公开组第二名 // 钢琴系. 2012-

- 10-25 (Deng Xiuyu посіла друге місце у відкритій категорії 17th Hong Kong-Asia Piano Open // Фортепіанний відділ. 2012. 25.10). URL :<https://www.ccom.edu.cn/info/6671/44011.htm>
312. 钱亦平·钱亦平·丁善德的音乐创作—回忆与分析，上海：上海音乐出版社·1986. 373页. (Цянь Іпін. Музична творчість Дінг Шанде. Шанхай： Вид-во «Шанхайська музика», 1986. 373 с.).
313. 阴阳 (Їнь і ян). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E9%99%B0%E9%99%BD/88401>
314. 魏廷格. 魏廷格. 丁善德钢琴独奏曲的风格特征及创作成就，中央音乐学院学报，1992, № 1. 页 4–8. (Вей Тінге. Особливості і еволюція фортепіанного стилю Дінг Шанде. Вісник Центральної консерваторії, 1992, № 1. С. 4-8).
315. 魏廷格. 魏廷格.音乐研究，北京：文化藝術出版社，1987. 46页. (Вей Тінге. Китайська фортепіанна творчість. Пекін： Вид-во «Культура і мистецтво», 1987. – 46 с.).
316. 魏薇采访名家录【大师特别刊】 | 访福建省钢琴协会会长杨弋夫教授 (Інтерв'ю Вей Вей з майстрами [Спеціальне видання майстрів] | Інтерв'ю з професором Ян Іфу, президентом асоціації піаністів провінції Фуцзянь). 2019-09-04. URL : https://www.sohu.com/a/338609498_120119696
317. 鲍蕙荞. 课程 大学预科部 钢琴. (Бао Хуйцяо. Курс фортепіано для коледжу). URL : <https://www.tianjinjuilliard.edu.cn/zh-hans/faculty/bao-huiqiao>
318. 鲍蕙荞 (Хуйцяо Бао). URL : https://baike.baidu.com/item/%E9%B2%8D%E8%95%99%E8%8D%9E/8502346?fromModule=search-result_lemma
319. 墨翟 《墨子》(节选) // 中原文化经典汇要. 2019-11-20 (Мо Чжай «Модзі» (уривок) // Колекція класики культури Central Plains. 2019. 20.11).

URL : <http://www.hnskl.org/zyrw/zymz/20170907/2536.html>

320. 李其芳. 钢琴作品诠释的重要原则、教学法/李其芳 – 北京：高等教育, 1991., 103页 (Лі Цифан. Важливі принципи інтерпретації фортепіанних творів. Методична робота. Пекін: Вища освіта, 1991. 103 с.).
321. 童道锦. 钢琴艺术研究文集. (上册). 上册载《钢琴演奏教育》. 北京：人民音乐, 2001. 280 页. (Тун Даоцзинь. Дослідження з питань фортепіанного мистецтва. Т. 1. Навчання фортепіанної гри. Пекін: Народна музика, 2001. 280 с.).
322. 韩佩君. 琴韵”中国钢琴音乐作品的教学与演奏// 中国音乐. № 2. 2004. 12–13页. (Хень Пейчунь. Основи фортепіанної освіти і практика китайської музичної творчості. Китайська музика, 2, 2004. С. 12–13).
323. 周广仁. 钢琴演奏基础教育. 北京：高等教育, 1990. 252页. (Чжоу Гуанжень. Основи навчання фортепіанного виконавства. Пекін: Вища освіта, 1990. 252 с.).
324. 杨峻. 钢琴教学法/杨峻 – 北京：高等教育, 1998., 87页 (Янг Юнь. Методичний посібник з фортепіанної гри Янга Юня. Пекін: Вища освіта, 1998. 87 с.).
325. 赵晓生·赵晓生·钢琴演奏之道，湖南：湖南教育出版社，1991. 263 页. (Чжао Сяошен. Шляхи до досягнення мистецтва фортепіанної гри. Хунань: Вид-во «Виховання Хунань», 1991. 263 с.).
326. 【時尚大道】練氣功的女鋼琴家 陳毓襄 記者趙靜瑜／台北報導 10.10.2008. ([Fashion Avenue] Чень Юсян, піаністка, яка практикує цигун / Репортер Чжао Цзінью/Репортаж із Тайбею. 10.10.2008). URL : <https://ent.ltn.com.tw/news/paper/249316>
327. 张晋 // Central Conservatory Of Music. 钢琴系. (Чжан Цзінь // Центральна музична консерваторія. Фортепіанний факультет). URL : <https://www.ccom.edu.cn/info/14621/215891.htm>

