

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВАН КЕ

УДК 780.616.432.071(510)"196/200"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

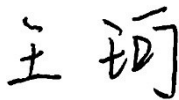
**ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЛЮ ШИКУНЯ В КОНТЕКСТІ
РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ
(ДРУГА ПОЛОВИНА XX – ПОЧАТОК XXI СТ.)**

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



Ван Ке

Науковий керівник: Сташевський Андрій Якович, доктор мистецтвознавства,
професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Ван Ке. Творча постать Лю Шикуня в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю (друга половина XX – початок XXI ст.) – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 Музичне мистецтво. – Харківська державна академія культури, Харків, 2025.

У дисертації наведено результати теоретичного узагальнення значення митецької постаті видатного піаніста Лю Шикуня в контексті розвитку китайського фортепіанного мистецтва другої половини XX – початку XXI століть, зокрема його діяльності у сфері формування системи приватної фортепіанної освіти та композиторської творчості.

Актуальність дослідження аргументована необхідністю наукового вивчення окремих аспектів китайського фортепіанного мистецтва, яке за останні півстоліття пройшло інтенсивний шлях своєї еволюції та дуже швидко опинилося на мистецькій лаві світових лідерів. В останні десятиліття китайські піаністи системно перемагають на авторитетних світових міжнародних конкурсах, демонструючи стійкі й блискавичні результати, що засвідчує успішне ствердження й функціонування сьогодні такого яскравого мистецького феномену, яким є сучасна китайська фортепіанна школа зі своєю національною специфікою, історією та здобутками.

Одним з піонерів китайського фортепіанного мистецтва, який своєю творчою діяльністю неодмінно сприяв його становленню, подальшому стрімкому зросту та визнанню творчих досягнень цього мистецтва на світовому мистецькому горизонті, є видатний піаніст Лю Шикунь, який сьогодні отримав всебічне визнання як блискучий виконавець, композитор, педагог, громадський діяч і організатор цілої мережі осередків приватної музичної освіти піаністів у Китаї. І якщо різноманітні аспекти сучасного китайського фортепіанного мистецтва вже неоднократно піддавалися музикознавчому дискурсу, то безпосереднє і всебічне висвітлення творчої

діяльності Лю Шикуня та його ролі у процесі розвитку фортепіанного мистецтва в цій країні поки ще залишається актуальним для фундаментальних досліджень.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному: *Вперше* музично-педагогічна діяльність та композиторська творчість видатного китайського піаніста Лю Шикуня стала предметом спеціального музикознавчого дослідження; висвітлено освітньо-організаційну та педагогічну діяльність Лю Шикуня та її вплив на розвиток фортепіанного виконавства Китаю другої половини XX – початку XXI століть; досліджено та узагальнено мистецькі та педагогічні погляди Лю Шикуня в контексті сучасного фортепіанного мистецтва; висвітлено композиторську творчість Лю Шикуня; проведено комплексний аналіз основних фортепіанних творів Лю Шикуня («Битва з тайфуном» та «Молодіжний концерт») та виявлено особливості їх жанрово-стильової та композиційної організації. *Уточнено* процес становлення і розвитку фортепіанної освіти та виконавства в Китаї у другій половині XX та на початку XXI століть; базові музично-педагогічні засади та особливості китайської фортепіанної школи зазначеного часу. *Набули подальшого розвитку* ідеї щодо систематизації фактів та цілісної реконструкції життєвого й творчого шляху Лю Шикуня.

Практичне значення. Матеріали дисертації значно розширюють шлях наукового осягнення специфіки академічного музичного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століття, зокрема у галузі фортепіанного виконавства, педагогіки та композиторської творчості. У репертуарний обіг студентів-піаністів і концертних виконавців можливе введення оригінальних творів з яскравою китайською національною стилістикою («Молодіжний концерт» та «Битва з тайфуном»), що розширює стильові кордони сучасного фортепіанного репертуару, а здійснений в роботі жанрово-стильовий їх аналіз значно сприяє теоретичному осягненню цих творів у процесі виконавського освоєння. Мистецькі погляди та методичні підходи видатного китайського музиканта Лю Шикуня в галузі фортепіанного виконавства можуть бути

поширені за межі Китаю та стати складовою сучасного світового фортепіанного мистецтва і педагогіки. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах мистецьких закладів вищої освіти, зокрема: «Історія світової музичної культури», «Історія фортепіанного мистецтва», «Спеціальний інструмент. Фортепіано», «Методика викладання гри на фортепіано», «Виконавська інтерпретація», «Музична педагогіка», «Сучасна музика», «Музичне сходознавство» та ін.

Проведений аналіз історіографії та джерельної бази стосовно обраного в даній роботі об'єкту дослідження, засвідчує часткову активність дослідницького інтересу до мистецької постаті Лю Шикуня та підтвердив тезу про те, що значні пласти музичної його творчості (зокрема педагогічна і композиторська) залишаються малодослідженими.

Відзначається, що фортепіанна академічна освіта в сучасному Китаї як системне явище, знаходить своє започаткування та подальший поступовий розвиток у 20-30-ті роки ХХ століття, що пов'язано з формуванням в цей час в Харбіні та Шанхаї потужних осередків європейської музичної культури з цілою мережею мистецьких установ і закладів. А значний внесок у розбудову засад академічного фортепіанного мистецтва в Китаї внесли видатні російські музиканти, що працювали в цей час в Шанхайській консерваторії: піаніст Б. Захаров (фортепіанна педагогіка) та композитор О. Черепнін (композиторська творчість, навчально-методична, організаційно-творча, видавнича діяльність). В цей час з'являється ціла низка молодих китайських піаністів, які в подальшому отримали широке визнання у виконавській та педагогічній сферах, зокрема: Дін Шанде, Лі Сяньмін, Лі Цуйчжень, Фан Цзісен, Хе Лутін, Сяо Шусянь та ін.

Підкреслюється, що післявоєнний період розвитку фортепіанного мистецтва Китаю також багато в чому пов'язаний з роботою в китайських консерваторіях відомих педагогів з Радянського Союзу та країн східної Європи (Т. Кравченко, Д. Серов, А. Татулян, Р. Бакст) та з гастрольною діяльністю в Китаї провідних піаністів з цих країн (С. Ріхтер, Г. Черни-

Стефанська, Л. Крістьян, М. Лангер, Л. Кроткова). Це мало вагомий вплив на формування китайської академічної фортепіанної школи в цей час та призвело до перших значних перемог представників Китаю на найпрестижніших міжнародних фортепіанних конкурсах (Фу Цуна, Лю Шикуня, Ін Ченцзунь тощо).

Наголошується, що нова хвиля в розвитку фортепіанного мистецтва і освіти піаністів у Китаї розпочинається після 1978 року, тобто в час проголошення керівництвом країни «політики відкритості й реформ», наслідком чого стало чергове відкриття класів фортепіано в музичних школах і консерваторіях країни. В когорті авторитетних педагогів-піаністів цього часу виділяються такі музиканти, як Ін Шичжен, Чжоу Гуньянжен, Ю Дачунь, У Леї, Лі Мінчан, Тан Лусі, Лі Цифан та ін. В наступні два десятиліття (1990-2000-ні рр.) відбувається подальша масштабна активізація фортепіанного музично-освітнього руху, а розмах розвитку фортепіанної освіти в Китаї в цей період досягає велетенських масштабів та отримує культурологічне визначення як «фортепіанний бум».

Акцентується увага на тому, що активний сплеск фортепіанного мистецтва і освіти піаністів у сучасному Китаї, який припадає на останні десятиліття ХХ та на початок ХХІ століть, був детермінований низкою економічних і соціокультурних чинників, які й визначили і сам характер цього процесу, і його тенденції. Цей час відзначився появою нових імен молодих китайських піаністів, які здобули світове визнання через свої перемоги на найпрестижніших міжнародних конкурсах та широку концертну діяльність в країнах Європи, Америки, Азії (Чень Са, Ланг Ланг, Цзі Сюя, Чжан Хаочен, Ван Юйцзя, Шень Веньюй, Лі Юнді й ін.). Сьогодні система фортепіанної освіти в КНР являє собою багаторівневу і щільну освітню мережу, що включає в себе різні навчальні заклади й виховні осередки, а до процесу навчання гри на фортепіано нині задіяно близько 30 мільйонів осіб різного віку.

Дослідження життєвого й творчого шляху видатного китайського піаніста Лю Шикуня дозволило визначити характерні особливості формування митецької постаті музиканта та запропонувати періодизацію становлення його як митця. Акцентується увага на плідній і багатовекторній творчій діяльності Лю Шикуня (зокрема у концертно-виконавській, конкурсній, педагогічній, композиторській, організаційно-освітній, громадській, комерційній) та значному внеску її у розвиток сучасного китайського фортепіанного мистецтва.

Відзначається, що китайська фортепіанна школа на початковому етапі свого розвитку (перша половина XX століття) формувалася на теоретичних і практичних засадах російського та західноєвропейського піанізму. Разом з тим, фортепіанна академічна база, яку впроваджували в цей час в Китаї відомі іноземні піаністи-педагоги і виконавці, поступово збагачувалася іманентними для китайської традиційної культури властивостями і рисами (світоглядними, естетичними, педагогічними, виконавсько-технологічними тощо), що призвело сьогодні до появи і розквіту самобутньої китайської національної фортепіанної школи. В процесі проведення даного дослідження було виявлено і систематизовано основні характерні особливості сучасної фортепіанної педагогіки Китаю.

Проаналізовано внесок Лю Шикуня в розвиток системи дитячої фортепіанної освіти в Китаї, що криється у створенні ним великої мережи приватних музичних закладів під назвою «Дитячі центри фортепіанного мистецтва Лю Шикуня», кількість яких сьогодні налічує понад 50 осередків, що функціонують у більш ніж 40 містах Китаю і США, а загальна кількість учнів в них досягла вже понад 30 тисяч. Ідейна концепція приватних музичних центрів фортепіанного мистецтва Лю Шикуня спрямована на створення умов і розповсюдження в Китаї так званої масової фортепіанної культури через залучення до навчання гри на цьому інструменті якомога максимальної кількості дітей. До викладацької роботи в дитячі музичні центри фортепіанного мистецтва Лю Шикуня залучаються високопрофесійні

музиканти-піаністи, які здобули музичну освіту в провідних музичних навчальних закладах Китаю та мають певний мистецький статус та авторитет.

Акцентується увага на тому, що серед величезної кількості учнів Лю Шикуня, які пройшли через його фортепіанний клас в різні часи й періоди життя, виділяється багато яскравих й талановитих музикантів, яким вдалося досягти значних успіхів у виконавській творчості. В дисертації було проаналізовано й охарактеризовано основні мистецькі й педагогічні погляди та методичні принципи Лю Шикуня щодо навчання гри на фортепіано.

Отже, саме освітньо-організаційна та педагогічна сфери творчої діяльності Лю Шикуня, й насамперед, створення ним розгалуженої мережі авторських музичних шкіл значно сприяли становленню і розвитку масового дитячого фортепіанного виконавства в Китаї, а з цим – й такому соціокультурному феномену в китайському суспільстві, який отримав назву «фортепіанного буму». У свою чергу, така масовість мала безпосередній якісний вплив на кадровий відбір і наступну професіоналізацію фортепіанного мистецтва, що природньо зумовило появу великої кількості молодих яскравих китайських піаністів нової генерації, які своїми творчими досягненнями в останні десятиліття впевнено заявили про себе на світовій музичній арені та сприяли становленню і подальшому розвитку високопрофесійної китайської фортепіанної школи.

Проаналізовано композиторську творчість Лю Шикуня, яка не є вельми об'ємною за кількістю написаних музичних творів, але є дуже показовою з точки зору художньої її якості й значимості в контексті розвитку і формування китайської фортепіанної музики академічного жанру. Виявлено ідейно-образний зріз музичних творів Лю Шикуня, який полягає у зверненні митця до тематики своєї Батьківщини, образів свого народу, з його властивими національними рисами і якостями, що дозволяють подолати будь-які внутрішні й зовнішні труднощі та виклики, а також до молодіжної тематики, китайській молоді, що зачіпає коло емоцій і образів, пов'язаних із

молодіжним оптимізмом, впевненістю в своїх силах і справах, ентузіазмом і захопленістю щодо розбудови нової країни.

Визначено, що жанрові моделі, які використовує у своїй композиторській творчості для фортепіано Лю Шикунь, являють собою різні прояви жанрів класичної музики від інструментальних мініатюр й до монументальних розгорнутих форм, зокрема це жанр сольної віртуозної фортепіанної транскрипції, що вміщує в собі риси сюїти, рапсодії, фантазії тощо («Битва з тайфуном»); інструментального концерту віртуозного типу («Молодіжний концерт»).

Досліджено особливості музичної мови фортепіанних композицій Лю Шикуня, що характеризуються яскравою опорою на ладову систему китайської національної музики (пентатоніка в різних її комбінаціях і проявах), а також в епізодичних залученнях інших структурно-ладових комбінацій, зокрема діатоніки та хроматики, що засвідчує тісний зв'язок з європейськими музичними системами. Тематизм музичних творів митця зрозумілим чином формується на інтонаційно-жанровій основі китайської традиційної музики та відбиває здебільшого риси народної, побутової, патріотичної, популярної пісенності й танцювальності.