СПИСОК АУДІО- ТА ВІДЕОФАЙЛІВ

- I. “Childhood Memories” performed by Zee Zee. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=o4RJycREzUs>
- II. 63rd. International Piano Competition Maria Canals: First Round 03/27/2017 – Afternoon Session. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8OKUk0gP4jE>; 63rd. International Piano Competition Maria Canals: Second Round 03/30/2017 – Afternoon Session. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=BR4dShnsRXE>
- III. Anthem. Agitato (Original Motion Picture Soundtrack from Wuff). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CnkswfpU61U>
- IV. Bowen Liu – Monochrome No. 2. Coversart. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=hjMdASL251E>
- V. Bowen Liu. URL : <https://wisemusiccreative.com/hk/writers/bowen-liu/>
- VI. Bowen Liu. Wuff. Die Klavlermusik aus dem Film Wuff. URL : <https://open.spotify.com/artist/7mokVWX8gm1gOcoSq3MsPT>
- VII. Bowenliu. bowen liu. URL : <https://soundcloud.com/bvnl/sets/bowenliu>
- VIII. Brahms – Violin Sonatas. URL : <https://www.zeezee-piano.com/recordings-details/2022/5/25/journey-8p5xc>
- IX. Brahms & Dvorák Piano Trios – The Z.E.N Trio. URL : <https://www.zeezee-piano.com/recordings-details/2020/7/7/brahms-amp-dvork-piano-trios>
- X. Burning Through The Cold – the Z.E.N Trio. URL : <https://www.zeezee-piano.com/recordings-details/2020/7/7/brahms-amp-dvork-piano-trios-jelk2>
- XI. Carl Maria von Weber – Trio for Piano, Flute and Cello, Op.63. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LP9Xk2SWpGQ>
- XII. Chopin Etudes Op.10 (Complete) Part 1 No.1 ~ No.4 – by Xu Qi. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=x5TXafQdeQw>
- XIII. Chopin Etudes Op.10 (Complete) Part 2 No.5 ~ No.7 – by Xu Qi. URL : https://www.youtube.com/watch?v=E_0TQ7q8C8o

- XIV. Chopin Etudes Op.10 (Complete) Part 3a No.8 ~ No.10 – by Xu Qi. URL :
https://www.youtube.com/watch?v=c8C4gw3_Gjc
- XV. Chopin Etudes Op.10 (Complete) Part 3b No.11 ~ No.12 – by Xu Qi. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=Jjp2myJkzEo>
- XVI. Chun Wang – Quarterfinal Round I. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=rcHS0nF-PwM>
- XVII. Chun Wang – Quarterfinal Round II. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=Yy-5w3YOU1c&list=PLXkBpjGd4-pW7iQofcoMkkcFjAQvLfxTQ&index=34>
- XVIII. Chun Wang at the 1st stage of the Rubinstein 2014 competition. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=stIoErABHpA>
- XIX. Chun Wang Plays Richard Strauss: Burleske for Piano and Orchestra, TrV 145. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=VecMYAThHJo&t=263s>
- XX. Chun Wang, Piano. URL :
<https://www.instantcore.com/contributor/music/works.aspx?CId=5135914>
- XXI. Chun Wang, Piano. Biography. URL :
<https://www.instantcore.com/contributor/bio.aspx?CId=5135914>
- XXII. Chun Wang. @chunwang2317. URL :
<https://www.youtube.com/@chunwang2317/videos>
- XXIII. Chun Wang. Gina Bachauer International Piano Foundation. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=yXTy6OGOURM>
- XXIV. Chun Wang. Piano. URL : <https://www.tuttiarts.com/piano/chun-wang>
- XXV. Classical Music. 2022, February 21. URL : <https://www.classical-music.uk/features/article/siqian-li-on-the-power-of-teachers>
- XXVI. CUI Shiguang – Liu Tianhua Impromptus 3, Wang Chun piano solo, 崔世光 刘天华即兴曲三首之三 王淳. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=8195YQr6Ad8>
- XXVII. Dance: Syvilla Fort | Black Arts Legacies. URL :
https://www.youtube.com/watch?v=M-P_ZwWICcM
- XXVIII. Dvorak Piano Quintet No.2, Op.81. URL :