Проаналізовано загальну стилістику музичних композицій Лю Шикуня та зазначено, що вона представляє собою яскравий стильовий мікс, в якому на основі ладового домінування китайського національного фольклору, ясно простежуються іманентні властивості інших стильових моделей і напрямів сучасної академічної музичної творчості, тобто: неокласицизму (чітке структурування тематизму), романтизму (відповідні типи й елементи фортепіанної фактури), імпресіонізму (використання сонористики, колористики, гармонічної барвистості) та ін.

Визначено особливості формоорганізації в творах Лю Шикуня, які засвідчують індивідуальність і своєрідність його композиторських рішень, що у свою чергу, проявляється у виході за межі типових зразків музичних форм, через підпорядкування композиційних тектонік своєрідності образній і

сюжетній драматургії. Фактурна організація фортепіанних творів митця повністю відповідає стилістиці традиційного фортепіанного інструменталізму XIX – XX століть, та в якій сконцентровано найбільш типові й розповсюдженні інструментально-технічні й фактурні елементи і комбінації фортепіанної музичної творчості окресленого періоду.

Зазначається, що оркестровка та її особливості в «Молодіжному концерті» фокусуються на основі тембрового різнобарв'я інструментарію китайського національного оркестру в різноманітних варіантах і комбінаціях їх сполучення, що робить її доволі яскравою і колоритною. Оркестрова фактура цього твору навпаки демонструє набір типових рішень щодо організації оркестрової тканини та не проявляє будь-якої оригінальності з точки зору композиторського письма.

Узагальнюється, що в цілому, і «Битва з тайфуном», і «Молодіжний концерт», враховуючи яскраво виражений в них національний колорит, поза всяким сумнівом потрапляють в когорту творів світової академічної музичної культури. У свою чергу, «Молодіжний концерт» також став й етапним для китайської професійної композиторської творчості, зокрема в ході еволюції і розвитку національного музичного мислення та пошуку, відбору й подальшого використання складників системи музичних виражальних засобів.

Ключові слова: Лю Шикунь, музична культура, музичне мистецтво, музична освіта, китайська музика, композиторська творчість, виконавство, фортепіанна музика, жанр, стиль, інтерпретація, музичний тезаурус, музичне мислення, семантика, музична мова.

SUMMARY

Wang Ke. Liu Shikun's creative figure in the context of the Chinese piano art development (the second half of the 20th – early 21st century). – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy on the specialty 025 Music Art. – Kharkiv State Academy of Culture. – Kharkiv, 2025.

The dissertation presents the results of a theoretical generalization of the significance of the artistic figure of the outstanding pianist Liu Shikun in the context of the development of the Chinese piano art of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries, in particular, his activities in the field of forming a system of private piano education and music pedagogy and composer creativity.

The *relevance* of the study is justified by the need for a scientific study of certain aspects of Chinese piano art, which over the past half century has undergone an intense evolution and very quickly found itself on the artistic bench of world leaders. In recent decades, Chinese pianists have systematically won prestigious international competitions, demonstrating stable and lightning-fast results, which proves the successful establishment and functioning today of such a bright artistic phenomenon as the modern Chinese piano school with its national specificity, history and achievements.

One of the pioneers of Chinese piano art, who with his creative activity certainly contributed to its formation, further rapid growth and recognition of the creative achievements of this art on the world artistic horizon, is the outstanding pianist Liu Shikun, who today has received comprehensive recognition as a brilliant performer, composer, teacher, public activist and organizer of a whole network of private musical education centers for pianists in China. And if various aspects of modern Chinese piano art have been repeatedly subjected to musicological discourse, then direct and comprehensive coverage of Liu Shikun's

creative activity and his role in the development of piano art in this country still remains relevant for fundamental research.

The *scientific novelty* of the study is as follows: For the first time, the musical and pedagogical activity and composer's work of the outstanding Chinese pianist Liu Shikun has become the subject of a special musicological study; the educational, organizational and pedagogical activities of Liu Shikun and its influence on the development of piano performance in China in the second half of the 20th - early 21st centuries are highlighted; Liu Shikun's musical and pedagogical views in the context of modern piano art are investigated and generalized; Liu Shikun's composer's work is highlighted; A comprehensive analysis of Liu Shikun's main piano works («Battle with the Typhoon» and «Youth Concert») was conducted and the features of their genre-stylistic and compositional organization were revealed. The process of formation and development of piano education and performance in China in the second half of the 20th and early 21st centuries was clarified; the basic musical and pedagogical principles and features of the Chinese piano school of the specified time were identified. The ideas on systematization of facts and integral reconstruction of Liu Shikun's life and creative path were further developed.

Practical significance. The materials of the dissertation significantly expand the path of scientific comprehension of the specifics of the academic musical art of China of the second half of the 20th – the beginning of the 21st century, in particular in the field of piano performance, pedagogy and compositional creativity. It is possible to introduce original works with a bright Chinese national style into the repertoire of student pianists and concert performers («Youth Concert» and «Battle with the Typhoon»), which expands the stylistic boundaries of the modern piano repertoire, and their genre-stylistic analysis carried out in the work significantly contributes to the theoretical comprehension of these works in the process of performing mastery. The musical and pedagogical views and methodological approaches of the outstanding Chinese musician Liu Shikun can be spread beyond China and become a component of modern world piano pedagogy.

The dissertation materials can be used in educational courses of art institutions of higher education, in particular: «History of World Musical Culture», «History of Piano Art», «Special Instrument. Piano», «Methodology of Teaching Piano», «Performing Interpretation», «Musical Pedagogy», «Modern Music», «Musical Oriental Studies», etc.

The analysis of the historiography and source base regarding the object of research chosen in this work testifies to the partial activity of the research interest in the artistic figure of Liu Shikun and confirmed the thesis that significant layers of his musical creativity (in particular, pedagogical and compositional) remain poorly researched.

It is noted that academic piano education in modern China as a systemic phenomenon finds its beginning and further gradual development in the 20-30s of the twentieth century, which is associated with the formation at that time in Harbin and Shanghai of powerful centers of European musical culture with a whole network of art institutions and establishments. A significant contribution to the development of the foundations of academic piano art in China was made by outstanding Russian musicians who worked at that time at the Shanghai Conservatory: pianist B. Zakharov (piano pedagogy) and composer O. Cherepnin (composer's work, educational and methodological, organizational and creative, publishing activities). At this time, a number of young Chinese pianists appeared, who later received wide recognition in the performing and pedagogical spheres, in particular: Ding Shande, Li Xianming, Li Tsuizhen, Fang Jisen, He Luting, Xiao Shuxian and others. It is emphasized that the post-war period of the development of Chinese piano art is also largely connected with the work in Chinese conservatories of famous teachers from the Soviet Union and Eastern European countries (T. Kravchenko, D. Serov, A. Tatulyan, R. Bakst) and with the touring activities in China of leading pianists from these countries (S. Richter, G. Cherny-Stefanska, L. Kristyan, M. Langer, L. Krotkova). This had a significant impact on the formation of the Chinese academic piano school at that time and led to the first

significant victories of Chinese representatives at the most prestigious international piano competitions (Fu Tsung, Liu Shikun, Yin Chengzun, etc.).

It is emphasized that a new wave in the development of piano art and pianist education in China began after 1978, that is, at the time when the country's leadership proclaimed the "policy of opening up and reform", which resulted in another opening of piano classes in music schools and conservatories in the country. In the cohort of authoritative pianist teachers of this time, such musicians as Ying Shizhen, Zhou Gongyangzhen, Yu Dachun, Wu Lei, Li Mingchang, Tang Luxi, Li Qifang, etc. stand out. In the next two decades (1990-2000s), there was a further large-scale activation of the piano music and education movement, and the scope of the development of piano education in China during this period reached gigantic proportions and received the cultural definition as a «piano boom».

The emphasis is on the fact that the active surge of piano art and pianist education in modern China, which occurred in the last decades of the 20th and the beginning of the 21st centuries, was determined by a number of economic and socio-cultural factors, which determined both the nature of this process and its trends. This time was marked by the emergence of new names of young Chinese pianists who gained world recognition through their victories at the most prestigious international competitions and extensive concert activities in Europe, America, and Asia (Chen Sa, Lang Lang, Ji Xuya, Zhang Haochen, Wang Yujia, Shen Wenyu, Li Yundi, etc.). Today, the piano education system in the PRC is a multi-level and dense educational network, which includes various educational institutions and educational centers, and about 30 million people of different ages are currently involved in the process of learning to play the piano.

The study of the life and creative path of the outstanding Chinese pianist Liu Shikun made it possible to identify the characteristic features of the formation of the musician's artistic figure and propose a periodization of his formation as an artist. The focus is on Liu Shikun's fruitful and multi-vector creative activity (in particular, in concert-performing, competitive, pedagogical, composing,

organizational-educational, public, commercial) and its significant contribution to the development of modern Chinese piano art.

It is noted that Chinese piano pedagogy at the initial stage of its development (the first half of the twentieth century) was formed on the theoretical and practical foundations of Russian and Western European pianism. At the same time, the piano academic base, which was introduced in China at that time by famous foreign pianists-teachers and performers, was gradually enriched with the properties and features inherent in Chinese traditional culture (worldview, aesthetic, pedagogical, performance-technological, etc.), which led to today to the emergence and flourishing of the original Chinese national piano school. In the process of conducting this study, the main characteristic features of modern piano pedagogy in China were identified and systematized.

The contribution of Liu Shikun to the development of the system of children's piano education in China is analyzed, which lies in his creation of a large network of private music institutions under the name «Children's Piano Centers of Liu Shikun», the number of which today numbers more than 50 centers operating in more than 40 cities in China and the USA, and the total number of students in them has already reached more than 30 thousand. The ideological concept of private music centers of piano art of Liu Shikun is aimed at creating conditions and spreading in China the so-called mass piano culture by involving the maximum possible number of children in learning to play this instrument. Highly professional pianists who have received musical education in leading music schools in China and have a certain artistic status and authority are involved in teaching work in Liu Shikun's children's music centers.

Attention is focused on the fact that among the huge number of Liu Shikun's students who passed through his piano class at different times and periods of life, many bright and talented musicians stand out who managed to achieve significant success in performing. The dissertation analyzed and characterized Liu Shikun's basic musical and pedagogical views and methodological principles regarding teaching piano. Thus, it was the pedagogical and educational-organizational

spheres of Liu Shikun's creative activity, and above all, his creation of an extensive network of author's music schools, which significantly contributed to the establishment and development of mass children's piano performance in China, and with it – such a socio-cultural phenomenon in Chinese society, which was called the «piano boom». In turn, such mass participation had a direct qualitative impact on personnel selection and the subsequent professionalization of piano art, which naturally led to the emergence of a large number of young bright Chinese pianists of the new generation, who, with their creative achievements in recent decades, have confidently declared themselves on the world music scene and contributed to the establishment and further development of a highly professional Chinese piano school.

The compositional work of Liu Shikun, which is not very voluminous in terms of the number of written musical works, but is very indicative in terms of its artistic quality and significance in the context of the development and formation of Chinese piano music of the academic genre, has been analyzed. An ideological and figurative section of Liu Shikun's musical works has been revealed, which consists in the artist's appeal to the theme of his Motherland, the images of his people, with their inherent national features and qualities that allow him to overcome any internal and external difficulties and challenges, as well as to the youth theme, Chinese youth, which affects a range of emotions and images associated with youthful optimism, confidence in one's abilities and deeds, enthusiasm and enthusiasm for building a new country. It has been determined that the genre models used in Liu Shikun's piano compositions represent various manifestations of classical music genres from instrumental miniatures to monumental expanded forms, in particular, this is the genre of solo virtuoso piano transcription, which contains features of a suite, rhapsody, fantasy, etc. («Battle with the Typhoon»); instrumental concert of a virtuoso type («Youth Concert»).

The features of the musical language of Liu Shikun's piano compositions have been studied, which are characterized by a clear reliance on the mode system of Chinese national music (pentatonic in its various combinations and

manifestations), as well as in the episodic involvement of other structural-mode combinations, in particular diatonic and chromatic, which indicates a close connection with European musical systems. The thematics of the artist's musical works are clearly formed on the intonation and genre basis of Chinese traditional music and reflect mostly the features of folk, everyday, patriotic, and popular song and dance.

The general stylistics of Liu Shikun's musical compositions are analyzed and it is noted that it represents a bright style mix, in which, based on the mode dominance of Chinese national folklore, the immanent properties of other style models and directions of modern academic musical creativity are clearly traced, i.e.: neoclassicism (clear structuring of thematics), romanticism (corresponding types and elements of piano texture), impressionism (use of sonority, coloristic, harmonic color), etc.

The features of form organization in Liu Shikun's works are determined, which testify to the individuality and originality of his compositional decisions, which in turn is manifested in going beyond typical examples of musical forms, through the subordination of compositional tectonics of originality to figurative and plot dramaturgy. The textural organization of the artist's piano works fully corresponds to the style of traditional piano instrumentalism of the 19th and 20th centuries, and in which the most typical and widespread instrumental-technical and textural elements and combinations of piano musical creativity of the outlined period are concentrated.

It is noted that the orchestration and its features in the «Youth Concerto» focus on the basis of the timbre variety of the instruments of the Chinese national orchestra in various variants and combinations of their combination, which makes it quite bright and colorful. The orchestral texture of this work, on the contrary, demonstrates a set of typical solutions for the organization of the orchestral fabric and does not show any originality from the point of view of the composer's writing. It is summarized that, in general, both «The Battle with the Typhoon» and «Youth Concert», taking into account the strongly expressed national flavor in

them, without any doubt fall into the cohort of works of world academic musical culture. In turn, the «Youth Concert» also became a milestone for Chinese professional composer creativity, particularly in the course of the evolution and development of national musical thinking and the search, selection and further use of the components of the system of musical expressive means.

Key words: Liu Shikun, musical culture, music art, music education, Chinese music, composer's work, performance, piano music, genre, style, interpretation, musical thesaurus, musical thinking, semantics, musical language.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

*Статті в українських наукових фахових виданнях, затверджених
МОН України (категорія «Б»):*

1. Ван Ке. Вектори творчої діяльності Лю Шикуня в контексті фортепіанного мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століть. *Культура України: зб. статей. Вип. 73. Харків : ХДАК, 2021. С. 81-85.*
2. Ван Ке. Лю Шикунь – засновник приватної фортепіанної освіти в Китаї. *Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 65. Т. 1. Дрогобич : ДДПУ, 2023. С. 56-61.*
3. Ван Ке. «Битва з тайфуном» Лю Шикуня як взірець китайської фортепіанної музики другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 78. Т. 1. Дрогобич : ДДПУ, 2024. С. 89-95.*

Опубліковані праці апробаційного характеру:

4. Ван Ке. Фортепіанна техніка як засіб музичної виразності. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. Харків : ХДАК, 2019. С. 181-182.*
5. Ван Ке. Творча постать Лю Шикуня в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю: актуальність дослідження. *Культура та*

інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. Харків : ХДАК, 2020. С. 115-116.

6. Ван Ке. Лю Шикунь та його роль у процесі становлення і розвитку фортепіанного мистецтва Китаю другої половини XX-початку XXI ст. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика*. Вип. 7. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 238-240.

7. Ван Ке. Лю Шикунь як патріарх сучасного фортепіанного мистецтва Китаю. *XXIV Сходознавчі читання А. Кримського* : зб. матеріалів міжнар. наук. конфер. Київ : Інститут сходознавства імені А. Ю. Кримського НАН України, 2021. С. 97-100.

8. Ван Ке. Просвітницька та педагогічна діяльність Лю Шикуня в контексті розвитку сучасної фортепіанної виконавської школи Китаю. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді* : зб. матеріалів регіон. наук.-практ. конф. Полтава : ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2021. С. 166-172.

9. Ван Ке. Лю Шикунь як фундатор авторської системи початкової фортепіанної освіти в сучасному Китаї. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2022. С. 356-357.

10. Ван Ке. Композиторська творчість Лю Шикуня в жанрах фортепіанної музики. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук. конф. Ч. 1. Харків : ХДАК, 2023. С. 362-363.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1. МИТЕЦЬКА ПОСТАТЬ ЛЮ ШИКУНЯ В СУЧАСНОМУ ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ.....	30
1.1. Джерельна база та історіографія дослідження.....	30
1.2. Фортепіанна освіта і виконавство Китаю другої половини XX – початку XXI століть як культурний контекст творчої діяльності Лю Шикуня.....	45
1.3. Життєвий і творчий шлях Лю Шикуня.....	67
Висновки до першого розділу.....	75
РОЗДІЛ 2. ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЮ ШИКУНЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ (ДРУГА ПОЛОВИНА XX – ПОЧАТОК XXI СТ.).....	85
2.1. Базові засади та особливості китайської фортепіанної школи другої половини XX – початку XXI ст.....	85
2.2. Освітньо-організаційна та педагогічна діяльність Лю Шикуня.....	97
2.3. Мистецькі й методичні погляди Лю Шикуня в контексті сучасного фортепіанного виконавства.....	109
Висновки до другого розділу.....	122
РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЛЮ ШИКУНЯ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО.....	130
3.1. «Битва з тайфуном» як втілення жанру сольної віртуозної фортепіанної транскрипції.....	132
3.2. «Молодіжний концерт» як зразок китайського фортепіанного концерту середини XX століття.....	150
Висновки до третього розділу.....	174
ВИСНОВКИ.....	181
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	191
ДОДАТКИ.....	218

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Культуротворчі процеси сучасного світу все глибше відзначаються глибинними інтеграційними й глобалізаційними тенденціями, які найяскравіше проявляються на цивілізаційній осі Схід-Захід. З особливою інтенсивністю та результативністю ці процеси відбуваються між сучасним Китаєм з одного боку, та Європейським і Північноамериканським континентом з іншого. Разом зі стрімким розвитком китайської економіки, що в останні десятиріччя увійшла на лідерські позиції в світі, не менш динамічно відбувається розвиток і модернізація сфери культури і мистецтва Китаю, й зокрема такої галузі як музично-виконавське мистецтво, яке не в останню чергу збагатилося саме через отримання значною кількістю китайських студентів вищої мистецької освіти в європейських країнах, у тому числі й в Україні.

Яскравою складовою сучасного музичного мистецтва Китаю сьогодні по-праву є галузь фортепіанного виконавства, яка за останні півстоліття пройшла інтенсивний шлях своєї еволюції та дуже швидко опинилася на мистецькій лаві світових лідерів. В останні десятиліття китайські піаністи системно перемагають на авторитетних світових міжнародних конкурсах, демонструючи стійкі й блискавичні перспективи завоювання найвищих позицій на Олімпі світового виконавського мистецтва, що засвідчує успішне ствердження й функціонування сьогодні такого яскравого мистецького феномену, яким є сучасна китайська фортепіанна школа зі своєю національною специфікою, історією та здобутками.

Одним з піонерів китайського фортепіанного мистецтва, який своєю творчою діяльністю неодмінно сприяв його становленню, подальшому стрімкому злету та визнанню творчих досягнень на світовому мистецькому горизонті, є видатний піаніст Лю Шикунь, який сьогодні є єдиним членом Національного комітету Китайської народної політичної консультативної конференції з індустрії піаністів, членом Групи з нагляду за мистецьким

центром Гонконгу, почесним професором і членом Національної музичної індустрії, представником Національного народного конгресу, почесним професором 19-ти вищих музичних закладів Китаю та США, екс-заступником директора художнього бюро Міністерства культури та Національного комітету Китайської федерації літератури і мистецтва.

Здобувши звання лауреата на Першому міжнародному конкурсі піаністів імені П. І. Чайковського у 1958 році (разом з такими славнозвісними майстрами фортепіанної гри як американець Ван Кліберн та росіянин Лев Власенко), Лю Шикунь згодом отримав всебічне визнання як блискучий піаніст-виконавець, композитор, педагог і організатор приватної музичної освіти піаністів та тим самим сприяв початку такого культурного явища в Китаї, який отримав назву «фортепіанного буму», а з цим – і поступовому становленню та упевненому сходженню китайської фортепіанної школи.

І якщо різноманітні аспекти сучасного музично-виконавського мистецтва Китаю (у тому числі, й фортепіанного) вже багатократно піддавалися музикознавчому дискурсу в міжнародному науковому середовищі, то безпосереднє і всебічне висвітлення творчої діяльності Лю Шикуня та його ролі у процесі розвитку фортепіанного виконавського мистецтва в цій країні поки ще залишається актуальним для фундаментальних досліджень. Особливо не достатньо дослідженими залишаються такі аспекти творчої діяльності музиканта, як композиторська і музично-педагогічна творчість та освітньо-організаційна робота у сфері фортепіанного навчання. Адже, ціла низка музичних творів Лю Шикуня, зокрема такі, як «Молодіжний концерт» та «Битва з тайфуном» сьогодні увійшли до антології сучасної китайської фортепіанної музики та являють собою яскраві художні зразки реалізації інтонаційної системи національного мелосу у формах і жанрах академічного музичного мистецтва. А розроблена і реалізована митцем система приватного фортепіанного навчання у формі «Дитячих центрів фортепіанного мистецтва Лю Шикуня» налічує більше

сорока музично-освітніх осередків у різних містах Китаю і США та в яких навчання гри на фортепіано сьогодні отримують близько 30 тисяч юних піаністів.

Отже, окреслена вище проблематика, що потребує поглибленого вивчення творчої діяльності видатного китайського піаніста Лю Шикуня в контексті розвитку сучасного фортепіанного мистецтва Китаю (зокрема в сферах створення оригінального фортепіанного репертуару на основі національного мелосу та формування системи приватної музичної освіти піаністів) й обумовила актуальність обраної теми даного дослідження та її формулювання: *«Творча діяльність Лю Шикуня в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю (друга половина XX – початок XXI століть)»*.

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

Мета та завдання дослідження. *Мета* дослідження – визначити внесок видатного китайського піаніста Лю Шикуня як організатора приватної музичної освіти, педагога і композитора у розвиток фортепіанного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століть та здійснити жанрово-стильовий аналіз його основних фортепіанних творів.

Завдання дослідження підпорядковані основній меті роботи та зосереджені на такому:

- вивчити джерельну базу та історіографію щодо творчої діяльності Лю Шикуня та розвитку китайського фортепіанного мистецтва;

- охарактеризувати панораму розвитку фортепіанної освіти і виконавства Китаю другої половини XX – початку XXI століть як культурного контексту творчої діяльності Лю Шикуня;
- висвітлити життєвий і творчий шлях Лю Шикуня;
- визначити базові засади та особливості китайської фортепіанної школи другої половини XX – початку XXI ст.;
- висвітлити освітньо-організаційну та педагогічну діяльність Лю Шикуня;
- виявити та узагальнити мистецькі й методичні погляди Лю Шикуня в контексті сучасного фортепіанного виконавства;
- висвітлити композиторську творчість для фортепіано Лю Шикуня та розкрити жанрово-стильові й композиційні особливості найбільш відомих його творів («Битва з тайфуном», «Молодіжний концерт»).

Об’єкт дослідження – фортепіанне мистецтво Китаю другої половини XX – початку XXI століть.

Предмет дослідження – творча діяльність Лю Шикуня в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століть, розглянута в освітньо-організаційному та композиторському аспектах.

Матеріалом дослідження є твори Лю Шикуня для фортепіано соло та з оркестром (зокрема п’єса «Битва з тайфуном» та «Молодіжний концерт»), аудіо- та відеозаписи виконань цих творів.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці та джерела, які можна класифікувати за такими напрямками:

- публікації, що присвячені музичній творчості Лю Шикуня (Ван Ке [12-16], Цзян Цзе та Вей Ліна [133], Ван Анчао [135], Ін Шичжень [153], Іхай Сінхуей [154], Лі Ні [160], Лю Шикунь [162], Пен Цзін [175], Цай Жао [196], Цзян Цзе та Вей Ліна [200], Чен Са [202], Чжао Сяошен [206], Чжао Фен [210], Юньнань Ву Демінг [217]);

- дослідження, що присвячені вивченню китайського фортепіанного мистецтва, фортепіанної педагогіки та освіти піаністів (М. Антошко [2-5], Бай Є [7], А. Єрьоменко, Н. Єрьоменко, Ю. Чорний [40], Лу Цзе [63], Сун Тянь [95], Хуан Чжулін [107], Чжао Ює [111], Чжоу Ні [112], Янчен Лі [132], Бянь Мен [134], Ван Мей [136], Ван Тунью [137], Ван Чанкуй [138], Вей Тінгер [141-143], Ву Сяона та Ван Тянь [145], Ге Деює [146], Дан Байшен [148-149], Ля Маочунь [165-169], Лянь Пін [170], Пу Фан [179-180], Тонг Даоджинг [187], У Сяо [188], У Янь [190], Фен Сяоган [191], Хань Лі [193], Хуа Мілін [195], Цзен Сяоань [199], Чан Айлін [200], Чжан Уян [203], Чжан Яньян [205], Чжао Сяошен [207-209], Чжен Денсі [211], Чжен Юань [212], Чжоу Гуанжень [213], Чи Джо [213], Ян Іюань [221], Ян Хунбін [222], Янь Фей [223]);
- дослідження, в який висвітлюються різні аспекти розвитку і функціонування китайської музичної культури, китайської музики та музичної освіти (В. Батанов [8], Вен Дзюнь [17], Лі Хуасінь [61], Чень Хайюнь [109], Ван Юйхе [140], Дан Дінчен [147], Лі Хуаньжі [161], Мін Янь [171], Се Дзясін [181], Син Вейкай [182], Хе Лі [194], Цзен Сян [198], Чжан Вей [203], Юань Цин Фан [214], Юй Дун, Чжун Фан та Лін Сяопін [217], Ян Інью [218], Ян Ле [220]);
- роботи, що присвячені розвитку світової музичної культури, композиторській творчості, у тому числі, й українській музиці (С. Бедакова [9], Я. Бодак [10], О. Грінченко [33], Н. Довгаленко [36], І. Драч [37], В. Жаркова [41-42], О. Зінькевич [45], І. Коновалова [50], О. Кужелева [59], І. Ляшенко [65], С. Павлишин [72], Н. Ревенко [78], О. Рощенко [81], М. Черкашина [110] та ін.);
- праці з аналізу музичних творів (О. Верба [28-29], Д. Вечер [20], Я. Губанов [34], Є. Дубинець [38], Г. Завгородня [44], А. Івко [46], О. Котляревська [52-53], О. Маркова [67], В. Москаленко [68-69], І. Пясковський [75-77], І. Романюк [80], О. Рубан [82], О. Самойленко

- [85], О. Сокол [90-92], Б. Сютя [96], Н. Товстопят [97], Т. Тучінська [99], Я. Якуб'як [123], У Цзюцян [189] та ін.);
- роботи, присвячені жанрово-стильовій класифікації та музично-теоретичним системам (Н. Герасімова-Персидська [24-25], Л. Гойхман [26], Н. Горюхіна [28-30], О. Грібіненко [232], Є. Дерев'янченко [35], О. Катрич [48], І. Котляревський [54-50], І. Коханик [56-57], О. Лігус [60], С. Лисюк [62], П. Муляр [70], І. Покуліта [73], І. Польська [74], М. Ржевська [79], Н. Рябуха [83], С. Салдан [84], Т. Смірнова [88], І. Тукова [98], Ю. Чежан [109], С. Шип [118], К. Южак [121] та ін.);
 - дослідження музичних виражальних засобів, музичної мови та її компонентів (І. Андрієвський [1], В. Апатський [6], Є. Бондар [11], М. Вовк [23], А. Горемичкін [27], М. Жарков [41], О. Козаренко [49], Т. Кравцов [58], М. Скорик [86], І. Сніткова [89], А. Сташевський [93-94], І. Шабунова [113], С. Шип [116-117], І. Щегловська [119], І. Юдкін [120] та ін.);
 - роботи, присвячені сучасним технікам і засобам музичної композиції (Н. Горюхіна [31], Т. Дугіна [39], А. Карнак [47], Ц. Когоутек (С. Kohoutek) [125], Д. Маркова [66], А. Муха [71], О. Скрипник [87], Т. Філатова [106], Ван Чженя [139], Сі Жуй [183], Ян Хенлу [224] та ін.).