- <https://www.youtube.com/watch?v=Ooxlsabar68>
- XXIX. Erik Satie Gymnopédie on Chinese harp 箜篌 and piano. URL :
<https://www.tiktok.com/@siqianpianist/video/7361915269163289889>
- XXX. Esther Yoo Violin. URL : <https://www.youtube.com/@EstherYooViolinist>
- XXXI. Frederic Rzewski – Winnsboro Cotton Mill Blues (Siqian Li). URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=opMvZUh97KM>
- XXXII. Genius loci. bowen liu. URL : <https://soundcloud.com/bvnl/sets/indian-journey>
- XXXIII. George Gershwin – Rhapsody in Blue – solo excerpt (Siqian Li).
URL : <https://www.youtube.com/watch?v=eeEAru6soCM>
- XXXIV. Giorno 9 È la star internazionale Zee Zee, pianista cinese che sale
per la prima volta sul palco di Pietrasanta in Concerto... URL :
<https://www.facebook.com/watch/?v=1333767630592161>
- XXXV. Händel – Li Ming-Qiang (1959) – Suite, HWV 428, Extracts. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=xkA9ZQhGeHI>
- XXXVI. Heitor Villa-Lobos: A prole do bebê No.2, W180 / III. O
camundongo de massa. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=0RNXX32yHw4>
- XXXVII. Indian Journey. bowen liu. URL :
<https://soundcloud.com/bvnl/sets/genius-loci>
- XXXVIII. Journey – Recital Album. URL : <https://www.zeezee-piano.com/recordings-details/2022/5/25/journey>
- XXXIX. L. v. Beethoven / Piano Concerto No.5 “Emperor” in Eb Major,
Op.73 [BMIMF 2023]. URL :
https://www.youtube.com/watch?v=bcaQleqRvjg&list=PLOXLWMGI_RzY3YbUs8rZVxPFhEWwYHeKc
- XL. La Nuit du piano ER – With Benjamin Grosvenor, Anna Fedorova and Li
Siqian. 4 hours of piano music live from Annecy Classic Festival. URL :
<https://www.medici.tv/en/concerts/nuit-du-piano-er-annecy-classic-festival-2014>

- XLI. Li Min-Chan – Mazurka in C sharp minor, Op. 30 No. 4 (1960). URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=zSv7AznsA9I>
- XLII. Li Mingqiang, Chopin, Piano Recital. URL :
https://www.youtube.com/watch?v=Cf_Y1JFqYyM
- XLIII. Liszt – Sonata in B Minor – LI-MIN-TCHAN – 1960. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=TVDSECBZkhM>
- XLIV. Los Requeiebros (“Flattery”) from Enrique Granados's Goyescas. Chun Wang, piano. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Q4KjzGaYE4w>
- XLV. Ludwig van Beethoven – Piano Concerto No 5 – Li Mingqiang – 1. Allegro. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XDliVvzDMmo>
- XLVI. Ludwig van Beethoven – Piano Concerto No 5 – Li Mingqiang – 2. Adagio un poco mosso. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wNXUQ9XICno&list=PLNl42nQeHGLlgero-J7QdTlra9upjk4e3&index=3>
- XLVII. Ludwig van Beethoven – Piano Concerto No 5 – Li Mingqiang – 3. Rondo Allegro. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NGqW2oPY7AE&list=PLNl42nQeHGLlgero-J7QdTlra9upjk4e3&index=4>
- XLVIII. Ludwig van Beethoven – Piano concerto No. 1 / Zee Zee / Paavo Järvi / Estonian Festival Orchestra. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kPexcfMZpLs>
- XLIX. Mahler Piano Quartet / Dan Zhu, Andrew Ling, Richard Bamping, Zee Zee (Zhang Zuo). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=6EeG15NGPTo>
- L. Maurice Ravel Gaspard De La Nuit played by Zhang Zuo (Zee Zee). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=VwAxwR2K9tQ>
- LI. Monochrome 2 Bowen Liu. Viorica Dobrescu. URL : https://www.youtube.com/watch?v=tc8_bX0-YvA
- LII. Monochrome 2 de Bowen Liu tempo réel. Recreatouche. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Idr37meQu6M>
- LIII. Monochrome No. 1, Solo & Chord, Bowen Liu, Synthesia Piano. WishPiano