Методологічна основа і методи дослідження. Дослідження базується на досягненнях історичного і теоретичного музикознавства, а також на положеннях окремих галузей музичної науки, пов'язаних з теорією і практикою композиторської творчості та музично-виконавського мистецтва. Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань було застосовано такі **методи** дослідження:

- *систематизації* – під час здійснення пошуку, диференціації та відбору джерел, їх обробки в процесі вивчення історіографії і джерельної бази дослідження;

- *абстрагування* – при виявленні та перевірці об'єктивності фактів та інформації відповідно до проблематики, пов'язаної з китайським фортепіанним мистецтвом та творчістю Лю Шикуня;
- *історико-типологічний та історико-стильовий* – у процесі розгляду історичних зв'язків та спадкоємності у розвитку музичної культури Китаю та китайського фортепіанного мистецтва;
- *історико-біографічний* – під час висвітлення й інтерпретації фактів творчої біографії видатного китайського піаніста Лю Шикуня;
- *історико-ретроспективний* – під час вивчення процесу формування і еволюції національного фортепіанного мистецтва та системи музичної освіти піаністів Китаю;
- *системний підхід (зокрема метод системно-структурного аналізу)* – у процесі осмислення та вивчення окремих елементів і явищ музичного мистецтва, їх системно-синергетичних зв'язків, серед яких: компоненти жанрово-стильової організації музичних творів, виражальні засоби, композиторські техніки тощо;
- *класифікації* – під час групування виявлених компонентів різних систем (базових засад і особливостей китайської фортепіанної школи; музично-педагогічних поглядів Лю Шикуня та ін.) обраної музичної творчості в ієрархічній підпорядкованості;
- *жанрово-стильового аналізу* – для визначення жанрово-стильових характеристик фортепіанної творчості Лю Шикуня;
- *композиційно-драматургічного аналізу* – для розкриття музичної форми та змісту фортепіанних творів Лю Шикуня, що аналізуються;
- *аналізу компонентів музичної мови та композиційних технік*, що вможливив виявлення специфіки музичної мови та стильових особливостей у фортепіанних творах Лю Шикуня;

- *синтезу й узагальнення* – під час опрацювання досліджуваного матеріалу та формулювання проміжних та остаточних висновків дисертації.

Наукова новизна дослідження полягає в такому. *Уперше* педагогічна діяльність та композиторська творчість видатного китайського піаніста Лю Шикуня стала предметом спеціального музикознавчого дослідження; висвітлено освітньо-організаційну та педагогічну діяльність Лю Шикуня та її вплив на розвиток фортепіанного мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століть; досліджено й узагальнено мистецькі погляди і методичні підходи Лю Шикуня в контексті сучасного фортепіанного виконавства; висвітлено композиторську творчість Лю Шикуня; проведено комплексний аналіз основних фортепіанних творів Лю Шикуня (а саме – «Битва з тайфуном» та «Молодіжний концерт»), виявлено особливості їх жанрово-стильової та композиційної організації.

Уточнено процес становлення і розвитку фортепіанної освіти та виконавства в Китаї у другій половині ХХ та на початку ХХІ століть; базові засади та особливості китайської фортепіанної школи зазначеного часу.

Набули подальшого розвитку ідеї щодо систематизації фактів та цілісної реконструкції життєвого й творчого шляху Лю Шикуня;

Практичне значення. Матеріали дисертації значно розширюють шлях наукового осягнення специфіки академічного музичного мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століття, зокрема в галузі фортепіанного виконавства, педагогіки та композиторської творчості. У репертуарний обіг студентів-піаністів і концертних виконавців можливе введення оригінальних творів з яскравою китайською національною стилістикою («Молодіжний концерт» та «Битва з тайфуном»), що розширює стильові кордони сучасного фортепіанного репертуару, а здійснений у роботі жанрово-стильовий їх аналіз значно сприяє теоретичному осягненню цих творів у процесі виконавського освоєння.

Мистецькі погляди й методичні підходи видатного китайського музиканта Лю Шикуня в галузі фортепіанного виконавства можуть бути поширені за межі Китаю та стати складовою сучасного світового фортепіанного мистецтва і педагогіки. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах мистецьких закладів вищої освіти, зокрема: «Історія світової музичної культури», «Історія фортепіанного мистецтва», «Методика викладання гри на фортепіано», «Спеціальний інструмент. Фортепіано», «Виконавська інтерпретація», «Музична педагогіка», «Сучасна музика», «Музичне сходознавство» та ін.

Апробація результатів дослідження. Дисертація та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Основні положення дослідження викладено автором у доповідях на 14-ти науково-практичних конференціях міжнародного, всеукраїнського та регіонального рівня, зокрема: на міжнародних наукових конференціях «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2020; 2022); на міжнародних науково-практичних конференціях «Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика» (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 2021, 2022); на всеукраїнських науково-теоретичних конференціях молодих вчених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (Харків, ХДАК, 2020; 2023); на Міжнародній науково-практичній конференції «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть» (Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка, 2020; 2023); на Всеукраїнській молодіжній науково-творчій онлайн-конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021); на регіональній науково-практичній конференції «Мистецька освіта та естетичне виховання молоді» (Полтава, Інститут культури і мистецтв ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2021); на Міжнародній науковій конференції «XXIV Сходознавчі читання А. Кримського» (Київ, Інститут сходознавства імені А. Ю. Кримського НАН України, 2021); на

Міжнародній науково-творчій онлайн-конференції «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021); на Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецька освіта та естетичне виховання молоді» (Полтава, Інститут культури і мистецтв ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2023); на Міжнародному симпозіумі, присвяченому 70-річчю членства України в ЮНЕСКО «Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми і перспективи розвитку» (Чернівці, ЧНУ імені Ю. Федьковича, 2024).

Публікації. За темою дисертаційного дослідження опубліковано 10 одноосібних публікацій, з них – 3 статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України (категорія «Б»); 2 статті в інших наукових виданнях; 5 тез, виданих у збірниках матеріалів науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів (восьми підрозділів), висновків, списку використаних джерел (224 позиції), додатків. У Додатку А подано перелік публікацій, виданих за матеріалами роботи; Додаток Б містить нотні приклади музичних творів Лю Шикуня, що розглядаються в дисертації; в Додатку В представлені світлини Лю Шикуня, а також інші ілюстрації. Загальний обсяг дисертації – 240 сторінок, з них основного тексту – 190 сторінок. Робота містить 2 таблиці, 1 схему.

РОЗДІЛ 1. МИТЕЦЬКА ПОСТАТЬ ЛЮ ШИКУНЯ В СУЧАСНОМУ ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ

1.1. Джерельна база та історіографія дослідження

Дослідження творчої діяльності видатного китайського піаніста Лю Шикуня передбачає здійснення аналізу її джерельної бази та історіографії, у тому числі, й з метою остаточного визначення стану розробленості зазначеної в цій дисертації наукової проблеми.

Творчість Лю Шикуня, що проявляється в різних напрямках музичної діяльності, як зазначалося раніше, охоплює вже декілька десятиліть, а своїми мистецькими досягненнями давно привертає увагу дослідників-музикознавців та музичних критиків не лише в культурному й науковому середовищі Китаю, а й за його межами. В останні десятиліття в китайському музикознавчому дискурсі з'явилася певна кількість наукових і науково-популярних робіт, що присвячені як суто творчості цього видатного піаніста, так і широкому спектру проблем функціонування сучасного фортепіанного мистецтва Китаю. Серед них – дисертаційні дослідження, окремі наукові статті, музично-критичні публікації на сторінках спеціалізованих інтернет-ресурсів та музичної періодиці, а також інтерв'ю, чисельні рецензії і відгуки на концертні виступи, виконання музичних творів тощо.

Першим блоком зібраного загалу джерельної бази, що складає основу даного дослідження, слід уважати загально-інформаційні джерела, які включають повідомлення фактологічного характеру, присвячені творчості Лю Шикуня. Вони, насамперед, вміщують в собі загальну інформацію стосовно цього митця, зокрема про отриману ним освіту, творчі його здобутки та інші досягнення, перелік його музичних творів, географію концертних виступів, а також посилання на інші джерела музичної критики і публіцистики, в яких згадується творчість Лю Шикуня. Це інформаційна й довідниково-енциклопедична література, електронні музично-інформаційні

ресурси, а також окремі сторінки спеціалізованих сайтів [127; 128; 129; 130; 144; 150; 159]. Цей блок джерел також доповнюють короткі рецензії без зазначеного авторства [158] та анотації на концертні виступи митця, інформаційні повідомлення з концертних програмок і проспектів.

Другим блоком джерельної бази даного дисертаційного дослідження є публікації безпосередньо наукового характеру, в яких аналізуються різні аспекти музичної творчості Лю Шикуня від його концертно-виконавської діяльності та композиторської справи й до освітньо-організаційної, педагогічної, громадської, комерційної тощо. В цьому блоці джерел слід відзначити й окремі інтерв'ю маестро Лю Шикуня [173; 174; 207; 217; 162; 173; 174; 206], що дозволяють від першої особи глибше й точніше зрозуміти внутрішній світ митця, його творчі уподобання й принципи, а також індивідуальні погляди на музичну педагогіку та методику викладання гри на фортепіано.

Одним з таких джерел є електронний ресурс «Міжнародне радіо Китаю», який останніми роками видав цілу низку цікавих матеріалів інформаційно-аналітичного характеру, присвячених творчості Лю Шикуня. Серед них такі публікації, як: «Видатний піаніст Лю Шикунь» [21], «Відомий піаніст, великий музикант та поважний педагог – пан Лю Шикунь» [22], «Лю Шикунь грає з Національним філармонійним оркестром Росії» [34], а також інші публікації без конкретного авторства, зокрема [152; 157; 163; 164; 176; 177; 179].

Розгорнута стаття Ван Анчао «Погляд на виступи Лю Шикуня та його вчення з останніх сольних концертів» [135] присвячена ретельному аналізу виконавської творчості видатного піаніста на прикладі різних його концертних виступів. Автор статті аналізує особливості виконавської стилістики Лю Шикуня, його підходи щодо інтерпретації творів світової класики різних епох, стилів і творчих напрямів тощо. У статті також спостерігається доволі багато висловлень і думок музиканта щодо

виконавської техніки, методики викладання, загальних музично-педагогічних поглядів.

Подібним спрямуванням відзначається й інша розгорнута стаття Цзян Цзе та Вей Ліна, що присвячена виконавській творчості Лю Шикуня під назвою «Рецензія на фортепіанний концерт Лю Шікуна. Художня педагогічна школа Шеньсі» [200]. В цій роботі її автори також здійснюють аналіз виконавського стилю митця та його авторських інтерпретацій різної фортепіанної музики. Значна частина аналізу присвячена виконанню Лю Шикунем творів світової фортепіанної класики (зокрема музиці Бетховена, Шопена, Скрябіна та ін.), а також оригінальним композиціям китайських авторів, наприклад, «Захистити Жовту ріку», «Флейта та барабан на заході сонця», «Сивоволоса дівчина» й ін.

Монографічна стаття Іхай Сінхуей «Важка любов та блискуча кар'єра піаніста Лю Шикуня» [154] оповідає основні віхи життя і творчості видатного піаніста, що подається в популярній, навіть в художньо-літературній. Але ж ключові акценти в ній здебільшого концентруються саме на особистісних аспектах і позатворчих сторонах життєвого шляху Лю Шикуня, як-от: складні перепитії долі, палке й розбите кохання, проходження через торттури у в'язниці в період «Культурної революції» та приниження людської й митецької гідності, й нарешті про силу волі, міцність й творчу наснагу видатного музиканта, що дозволили йому стрімко піднятися на Олімп слави й здобути всесвітнє артистичне визнання. Стаття є гарним доповненням до творчої біографії музиканта, що проливає світло на складні умови життєвого сходження Лю Шикуня та допомагає найкраще осмислити глибину його митецької сутності.

Невеличка стаття Чжан Вей «Короткий аналіз твору чжен «Військовий Тайфун» [203] присвячена огляду оригіналу цього твору, тобто написаного для китайського національного інструменту гучжен. Враховуючи те, що Лю Шикунь зробив свій фортепіанний твір фактично на повній тектонічній основі гучженівського джерела, ця стаття виявляється доволі корисною щодо

подальшого музикознавчого аналізу зазначеного твору. Авторка статті є професійною гучженісткою та дослідницею музики для цього інструменту. У своїй роботі вона здебільшого робить свій аналітичний акцент на двох аспектах. Перший – це загальний аналіз композиції та його образної драматургії. Другий – це художня реалізація інструментально-виражальних засобів гучжена в процесі втілення образного змісту цього твору. Авторка статті ретельно простежує сюжетну лінію твору, поступово описуючи дії і картини цього сюжету в канві драматургічного розгортання твору.

Стаття іншої авторки, а саме Лі Ні також присвячена фортепіанній музиці Лю Шикуня, тобто його «Молодіжному концерту». Стаття має назву «Зіткнення імпульсної культури часів: історична інтерпретація великомасштабного фортепіанного твору «Молодіжний фортепіанний концерт» [160]. В своїй статті її авторка аналізуючи «Молодіжний концерт» відзначає зміну історичної інтерпретації жанру фортепіанного концерту, що реалізований авторами в цьому творі. Зокрема вона зазначає, що в цьому творі задіяна жанрова форма, яка походить з Європи, реалізувалася через сміливі спроби «націоналізувати» її та популяризувати через неї Китай.

Характеризуючи цей твір авторка статті відзначає неминучість таких інтегративних процесів, що відбуваються в історії створення музики в Китаї в III столітті. «Цей продукт (тобто «Молодіжний концерт Лю Шикуня і ко – В.К.) зробив певний історичний внесок з точки зору концепцій творчого мислення та музичних виражальних засобів. Обговорюючи його історичне значення у зіткненні та злитті китайської та західної музичних культур, цей твір відіграє унікальну історичну роль у сприянні створенню та розповсюдженню великомасштабних творів фортепіанної музики в Китаї, а також у просуванні китайської традиційної музики» [160].

Свій аналітичний дискурс «Молодіжного концерту» в цій статті Лі Ні вибудовує у чотири блоки за окремими аспектами. А саме: перший – стилістика твору, яка пов'язується з особливим стилем епохи середини XX століття та післявоєнного часу, соціально-політичного руху Великого

стрибка в країні. Другий – жанровий, пов’язаний з вивченням ознак і специфіки «китаїзації» жанру, що дає поштовх формуванню цілої художньої концепції. Третій – аналіз форми твору, знов таки, через «...поєднання двох різних культурних носіїв музичного вираження, що інтуїтивно відображає зіткнення східної та західної культур в історії створення китайської музики та її розвитку у XX столітті» [160]. Четвертий – значення «Молодіжного концерту» в контексті диверсифікацією соціальної музичної культури, викликаній економічною глобалізацією, що з’являється дедалі більше чим міжкультурною інтеграцією у сфері створення та виконання музики. «...Молодіжний концерт відображає особливості злиття китайської музичної культури та західної музичної культури, а також відображає відмінний бренд епохи злиття китайської та західної музичних культур. Це не лише допомагає нам більш діалектично зрозуміти історію зіткнення та злиття китайської та західної культур у сфері фортепіанної музики, але також допомагає нам зрозуміти передачу музичної культури, пов’язану зі створенням та виконанням китайської фортепіанної музики середини XX століття» [160].

Серед інших робіт, що торкаються загальної творчості митця, зокрема його виконавської, педагогічної та композиторської, а також конкретних його фортепіанних творів слід зазначити публікації Ін Шичжень [153], Пен Цзіна [175], Цай Жао [196], Цзя Цзе і Вей Ліна [200], Чен Са [202], Чжао Фена [210], Юньнань Ву Демінг [217].

Третій блоком зібраного матеріалу джерельної бази даного дослідження слід виокремити наукові роботи загального контекстного характеру, тобто ті, що присвячені: розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, фортепіанної педагогіки, виконавським школам та системі професійної підготовки піаністів в цій країні; фортепіанній музиці китайських композиторів; особливостям китайського національного музичного мистецтва, музичної освіти та культури в цілому. Саме ці роботи відображають потрібний контекст, тобто характер і специфіку культурно-

мистецького середовища, в якому визріла і проявилася творча діяльність Лю Шикуня у всіх її аспектах і напрямках.

Важливою музикознавчою роботою, що дозволяє осмислити загальний художній контекст розвитку китайської музики та її тенденції на сучасному етапі є монографія Лі Хуаньчжі «Сучасна китайська музика», що вийшла в Пекіні в 1997 році [161]. В роботі розкривається широка панорама сьогоденного функціонування музичного мистецтва в Китаї, що подається через огляд основних його академічних жанрів і напрямів. Частина матеріалу, що міститься в цій монографії, зачіпає й фортепіанну музику та фортепіанне виконавство, але загальна спрямованість і широке тематичне охоплення в цій роботі не дозволяють висвітлити в ній всю глибину мистецьких процесів в царині китайського фортепіанного мистецтва.

Дисертація Хуан Чжунлін «Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї» [107], що виконана її авторкою і захищена в Харківському національному університеті мистецтв імені І. Котляревського, являє собою дослідження дитячої фортепіанної музики китайських композиторів XX – XXI століть. Вивчення цього шару музики в роботі спрямовано на розгляд її найкращих зразків через комплексний музикознавчий, інтерпретаційний та виконавський аналіз.

В роботі її автором досліджено невідомі українському музикознавству фортепіанні твори китайських композиторів дитячої спрямованості, виявлено в них специфічні фортепіанно-виконавські прийоми, розкрито художньо-образний зміст аналізованих творів з точки зору їх взаємозв'язку з національно китайською філософією, простежено їх жанрову та стильову специфіку, запропоновано періодизацію розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї, а також визначено загальні закономірності, тенденції та основні етапи розвитку цього шару музики. Крім того, в дослідженні представлено й критерії відбору дитячої фортепіанної музики китайських композиторів окремо як для дитячого, так і для дорослого виконання. Роботу яскраво доповнює широкий репертуарний перелік дитячих фортепіанних

творів сучасних китайських композиторів, що систематизовані за ступенем складності [107].

Фундаментальна робота Бянь Мен «Становлення та розвиток фортепіанної культури в Китаї» [134], що вийшла в Пекіні в середині 1990-х років почергово двома мовами (китайською та згодом англійською) є однією з найбільш ґрунтовних та базових праць з питань зародження та формування фортепіанного мистецтва Китаю як частини музичної культури цієї країни. У роботі висвітлюється процес генези та подальшого розвитку мистецтва гри на фортепіано, розглядаються його еволюційні особливості. Значна увага приділена питанням становлення музичної освіти піаністів, формуванню фортепіанних виконавських шкіл, портретам видатних особистостей (виконавців і педагогів-піаністів), а також розвитку концертної сфери в цій інструментальній галузі музичного мистецтва. Шість розділів роботи представляють шість еволюційних етапів розвитку фортепіанного мистецтва Китаю у XX столітті, а саме: Витоки та зародження, створення перших державних музичних установ за європейською системою; Воєнні роки; В Китайській Народній Республіці; Період «Культурної революції»; Нові шляхи.

Автор цієї монографії, узагальнюючи свої дослідження в галузі історії китайського фортепіанного мистецтва, констатує, що: «...протягом більш ніж 100-річного періоду розвитку на тлі різної обстановки та різного рівня виробничих, економічних та соціальних можливостей держави фортепіанне мистецтво досягло значних висот. Китайська нація має в своєму розпорядженні талановитих людей, які здобувши відповідну освіту, мають всі можливості яскраво заявляти про себе в галузі фортепіанного мистецтва на міжнародній арені» [134, с. 169]. Єдиним, на наш погляд, недоліком цього джерела, з точки зору вивчення сучасного стану китайського фортепіанного мистецтва, є його хронологічна обмеженість яка завершує цей історико-культурологічний нарис межею 1980-90-х років та не вміщує в собі інформацію про розвиток цього виду мистецтва в останні десятиліття.

Ще однією монографією, присвяченою проблемі історичного розвитку мистецтва гри на фортепіано в контексті музичної культури Китаю є робота Чан Айлін «Історія китайського фортепіанного мистецтва» [201]. Ця монографія, яка вийшла вже в новому ХХІ столітті, продовжує розвивати окреслену в роботах Бянь Меня проблематику та доповнює її новим й цікавим фактологічним матеріалом.

Наукова стаття Чжоу Ні «Філософсько-естетичні складові фортепіанного виконавства в Китаї» [112] присвячена розгляду впливу філософських, медичних, естетичних аспектів, що криються в традиційній китайській системі Цигун та в стильових манерах сценічної поведінки Вен-Ву на сучасне китайське фортепіанне виконавство. Авторка статті відзначає, що: «...попри те, що переважна більшість відомих китайських піаністів першої половини ХХ ст. навчалося за кордоном, або в іноземних фахівців, які оселилися в Китаї в перші десятиліття ХХ ст., у власних методах навчання та концертній діяльності китайські музиканти поєднували провідні європейські піаністичні принципи з напрацюваннями, які базувалися на національних філософських, світоглядних та медичних принципах, утворених протягом тисячоліть» [112, с. 125]. Ні Чжоу у своїй роботі доходить висновку, що застосування китайськими піаністами у своїй виконавській діяльності елементів з системи Цигун, а також двох основних стилістичних манер Вен-Ву має глибинну філософсько-ментальну сутність, властиву китайському народу. «...Безпосередній зв'язок і трансформація на сучасному етапі розвитку піаністичної культури Китаю стилів Вен і Ву в єдине ціле при залученні системи Цигун є показовим чинником сучасного китайського фортепіанного виконавського мистецтва» [112, с. 130].

Невелика стаття «Теорії китайської технології навчання фортепіано, представлені Лі Цзялу, Чжу Гуньї та Чжоу Гуангрєн» [186], що розміщена на культурно-інформаційному порталі «Gracetitle», являє собою стислий огляд розвитку теорії фортепіанного мистецтва та виконавської технології в Китаї. У роботі відзначається, що «...Китайська теорія технології навчання

фортепіано вступила в стадію бурхливого розвитку та постійного вдосконалення з 1950-х до 1970-х років. Цей етап відіграє важливу роль у просуванні подальшого розвитку теорії викладання фортепіано в нашій країні, а також сприяє подальшому вдосконаленню теорії викладання фортепіано в нашій країні» [186]. В огляді тезово представлено основні ідеї фортепіанно-виконавської технології відомих китайських піаністів-педагогів, зокрема «П'ять творчих методів гри без легато» Лі Цзялу. Крім того, в цій роботі робиться й критичний аналіз проблем теорії виконавських технологій сучасного китайського фортепіанного мистецтва і педагогіки.

Стаття Чень Хайюнь «Музично-педагогічна та просвітницька діяльність Олександра Черепніна в Китаї та США» [109] досліджує та розкриває внесок і значення видатного російського композитора і піаніста О. Черепніна, який окремий час свого життя віддав викладацькій роботі в Шанхаї та вплинув своєю творчістю на розвиток музичної освіти (зокрема викладання фортепіано) в китайській державі в першій половині XX століття.

Дисертація Лу Цзе «Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI століть» присвячена вивченню проблеми функціонування концепту і концептосфери в програмних творах для фортепіано китайських композиторів. В роботі досліджується питання: концепту в європейській та китайській культурологічно-філософській думці; історичної еволюції категорії концепту та концептосфери; спільності та відмінності основоположних концептів та концептосфери у східній і західній традиції; становлення фортепіанних жанрів у китайській музичній культурі тощо. Пропонується тематична класифікація концептосфер фортепіанних програмних жанрів у китайській музичній культурі [99, с. 3-6].

Дисертація Чжао Юе «Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI століть» присвячена дослідженню змістовних та жанрово-стильових особливостей функціонування циклічних форм фортепіанного мистецтва Китаю. «Циклічні композиції з відкритістю щодо кількості елементів, чинників об'єднання, стильових і звукоутворюючих

тенденцій розглядаються як такі, що склали потенційно широкий простір для реалізації китайського філософського підходу до музичного мистецтва» [111, с. 2]. Низку дисертаційних робіт, присвячених різним аспектам китайської фортепіанної музики також доповнює й праця Бай Є «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» [7], в якій досліджується проблема жанрової інтеграції в музичних культурах країн різних частин світу на прикладі фортепіанного мистецтва.

Також в даному контексті слід відзначити й дисертаційну роботи Вен Дзюня «Жанрова система народно-пісенної культури Китаю» [17], в якій досліджуються особливості функціонування народно-пісенних традицій у процесі історичного розвитку в природному середовищі, подається класифікація жанрової системи народної пісенної культури Китаю, що ґрунтується на соціально-функціональному підході, пропонується комплексне уявлення про народно-пісенні традиції китайської країни, в яких визначено їх мовні особливості та принципи виконавства, а також специфіка функціонування у соціумі [17, с. 16].