- Tutorial. URL : <https://www.youtube.com/@WishPiano>
- LIV. Olivier Messiaen: Vingt Regards sur l'enfant-Jésus: X.Regard de l'Esprit de joie / Chun Wang, Piano. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=zLbaPgjuWCY>
- LV. Pianist Qi Xu. By the Song Hua River. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ZzxBiBFXIsk>
- LVI. Pianist Zee Zee, Grieg Piano Concerto, BBC National Orchestra of Wales/Lionel Bringuier. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9V7qUfHe7aI>
- LVII. Piano Solo. bowen liu. URL : <https://soundcloud.com/bvnl/sets/pianobowenliu -solo>
- LVIII. Piazzolla. Libertango. URL : <https://www.facebook.com/search/top?q=siqian%20li%20-%20pianist>
- LIX. Qi Xu – Chopin Piano Competition 2015 (preliminary round). URL : https://www.youtube.com/watch?v=_xexvqseVMs
- LX. Qi Xu. URL : <https://www.youtube.com/@qx220>
- LXI. Ravel & Liszt Piano Concertos. URL : <https://www.zeezee-piano.com/recordings-details/2020/7/7/ravel-amp-liszt-piano-concertos>
- LXII. Ravel, Bolcom, Bartók & Bonnín de Góngora: Piano Works (Live). URL : <https://www.chandos.net/products/catalogue/NX%203945>
- LXIII. Ravel, Shostakovich & Kapustin (The Royal Academy of Music Bicentenary Series). Roberts Balanas, Siqian Li. URL : <https://music.apple.com/ua/album/ravel-shostakovich-kapustin-the-royal-academy-of/1595588289>
- LXIV. Roberts Balanas. URL : <https://www.facebook.com/RBalanas>
- LXV. Roberts Balanas. URL : <https://www.robertsbalanas.com/concerts>
- LXVI. Roberts Balanas. URL : <https://www.youtube.com/@RobertsBalanas>
- LXVII. Rodion Shchedrin – Two Polyphonic Pieces (Siqian Li). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=6rMVxDGVDNY>
- LXVIII. Schubert Marcha Militar. N° 1. Op. 51 – Lang Lang y Baremboin.

- URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uwfmGRCnc7Y>
- LXIX. Siqian Li – Pianist. URL : <https://www.facebook.com/reel/230484322832306>
- LXX. Siqian Li – Pianist. URL : <https://www.facebook.com/siqianpianist>
- LXXI. Siqian Li – Semi Final – “The Leeds” Competition 2018. URL : <https://www.leedspiano.com/semi-final-7/>
- LXXII. Siqian Li. URL : <https://www.leedspiano.com/competitor/siqian-li/>
- LXXIII. Siqian Li. Piano Recital. 14 Aprile, 2024. URL : <https://www.palermoclassica.it/events/siqian-li/>
- LXXIV. Siqian Li. URL : <https://www.youtube.com/@siqianpianist/featured>
- LXXV. Solomon Mikowsky at 85! From Rameau to Rzewski. URL : <https://www.msmnyc.edu/news/mikowsky-bday-celebration/>
- LXXVI. St Mary’s Perivale LIVE: Siqian Li (piano). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AhE4AAYT13s>
- LXXVII. Tan Dun – For The World & Warriors (arr. Laure Chan & Siqian Li for violin and piano). 20 October 2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rvRL9Z-28jI>
- LXXVIII. The Twinkle Project in Review. URL : <https://nyconcertreview.com/reviews/the-twinkle-project-in-review/>
- LXXIX. The Twinkle Project Mozart “Ah, vous dirai-je, Maman” Variations, KV 265. URL : <https://www.msmnyc.edu/news/mikowsky-twinkleproject/>
- LXXX. The Z.E.N. Trio. URL : https://www.youtube.com/channel/UCzNQRusYq4KTW61Ry_8V3lA
- LXXXI. Tutti Faculty Recital. 2023. Sep. 17. URL : <https://www.tuttiarts.com/news/0qhtfszma0oxu1biwmpk7di7h5l91u>
- LXXXII. Tutti Music & Arts. 2023.06.03. Spring Faculty Recital Highlights. URL : <https://www.tuttiarts.com/news/27336mi3qrbb1gxe5s61qp3rwwg3ymo>