Наукова проблема розвитку фортепіанного мистецтва сучасного Китаю в останні часи все більше привертає увагу й українських музикознавців. Так, низку публікацій за цією тематикою було видано М. Антошко [2-5]. В її оглядовій статті «Фортепіанне мистецтво Китаю» [4] розглядаються витоки становлення цього виду інструментальної творчості. Авторка спостерігає наявність в цій творчості значний вплив і поєднання національних культурних рис, філософії, релігійних тенденцій, елементів вокального й інструментального фольклору, театру тощо. А стосовно особливостей національної методики фортепіанної гри відзначає, що вона побудована на суворих класичних методах та національній свідомості, які формувалися багато століть.

У статті також надаються характеристики відомим діячам китайського фортепіанного мистецтва, які стояли біля його витоків та значно сприяли подальшому його розвитку, а саме – Шен Шінгуну, Цзень Чжиміню, Лі

Штоун, Дінь Шанде й ін. Авторка підкреслює, що саме Сюетанська школа та виховна система «Юге» стали фундатором для розвитку китайською музичної культури, й зокрема для фортепіанного мистецтва цієї країни [4, с. 50].

В іншій своїй статті «Розвиток музичної освіти у Китаї на початку ХХ століття» [5] М. Антошко порушує проблему функціонування сучасної музичної освіти в КНР у її діалектичному зв'язку з давніми національними освітянськими традиціями в цій країні. Авторка роботи, в якості однієї з характерних особливостей китайської національної музики, відзначає нероздільну єдність поетичного і музичного тексту, тісний зв'язок музики із жестом і танцем, вплив на вокальну музику фонетики китайської мови, темброву специфіку національних музичних інструментів, у будівництві яких використовуються різноманітні природні матеріали. Щодо музично-освітянських тенденцій в сучасному Китаї авторка статті відзначає синтез національних традицій з музично-освітніми засадами європейських країн, виокремлення вокальної творчості та впровадження навчання гри на музичних інструментах як засобу музичного виховання та розвитку духовності [5, с. 139].

У колективній статті А. Єрьоменко, Н. Єрьоменко та Ю. Чорного «Фортепіанне мистецтво Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [40] розглядаються актуальні проблеми фортепіанного мистецтва Китаю окресленого періоду. Зокрема, аналізується процеси та причини активізації розвитку фортепіанного мистецтва та виникнення та поширення культурного явища так званого «фортепіанного буму». Відзначається, що в китайському музичному мистецтві: «...Фортепіанний бум, як багатокомпонентна структура, безпосередньо пов'язаний із національним менталітетом музикантів Китаю, а також із інтернаціональними впливами, що в більшості визначили стан сучасного фортепіанного мистецтва Китайської Народної Республіки» [40, с. 71].

У статті акцентується увага на діяльності провідних китайських піаністів другої половини XX – першої чверті XXI століття та подаються їх персоналії, зокрема висвітлено значний внесок у мистецтво гри на фортепіано в Китайській Народній Республіці Фу Цуна, Лю Шикуня, Ін Ченцзуня, Чень Си, Ланг Ланга, Лі Юньді, Шень Веньюя, Ван Юйцзі, Чжан Хаочена, Цзи Сюя тощо. Авторами статті відзначається, що згадані музиканти сприяли значному розвитку китайського фортепіанного мистецтва. А своєю музичною творчістю, значними успіхами на престижних міжнародних фортепіанних конкурсах, вони значною мірою вплинули на популяризацію фортепіанного виконавства в середовищі своїх співвітчизників, «...надихаючи підростаюче покоління до опанування віртуозної техніки гри на фортепіано» [також там].

Автори цієї статті також відзначають і зворотній бік цього процесу, тобто вплив діяльності цих митців на державний імідж своєї країни, адже китайські піаністи відтепер складають гідну конкуренцію своїм європейським і американським колегам на міжнародних конкурсах та концертних майданчиках. «...Серед вітчизняних та європейських виконавців сьогодні справедливо виникає повага, щодо високого рівня віртуозної техніки китайських піаністів, а також їх філігранної манери виконання. Важливу роль у фортепіанному мистецтві Китаю XXI століття відіграє політика самої держави, спрямована на активний розвиток своїх музикантів. Влада країни сприяє вихованню молодих віртуозів ще на початкових етапах: більшість закладів освіти не лише у густонаселених містах, а і в маленьких містечках та провінціях, оснащені великими концертними залами із якісною акустикою та мають різноманітний інструментарій, зокрема і фортепіано та рояль» [40, с. 71].

Отже, здійснений в цьому підрозділі роботи аналіз історіографії і джерелознавства, присвячений дослідженню музичної творчості видатного китайського піаніста Лю Шикуня засвідчує часткову активність дослідницького інтересу до мистецької постаті цього музиканта, що

проявляється в наявності невеликої кількості публікацій, здійснених переважно китайськими музикознавцями та в яких порушуються, або загальні питання цієї творчості, або окремі вузькоспрямовані аспекти. Так, найбільш інформативним і кількісним виявляється джерельний масив, що в загальних рисах висвітлює життєвий і творчий шлях митця. Дещо меншим – шар публікацій, присвячених його виконавській фортепіанній творчості.

Доволі обмеженим є перелік джерел, пов'язаних із педагогічною та освітньою діяльністю Лю Шикуня. Як зовсім обмежений можемо класифікувати прошарок наукових робіт, в яких з музикознавчої точки зору аналізуються фортепіанні твори композитора Лю Шикуня (наявні лише дві такі публікації).

Таким чином, ще раз наголосимо, що значні пласти музичної творчості Лю Шикуня, зокрема його педагогічна і композиторська діяльність на сьогодні залишаються малодослідженими, що й актуалізує нинішнє наукове звернення до вивчення саме цих напрямів музичної діяльності цього митця. Отже, джерельну базу дисертаційного дослідження можна систематизувати таким чином:

Перший блок: загально-інформаційні джерела, що оповідають про життя і творчість Лю Шикуня. У структурі цього блоку слід виділити три групи:

а) Інформаційно-довідникові джерела загальні (зокрема загальна інформація з різних спеціалізованих інтернет-ресурсів, довідниково-енциклопедичної літератури тощо);

б) Інформаційно-довідникові джерела авторські (загально-інформаційні публікації під конкретним авторством);

в) додаткові прикладні інформаційні джерела (анотації на музичні твори, інформаційні повідомлення, афіші, програмки концертів, буклети, фотодокументи тощо);

Другий блок: наукові статті, присвячені висвітленню різних окремих аспектів широкої творчості Лю Шикуня. У цьому блоці виділяються чотири групи:

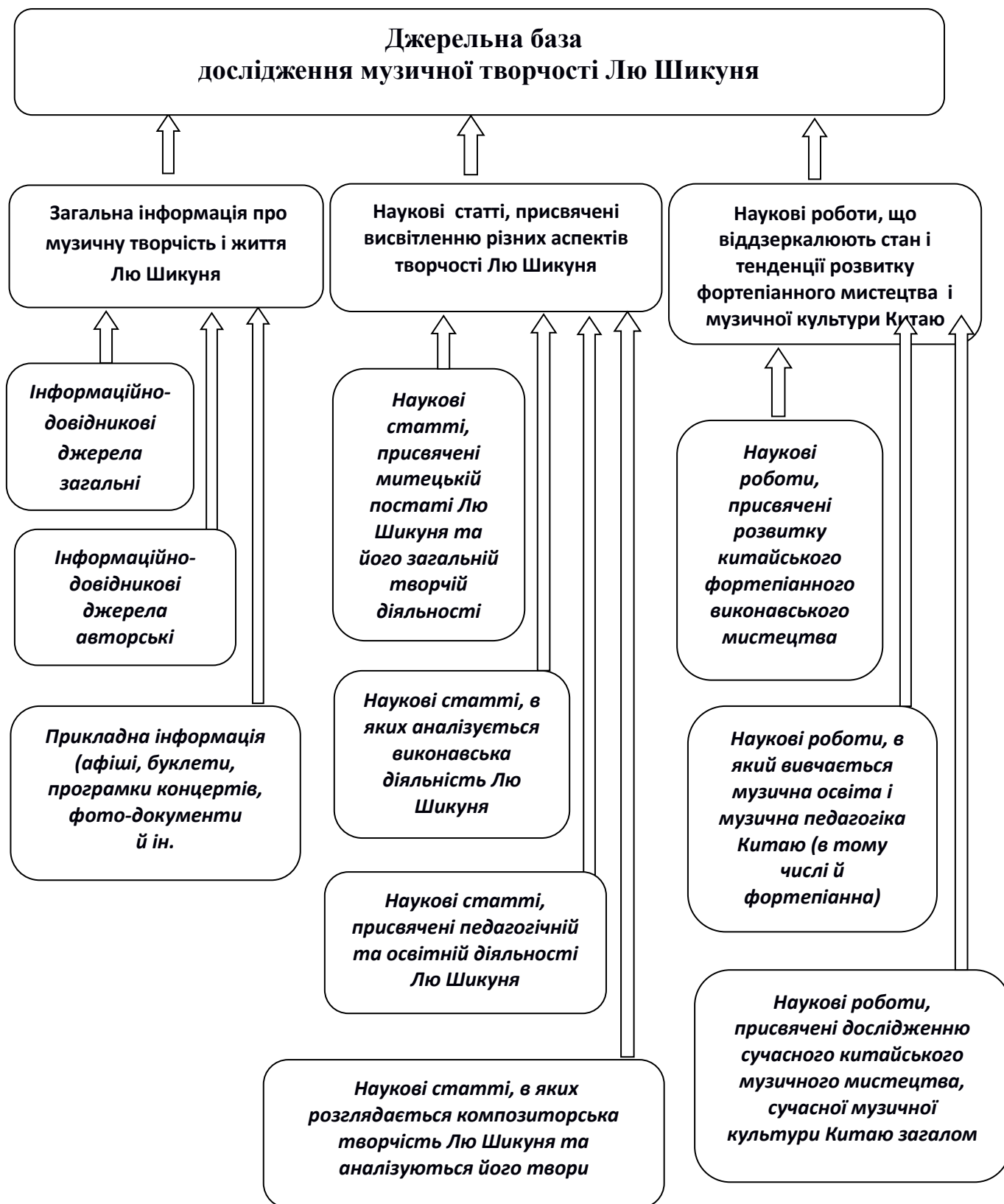
- а) наукові статті, присвячені аналізу митецької постаті Лю Шикуня та його загальній творчій діяльності;
- б) наукові статті, в яких аналізується виконавська і концертна діяльність Лю Шикуня;
- в) наукові статті, присвячені педагогічній та освітній діяльності Лю Шикуня;
- г) наукові статті, в яких розглядається композиторська творчість Лю Шикуня та аналізуються його фортепіанні твори.

Третій блок: наукові роботи контекстного характеру, тобто ті, що віддзеркалюють стан і тенденції розвитку фортепіанного мистецтва і музичної культури Китаю в цілому. У структурі цього блоку можна виокремити також три групи:

- а) наукові роботи, присвячені розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва;
- б) наукові роботи, в якій вивчається музична освіта і музична педагогіка Китаю (в тому числі й фортепіанна);
- в) фундаментальні наукові роботи, присвячені дослідженню сучасного китайського музичного мистецтва, сучасної музичної культури Китаю, специфіці китайської традиційної музики, музичному фольклору тощо.

Більш наочно структуру джерельної бази дисертаційного дослідження можна простежити в такій схемі (див. схему 1).

**Структура джерельної бази
дослідження музичної творчості Лю Шикуня**



1.2. Фортепіанна освіта і виконавство Китаю другої половини XX – початку XXI століть як культурний контекст творчої діяльності Лю Шикуня

Перші згадки про появу клавішних інструментів у Китаї сягають ще середини XVII століття. Про це свідчать сучасні китайські дослідники, відзначаючи в якості одного з перших таких фактів діяльність в тогочасній Цинській імперії католицького місіонера Танджована з Німеччини, який сприяв будівництву в Пекіні католицького храму та встановленню в ньому органу [134; 201; 222]. В наступні часи, що характеризуються активними торговельними й соціокультурними контактами Китаю з деякими європейськими країнами, відзначається поява перших на китайських землях викладачів-музикантів з Європи, які залучаються безпосередньо з метою здійснення музично-освітньої діяльності. Так, вже у XVIII столітті китайський імператор Цянь Лун запрошує до Китаю багатьох західноєвропейських фахівців задля навчання своїх придворних музикантів та створення при імператорському дворі власного симфонічного оркестру [134, с. 5].

Разом з тим, вся подібна діяльність європейських музичних місіонерів у Китаї в ті часи аж ніяк не засвідчує будь-якого сталого розвитку фортепіанного мистецтва в цій країні. І фактично упритул до XX століття розповсюдження фортепіано як власне і викладання гри на ньому зводиться до окремих поодиноких випадків. Сучасні дослідники вбачають в цьому, як основну причину, доволі суттєву різницю в менталітеті й культурі взагалі між представниками азійських й європейських народів, а з нею з істотною відмінністю в їх музичних системах, музичному мисленні й сприйнятті.