- LXXXIII. W. A. Mozart – 12 Variations on “Ah, vous dirai-je Maman” KV 265. Set 2. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CVSO1scC234>
- LXXXIV. Waltz for Piano Six Hands by Sergei Rachmaninoff. 2024. 16.07. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CuIHfMa4Dj8>
- LXXXV. Wang Chun: Apogee Merit Scholar, Beijing (China). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=0DouRjASImE>
- LXXXVI. Wanghua Chu “Jasmine Flower Fantasia”. URL : <https://www.youtube.com/shorts/96ucz4jU3IM>
- LXXXVII. XU Qi | E. Carter – Catenaires, Stage I. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=yd1Hkafv8eI>
- LXXXVIII. XU Qi | J. S. Bach – Toccata in C Minor, BWV 911, Stage I. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2gv0XYuqRBE>
- LXXXIX. XU Qi | Liszt – Réminiscences de Don Juan, S. 418, Stage I. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9QifqYt-bOg>
- XC. XU Qi | Schubert / Liszt – Two Lieder, Stage I. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2Af2kPW9POo>
- XC. Xu, Qi – Liszt – Etudes d’Execution Transcendante No.5 “Feux Follets” 鬼火. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=grvV7tcYNc8>
- XCII. Xu, Qi – Liszt – Tarantella (Venezia e Napoli No.3) 塔兰台拉. URL : https://www.youtube.com/watch?v=c_aty2vb9ys
- XCIII. Yang Tai. Performance. URL : <https://www.yang-tai.net/biography/performance/>
- XCIV. Zee Zee on how she became a professional pianist, Rachmaninoff and returning to the Ulster Orchestra. URL : https://www.youtube.com/watch?v=6oPuEW_Qd1M
- XCIV. Zee Zee Piano Recital: Liszt / Ravel: Voyages | Pre-Concert Podcast. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rjLaRo7H11A>
- XCVI. Zee Zee plays Franz Liszt Spanish Rhapsody. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=V9PjEUvJDtg>

- XCVII. Zee Zee plays Robert Schumann Abegg Variations Op.1. URL :
https://www.youtube.com/watch?v=Wp_DLJUf6M
- XCVIII. Zee Zee. URL : <https://www.zeezee-piano.com/>
- XCIX. Zhang Zuo – Zee Zee. URL : <https://www.facebook.com/zeezeeepiano>
- C. Zhang Zuo “Zee Zee”, Piano. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=92yJFxsEbAk>
- CI. Zhang Zuo (Zee Zee) plays Schubert Sonata in C minor, D.958. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=PMfWVRyc5z8>
- CII. リスト／超絶技巧練習曲 第10番
 ～短調,S.139,R.2b／演奏：ワン・チュン (Ліст / Трансцендентний етюд №
 10 фа мінор, S.139, R.2b / Виконання: Ван Чун). URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=d99YTuBUU9E>
- CIII. 央音教授-佟博老师《莱萌钢琴练习曲作品37讲解》 (Професор Ян Інъ
 – викладач Тонг Бо «Пояснення етюдів для фортепіано Лай Менг Оп. 37»).
 URL : [https://video.search.yahoo.com/search/video?fr=sfp&p=央音教授-
 佟博老师《莱萌钢琴练习曲作品37讲解》](https://video.search.yahoo.com/search/video?fr=sfp&p=央音教授-佟博老师《莱萌钢琴练习曲作品37讲解》)
- CIV. 徐起 Xu Qi – 平湖秋月 Autumn Moon over the Calm Lake (Сю Ци –
 Осінній місяць над тихим озером) URL :
https://www.youtube.com/watch?v=25qI_hM9OtM
- CV. 陈培勋 – 平湖秋月 Autumn Moon over the Calm Lake (Siqian Li). URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=OvJjd1mJKqo>
- CVI. 征服 – 陳毓襄鋼琴獨奏會 (Conquer – фортепіанний концерт Чень
 Юсян). URL : https://www.youtube.com/watch?v=1A2_PcwGvUs
- CVII. Musikschule Laatzen – Das Klavier – vorgestellt von Yang Tai. URL :
https://www.youtube.com/watch?v=iVIGBS_ogvQ