Фортепіанна освіта ж в сучасному Китаї, як системне явище, знаходить своє започаткування і поступовий розвиток тільки у 20-30-ті роки XX століття, що пов'язано з колосальними соціально-політичними змінами в тогочасній Російській імперії, які принесли Жовтнева революція і прийдешня

за нею громадянська війна. Саме ці зміни викликали величезних емігрантський рух з різних територій тодішньої Росії, у тому числі, й в напрямку Китаю [134; 201]. До китайських міст мігрували десятки тисячі росіян (переважно з Сибіру й Далекого Сходу) та українців Зеленого Клину (Далекосхідної української республіки), які висловили свою незгоду з новою владою нової країни (тобто СРСР). Значну частину цього емігрантського корпусу зрозумілим чином складала когорта творчої інтелігенції, зокрема потужний і численний прошарок професійних музикантів-виконавців і педагогів високого класу.

Таким чином, деякі китайські міста, насамперед Харбін і Шанхай, на той час перетворилися на потужні російські емігрантські центри, в яких не тільки налічувалося величезна кількість населення з числа прибульців з колишньої Російської імперії¹, а й найактивнішим чином розвивалася й вирувала російська (у тому числі, й музична) культура. Так, сучасні дослідники відзначають, що в ті роки саме завдяки цій емігрантській хвилі різноманітних митців і творчої інтелігенції з колишньої Російської імперії в Харбіні і Шанхаї були створені перші повноцінні й потужні осередки європейської музичної культури, яскравим відбитком яких стало відкриття цілої мережи мистецьких закладів – оперних і опереткових театрів, балетних труп, симфонічних оркестрів, музичних навчальних закладів тощо [134, с. 5].

Що стосується музичної освіти, та зокрема викладання гри на фортепіано, слід відзначити, що на початку 1920-х років тільки в Харбіні

¹ За даними статистики у 20-30-ті роки ХХ століття, тільки в Харбіні з населенням понад 350 тисяч осіб більше половини його мешканців складали переселенці з Російської імперії [124]. З них близько 30 тисяч були українці. В місті існували українська гімназія, близько десятка шкіл, відділення товариства «Просвіта», клуб «Прометей», українські церкви, бібліотека, періодичні видання (зокрема журнал «Молодий Українець»), театральна трупа з мішаним хором і оркестром, різноманітні громадські організації (зокрема Українська Національна Громада, Союз Українських Емігрантів, Спілка Української Молоді та ін.) [105].

було відкрито Харбінську консерваторію, а протягом цього десятиліття – шість музичних шкіл. Крім цього, в 1925 році була відкрита ще одна музична школа зі статусом консерваторії (вища музична школа), яка отримала у своїй назві ім'я російського композитора О. Глазунова, а навчання в ній велося за навчальними програмами Петербурзької консерваторії [172]. Серед організаторів цієї школи, окрім відомого на той час російського скрипаля М. Гелишикія та його дружини, також значиться й ім'я піаніста В. Діллона, який і був першим в ній викладачем класу фортепіано. На той час Вища музична школа імені Глазунова стала другим вищим музичним навчальним закладом в Китаї. За деякими даними у 20-30-ті роки навчання в музичних закладах Харбіна по класу фортепіано здійснило понад пів тисячі учнів [також там].

Що стосується Шанхая, то в цьому місті в 1927 році також була відкрита консерваторія, яка в подальшому була перейменована в Шанхайський державний спеціалізований інститут музики. Клас фортепіано в цій консерваторії заснував знаменитий російський піаніст Б. Захаров, який був випускником Петербурзької консерваторії та учнем і послідовником видатної піаністки і педагога А. Єсипової [215]. Саме Б. Захаров який стояв у витоків китайської фортепіанної школи, як відзначають сучасні дослідники, фактично і став її засновником. З його класу вийшла так звана перша хвиля провідних китайських піаністів – виконавців, педагогів, композиторів тощо.

Серед найбільш відомих учнів Б. Захарова, які увійшли до «зіркового ешелону» китайського фортепіанного мистецтва, слід відзначити таких музикантів, як: Дін Шанде, Лі Сяньмін, Лі Цуйчжень, Фан Цзісен, Хе Лутін, Сяо Шусянь та ін. Багато з цих музикантів стали видатними піаністами-педагогами, які в наступні десятиліття сформували свої власні фортепіанні школи, виховали цілу плеяду молодих і блискучих піаністів-виконавців та тим самим внесли значний внесок у розвиток і піднесення китайського фортепіанного мистецтва [134; 201]. Отже, серед найбільш відомих і яскравих піаністів – послідовників школи Б. Захарова другого покоління слід

виділити учнів професорки Шанхайської консерваторії Лі Цуйчжень, які вийшли на фортепіанний небосхил вже у 1950-ті роки. Серед них: Лу Цуйчжень, Ван Цзяньчжун, Лі Жусін, Сунь Іцян, Чжу Яфень, Чжу Ялань, Ян Яньчжу [також там].

Також чисельну плеяду зірок фортепіанного мистецтва виховав інший учень Б. Захарова – відомий китайський піаніст і також професор Шанхайської консерваторії, який тривалий час був керівником фортепіанного факультету цього музичного закладу – Фан Цзісен. Серед його учнів – відомі китайські піаністи: Ду Мінісін, Чен Ісін, Хун Тен, Ян Бісунь, Лі Цифан, Сюй Фейпін та ін. [222, с. 18]. Крім того, до цієї когорти молодих і талановитих китайських піаністів, відомість і творча діяльність яких припадає вже на наступні десятиліття, слід долучити й таких музикантів, як: Чжоу Гуаньжен, Гу Шенін, Фу Цун, Сунь Ічіан, Лі Мінчіан, Хун Тен, Ван Юй, Лі Цифан, Чжу Яфен, Ін Ченцзун, Ю Дачунь, Цзін Ши й ін. [також там].

Окремо слід зупинитися й на творчій та педагогічній діяльності в Китаї того часу іншого представника російської музичної культури, відомого композитора і піаніста О. Черепніна, який працював у Шанхаї в середині 1930-х років [109; 138; 201]. Його педагогічна спадщина не знайшла такої плідної результативності у справі виконавської підготовки молодих піаністів (як це проявилось у Б. Захарова), але інші аспекти його творчості дійсно вплинули на розвиток китайського фортепіанного мистецтва. Серед таких аспектів: по-перше – композиторська творчість, тобто створення музичних творів для фортепіано саме на інтонаційній основі китайського національного мелосу, зокрема циклу «П'ять концертних п'єс»². Так, наприклад, в одній з частин циклу «В подарунок Китаю» композитор вміло

² Як відомо, мелос китайської національної музики дуже цікавив О. Черепніна як композитора. І саме тому в його творчому доробку з'явилася ціла низка музичних творів на китайську тематику, зокрема: Симфонія №3 «Китайська», Фортепіанний концерт №4, цикл «Сім пісень на вірші китайських поетів» та ін.

втілює стилізацію звучання китайського народного інструменту піпа музичними засобами фортепіано.

По-друге: О. Черепнін залишив важливі навчально-методичні праці, створивши їх спеціально для китайських студентів з метою підвищення їх виконавського і музично-теоретичного багажу. Серед цих праць – «Підручник пентатонічних вправ» та посібник «Вправи з технічних навичок п'ятиступеневої китайської гами».

По-третє, працюючи в Шанхаї, композитор проводив активну організаційно-громадську роботу по організації й втіленню різноманітних музичних заходів. Так, він був ініціатором і організатором першого китайських конкурсу композиторів в жанрі фортепіанної музики. Цей конкурс насамперед стимулював написання фортепіанних творів у національному характері, частина з яких згодом увійшла до «золотого фонду» китайської фортепіанної музики. Серед цих творів виділяється п'єса Хе Лутіна «Флейта хлопчика – погонича буйволів».

По-четверте, через свою активну видавничу діяльність, зокрема через власне видавництво, що знаходилося в Японії, О. Черепніним в 1930-ті роки було видано понад чотири десятки музичних творів (у тому числі й фортепіанних) китайських композиторів, що також сприяло активному розвитку китайського фортепіанного мистецтва і педагогіки [109, с. 150].

Попри появу в китайському музично-освітньому просторі зазначеного часу першої хвилі талановитих і яскравих піаністів-виконавців і педагогів, вже в подальші роки (тобто після Другої світової війни), керівництво нової країни, знаходячись в тісному міжкультурному співробітництві з Радянським Союзом та іншими європейськими країнами «соціалістичного табору», запрошує для викладання в китайських консерваторіях низку провідних музикантів-професорів різних спеціальностей, у тому числі й піаністів. Серед найбільш відомих таких імен, які здійснювали свою педагогічну діяльність у 1950-ті роки в найбільших консерваторіях Китаю (якими на той час були Пекінська і Шанхайська консерваторії), слід відзначити таких радянських

піаністів-педагогів, як Т. Кравченко, Д. Серов, А. Татулян, польського піаніста Р. Бакст тощо [134, с. 25].

Крім того, слід відзначити й вагомий вплив на розвиток фортепіанного виконавства в Китаї цього часу, який здійснюється активною гастрольною діяльністю в цій країні багатьма всесвітньовідомими піаністами-професорами Радянського Союзу та східноєвропейських країн. Так, у 1950-ті роки Китай з гастрольями відвідали С. Ріхтер (СРСР), Г. Черни-Стефанська (Польща), Л. Крістьян (Румунія), М. Лангер (ДДР), Л. Кроткова (Чехословаччина) та ін. [201]. Також, в центральних консерваторіях Китаю в цей час продовжують активно працювати, набуваючи значного педагогічного й творчого досвіду, також й провідні китайські піаністи-педагоги, зокрема: І Кайцзі, Хун Шикуй, Лі Чансун, Чжу Гун І, Чжоу Гуанжен.

Цей період розвитку китайської фортепіанної педагогіки відзначився новим активним сплеском і подальшим впевненим підйомом мистецтва гри на фортепіано в Китаї, що характеризується першим потужним виходом його представників на міжнародну арену, зокрема успішними їх виступами і перемогами на найпрестижніших міжнародних виконавських конкурсах в різних країнах світу. Так, першою такою перемогою стало здобуття Фу Цуном у 1955 році у Варшаві першої премії на міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена. Наступним кроком китайських представників до піаністичного світового Олімпу стала перемога Лю Шикуня на Першому міжнародному конкурсі імені П. Чайковського в Москві у 1958 році, де від здобув другу премію. Не гіршими для китайської фортепіанної школи став і наступний, тобто Другий міжнародний конкурс імені П. Чайковського, що відбувся у 1962 році та на якому також другу премію отримав Іннь Ченцзунь. В його програмі найбільш досконалим, на думку журі, виявилось виконання до-мажорної сонати В. А. Моцарта. А згодом цей музикант підкорив своїм мистецтвом і цілу низку інших доволі престижних міжнародних музичних змагань, зокрема конкурси імені Ф. Ліста (в Будапешті), імені Р. Шумана (в

Берліні), імені Б. Сметани (в Пльзені), конкурс Королеви Єлізавети (в Брюселі) [40, с. 73].

Нажаль, у другій половині 1960-х та першій половині 1970-х років в Китаї спостерігається відверта стагнація мистецького й музично-освітнього руху, викликана політикою «культурної революції»³, розгорнутою в той час керівництвом країни. Фортепіанне виконавство, як втім і вся система академічної музичної освіти, потрапили під каток суворого контролю й обмеження, що призвело до їх деякого призупинення та навіть регресу [134; 201; 222; 223]. Негативний вплив на мистецтво, й зокрема на фортепіанну творчість в часи «культурної революції» докладно дослідив у своїй роботі Янь Фей [223], який дійшов висновку, що не зважаючи на цей вплив, фортепіанне академічне мистецтво в основних своїх формах змогло зберегтися.

Нова хвиля в розвитку фортепіанного мистецтва і освіти піаністів в Китаї розпочинається з 1978 року, після певного оновлення політичного керівництва країни та проголошення ним «політики відкритості і реформ». Класи фортепіано найактивнішим чином починають з'являтися в музичних школах, а фортепіанні факультети знову відкриваються в консерваторіях країни. У цьому аспекті, слід відзначити, що значний професійний потенціал у вигляді висококваліфікованих музикантів-піаністів, які зросли у попередні десятиліття, у цей час не просто залишався, а був активно задіяний до викладацької і концертно-просвітницької діяльності. В когорті цих авторитетних педагогів-піаністів слід відзначити таких музикантів, як Ін

³ Культурна революція (1966-76 рр.) – масовий рух, початий керівництвом китайської комуністичної партії, спрямований проти вищих представників середнього класу – державних службовців, артистів, вчених й ін., який відзначився масовими репресіями. Культурна революція призвела до знищення значної частки китайської національної культурної та історичної спадщини, економічного та управлінського хаосу, різкого спаду рівня добробуту та загальної культури населення [124].

Шичжен, Чжоу Гуньянжен, Ю Дачунь, У Леї, Лі Мінчан, Тан Лусі, Лі Цифан та ін. [134, с. 40].