ДОДАТКИ

Додаток 1

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Чжоу Ні. Філософсько-естетичні складові фортепіанного виконавства в Китаї // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 77, том 3, 2024. С.125–131. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-17>

2. Чжоу Ні. Синтез східної і західної культурних традицій у музичній діяльності Сіцянъ Лі // Слобожанські мистецькі студії : наук. журнал Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 3 (06). С.114–119. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.21>

3. Чжоу Ні. Піаніст, математик, філософ Ци Сю як типовий представник сучасних молодих китайських митців // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 79, том 2, 2024. С. 162–168. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-24>

Опубліковані праці апробаційного характеру:

4. Чжоу Ні. Психологічні та естетичні аспекти фортепіанного виконавства в Китаї // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків: ХДАК, 2019. С. 178–179.

5. Чжоу Ні. Китайський піаніст Ван Чун: етапи становлення, творчі досягнення // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали всеукр. наук.-теор. конф. молодих учених 23–24 квіт. 2020 р. / за ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків, ХДАК, 2020. С. 125–126.

6. Чжоу Ні. Юджа Ванг як презентантка синтезу фортепіанних виконавських стилів «вен» і «ву» // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / за ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 354–356.

7. Чжоу Ні. Утілення сучасних тенденцій китайського фортепіанного виконавства в концертній діяльності Чжан Цзо // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 95-річчю ХДАК (21–22 листоп. 2024 р.). У 2 ч. Ч. 2 / Харків. держ. акад. культури ; [під ред. доц. Н. Рябухи та ін.]. Харків : ХДАК, 2024. С. 165–167.

Конференції:

Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття». 18–19 квітня 2019 р. Харків, Харківська державна академія культури.

Всеукраїнська науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття». 23–24 квітня 2020 р. Харків, Харківська державна академія культури.

Міжнародна науково-теоретична конференція молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття». 20–21 квітня 2023 р. Харків, Харківська державна академія культури.

Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», присвячена 95-річчю ХДАК. 21–22 листопада 2024 р. Харків, Харківська державна академія культури.

Додаток 2А

Ілюстрації старовинних китайських музичних інструментів з книги
 Louis LALOY "LA MUSIQUE CHINOISE" (Paris, 1903)

1



龜臺金母

女仙之祖
玉山之神
漢武徒遇
周穆空巡



CORTÈGE RELIGIEUX

(Images et éloges des Immortels, musée Cernuschi.)

古生王夫人

琴亦白龍
彈亦一弦
周遊四海
絕離六孫



DIVINITÉ JOUANT DU LUTH MONOCORDE
 (Images et éloges des Immortels, musée Cernuschi.)



2Б

**Італійський піаніст і диригент Маріо Пачі (1878–1946), керівник
Муніципального оркестру в Шанхаї (1919–1942), фортепіанний педагог.**

У 1904 р. дав перший в Китаї сольний фортепіанний концерт



Додаток 2В**Четвірка перших китайських лауреатів міжнародних конкурсів****Чжоу Гуанжень (1928–2022)**

Фу Цун
1934–2020



Лі Мінцянь (нар. 1936)

Лю Шикунь (нар. 1939)



Додаток 2Г**Провідні китайські фортепіанні педагоги-методисти****Лі Цифан (нар. 1939)****Бао Хуйцяо (нар. 1940)****Чжао Сяошен (нар. 1945)**

Додаток 2Д

Встановлення рекорду Гіннеса – виконання «Військового маршу»

Ф. Шуберта на 666 піаніно в повіті Уцян (2018)



Додаток 2Е

**Китайські піаністи – лауреати і переможці
Міжнародного конкурсу юних піаністів Володимира Крайнєва
Лю Боуень (нар. 1983), 3-й конкурс (1996)**



Бо Тонг (нар. 1984), 4-й конкурс (1998)



У Цунь (нар. 1982 р.), 5-й конкурс, 2000 р.



Цзо Чжан (Зі Зі) (нар. 1988), 6-й конкурс, 2002



Тріо Z.E.N.: Зі Зі – фортепіано, Естер Ю – скрипка, Нарек Ахназарян – віолончель



Тай Янг (нар. 1990), 7-й конкурс (2004)



Ван Чун (нар. 1990), 8-й конкурс (2006 р.)



Лі Сіцянь (нар. 1992), 8-й конкурс (2006)



Сю Ци (нар. 1994), 9-й конкурс (2008 р.)