У наступні два десятиліття відбувається подальша масштабна активізація фортепіанного музично-освітнього руху, наслідком чого стало відкриття фортепіанних класів не тільки в консерваторіях, а й в інших вищих навчальних закладах – педагогічних, художніх, класичних університетах тощо, а також різноманітних педагогічних курсів з фортепіанного навчання для початківців. Так, нові музичні навчальні заклади, де пропонувалось професійне навчання грі на фортепіано, були відкриті в таких китайських містах, як Тяньцзінь, Гуанчжоу, Вухань, Сичуань, Шеньян, Сіань й ін. Також фортепіанне навчання в той час було введено в низці художніх вишів та університетів, зокрема в містах Нанкін, Гуансінь, Харбін, Юньнан, Шандунь, Гірін та ін. Крім того, як відзначають музикознавці, навчання грі на фортепіано увійшло до навчальних програм більшості педагогічних вишів Китаю [40; 134; 201; 222].

Такий, доволі впевнений і динамічний поступ фортепіанної культури в Китаї в останні два десятиліття минулого XX та в перші роки XXI століть в музичній історіографії цієї країни отримав своєрідної назви у вигляді короткого та влучного за своїм змістом терміну – «Фортепіанний бум» [40; 134; 188; 191; 201; 205; 208; 222]. Це явище характеризується не лише суто мистецькою чи освітньою наповненістю, а охоплює значно ширші горизонти, зокрема соціокультурного, гуманітарного та навіть економічного рівня. Спробуємо проаналізувати різні детермінанти, тенденції і наслідки цього масштабного культурологічного явища.

Отже, як відомо, саме після проголошення китайським керівництвом «політики відкритості і реформ» розпочинається поступовий, інтенсивний і неуклінний зріст економіки країни, а з ним – і відповідне підвищення добробуту її населення, що дозволило країні масово відкривати музичні навчальні заклади (у тому числі, й фортепіанні класи) та стало базовим, тобто економічним підґрунтям розвитку музичної освіти.

Знов-таки, згадана нова політика керівництва Китаю, яка визначала собою курс від минулого ізоляціонізму в напрямку загальної «відкритості» цивілізованому світу, розкрила широченні можливості міжнародного спілкування, обміну інформацією і досвідом, й насамперед в сфері культури, що значно сприяло збагаченню загального музичного фонду китайської держави, залученню передових мистецьких і музично-освітніх тенденцій і технологій від європейських, північноамериканських й інших країн світу.

Отримуючи міцний і багатий мистецький досвід в процесі культурологічного обміну з країнами Заходу, в китайському суспільстві значно зростає авторитет музичної освіти, заняття музикою стає не тільки знаком високої культури й освіченості, а й маркером престижності та статусності. Це, у свою чергу, стає одним з найважливіших чинників щодо мотивації та значного зростання суспільного попиту на музичні заняття.

Впіцентрі цього «музичного буму» опинилося фортепіано не випадково. Адже, це найбільш розвинений академічний музичний інструмент з темперованим строем, величезними художніми можливостями та той, що знаходиться в широкому діапазоні використання – від дитячого й побутового вжитку й до жанрів високого світового мистецтва. Це відкривало для талановитих і сумлінних його опановувачів, хоч і тривалий та складний, але прямий, захоплюючий і перспективний шлях, як мінімум – у професійне мистецтво.

Інтенсивний і поступовий економічний розвиток країни, що став результатом нової політики китайської держави в цей період, прямо і позитивно позначився на добробуті її населення, що надало можливості багатьом родинам сплачувати за музичне навчання своїх дітей на різних гілках освіти, включаючи й приватну індивідуальну форму, а також забезпечило фінансову спроможність цих родин щодо придбання такого великого й коштовного музичного інструменту яким є фортепіано.

Динамічно зростаючий попит в суспільстві на фортепіанне навчання, а з ним – і на купівлю таких інструментів, значно стимулював виробництво

фортепіано і роялів та розвиток музичної промисловості в країні взагалі [155]. Це позначилось так званим зворотнім і додатковим економічним ефектом, оскільки окрім власне виробників фортепіано, в країні почала зростати й ціла мережа музичних магазинів, що пропонували не тільки широкий асортимент самих інструментів, а й багату палітру різноманітних аксесуарів до них, у тому числі, й музичну літературу.

Згаданий розвиток промислового виробництва музичних інструментів, викликаний соціокультурним затребуванням з боку суспільства, породив появу нового виду діяльності, який переріс в окрему професію, представники якої на професійному рівні займаються настроюванням, обслуговуванням і ремонтом фортепіано і роялів. Сьогодні ця сфера діяльності налічує значну за кількістю задіяних в ній професійних робітників, кваліфікація яких поєднує в собі специфічні знання музичного й технічного змісту.

Інтенсивний розвиток фортепіанної освіти і музичної промисловості, залучення до лав фортепіанного виконавства величезної кількості дітей і молоді, зрозумілим чином позначилося на формуванні й функціонуванні ще однієї окремої галузі, тобто концертної індустрії. Концерти фортепіанної музики, у тому числі й із запрошенням відомих і авторитетних піаністів-виконавців світового рівня, організовуються як спеціалізованими концертними агенціями і філармонійними установами, так і широкою мережею навчальних музичних закладів, а також фабриками з виробництва музичних інструментів, музичними магазинами тощо. Крім того, слід відзначити й широку та розповсюджену практику проведення інших різноманітних заходів фортепіанного виконавства, зокрема виконавських конкурсів, оглядів, фестивалів, майстер-класів та ін., які набули в Китаї в останні десятиліття систематичного й стійкого характеру.

Активний розвиток фортепіанної освіти і виконавства в Китаї в останні десятиліття, як вже зазначалося, призвів до появи цілої низки яскравих музикантів-виконавців світового рівня, мистецтво яких накопичило значну скарбницю мистецьких артефактів у вигляді концертних програм

найвідоміших творів світової класики. Їх концертна діяльність, а також концертна творчість в Китаї відомих зарубіжних піаністів-гастролерів (так само, як і представники професійного музичного виконавства інших жанрів), також сприяли розвитку звукозаписної індустрії в країні, насамперед, розповсюдженню звукозаписних студій, а з цим – і виробництву звукозаписної апаратури і приладів, компакт-дисків, інших звуконосіїв тощо.

«Фортепіанний бум» та масштабне розповсюдження фортепіанної освіти й виконавства у всіх його проявах (від професійного й до аматорського) призвело до суттєвого збільшення частки фортепіанної музики (зокрема композиторів-класиків та сучасних китайських авторів) на китайському телебаченні, радіо, спеціалізованих інтернет-сайтах, платформі ютуб тощо, у тому числі, й у виконанні сучасними китайськими піаністами.

Разом з тим, як відмічають сучасні дослідники китайського фортепіанного мистецтва [134; 201; 205; 222], у 1980-90-ті роки здебільшого все ще спостерігався брак професійних викладачів-піаністів, який призводив до низького рівня викладання гри на фортепіано в широкій приватній музично-освітній практиці. Багато з викладачів, які викладали приватним чином, були із сумнівною професійною репутацією. На тлі попиту й готовності батьків гідно платити за фортепіанні заняття своїх дітей, вони здебільшого захоплювалися заробітком і не намагалися отримувати значних творчих результатів. Викладання ними зводилося до «дресирування» дітей на матеріалі кількох п'єс зі «Школи для фортепіано Ф. Бейєра». Саме тому в професійному колі піаністів у цей час постала серйозна стурбованість такою ситуацією та в багатьох вищих музичних навчальних закладах розпочався активний рух проти так званої вульгаризації у початковому фортепіанному навчанні [134, с. 121].

У зв'язку з цим, спочатку в Пекіні і Шанхаї, а потім й в інших містах Китаю створюються і розпочинають свою діяльність професійні фортепіанні товариства, метою яких була організація і проведення спеціальних іспитів для учнів, які навчалися не в державних музичних початкових закладах.

Такий іспит був свого роду атестацією, тобто виявленням кваліфікаційного рівня учнів, які раніше отримували приватні заняття та надавав їм право і можливість випробувати себе на вступ у професійні музичні навчальні заклади і подальше в них навчання. До компетенції таких товариств входило також і проведення фахових консультацій, надання учням розгорнутих характеристик, здійснення оцінки їх виконавського рівня, а також видача їм офіційного посвідчення з підтвердженням тієї чи іншої виконавської категорії, яке надавало б офіційне право вступу в мистецькі виші [8; 177; 180].

Не зважаючи на те, що сам початок явища «фортепіанного буму» в Китаї припадає на рубіж 1980-90-х років, все ж таки, нова хвиля яскравих і переконливих успіхів представників китайської фортепіанної школи на міжнародній арені розпочинається тільки в останні роки ХХ та на початку ХХІ століть, що є повністю зрозумілим. Так, молода піаністка Чень Са у 1995 році здобула четверте місце на міжнародному конкурсі піаністів в м. Лідс (Велика Британія), в 2005 році вона виборола вже третє місце на міжнародному конкурсі імені Л. Бетховена (Відень, Австрія), а в 2002 стала абсолютною переможницею міжнародного конкурсу піаністів імені Вана Кліберна (Форт-Уорт, Техас, США), здобувши там першу премію і головний приз [40, с. 73].

На початку нового тисячоліття на міжнародному музичному Олімпі фортепіанного мистецтва запала зірка молодого яскравого піаніста Лі Юнді, Який дебютував на міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена (Варшава), здобувши там першу премію. А вже в 2015 році цей музикант, знов таки, як переможець шопенівського конкурсу, стає наймолодшим членом журі цього визнаного музичного змагання, що засвідчує високий авторитет і творчі досягнення китайської фортепіанної школи [4, с. 50].

Серед сучасних зірок китайського музично-інструментального мистецтва, які є безпосередніми вихованцями фортепіанної школи цієї країни, слід відзначити Шень Веньюя. Він ще у своєму шістнадцятирічному

віці здобув друге місце на міжнародному конкурсі Королеви Єлизавети (Брюсель), а ц вісімнадцятирічному віці став абсолютним переможцем міжнародного конкурсу імені С. Рахманінова (Москва). Сучасні китайські музичні критики часто називають Шень Венью національним вундеркіндом, підкреслюючи його талант і творчі досягнення, здобуті ще у дитячому і юнацькому віці. Адже цей музикант ще у восьмирічному віці виконав усі сонати В. Моцарта, а в тринадцятирічному віці – всі сонати Л. Бетховена [7, с. 5].

До когорти молодих китайських піаністів, що здобули всесвітню музичну славу і визнання ще в своєму юнацькому віці, слід віднести: Цзі Сюя, який розпочав навчатися грі на фортепіано ще у трирічному віці, а в 2015 році став фіналістом міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена (Варшава); Чжана Хаочена, який в одинадцятирічному віці виконав усі фортепіанні етюди Ф. Шопена; Ван Юйцзя, гра якої відзначається вишуканою віртуозністю, а візитівкою її концертних програм є найвіртуозніше виконання твору «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова в аранжуванні Д. Цифри [4, с. 50].

Окремою сторінкою сучасного китайського фортепіанного мистецтва є творча діяльність всесвітньовідомого піаніста молодого покоління Ланг Ланга. Його виконавський рівень і надзвичайна затребуваність в світі як концертного виконавця сьогодні дозволяють характеризувати Ланг Ланга як одного з найкращих піаністів сучасності. Не зважаючи на доволі молодий вік цей музикант вже встиг відвідати зі своїми гастрольями велику кількість країн, де його виступи відбулися в найпрестижніших сценах світу, зокрема в найвідоміших концертних залах Лондона, Вашингтону, Відня, Парижа, Берліну й інших всесвітньовідомих культурних центрів [126].

Почавши своє навчання грі на фортепіано у трирічному віці, вже в п'ятирічному віці Ланг зіграв свій перший сольний концерт, а також посів перше місце на дитячому фортепіанному конкурсі в Шеньяні. У тринадцятирічному віці, будучи учнем музичної школи при Центральній

консерваторії в Пекіні, юний Ланг отримав першу премію на міжнародному конкурсі молодих музикантів імені П. Чайковського в Японії. Проживаючи з 1997 року в США, він стає студентом Інституту музики Кертиса у Філадельфії, отримавши спеціальний гранд на навчання від цього навчального закладу. Виступи музиканта завжди відбуваються з повним аншлагом, а до переліку музичних колективів з якими він виступав, входять такі легендарні оркестри, як Балтиморський, Чиказький, Філадельфійський симфонічні оркестри тощо. Слід також відмітити, що Ланг Ланг став першим китайським піаністом, який виступав у Берлінській філармонії, а в 2002 році він отримав першу в історії премію Леонарда Бернштейна за видатний музичний талант [126].

Сьогодні система фортепіанної освіти в Китайській народній республіці являє собою багаторівневу і щільну мережу, що включає в себе різні навчальні заклади, освітні й виховні осередки. А до процесу навчання гри на фортепіано нині задіяно, за різними оцінками, близько 30 мільйонів осіб різного віку (за даними Китайської музичної асоціації) [155].

Систему музичної освіти в галузі навчання гри на фортепіано в сучасному Китаї слід поділити на три основні великі групи, які у своїй внутрішній структурі поділяються на декілька підгруп, а саме: а) професійна освіта піаністів; б) початкова (дитяча) освіта; в) аматорська освіта піаністів [181; 188; 205]. Отже, аналізуючи систему *професійної фортепіанної освіти* слід виділити в ній декілька підгруп, які відрізняються між собою і цілями навчання, і формами та змістом навчання, але які, разом з тим, спрямовані на надання саме професійних знань і вмінь щодо фортепіанного виконавства. Таким чином, першою ланкою в системі підготовки професіональних піаністів-виконавців і педагогів є спеціалізовані вищі музичні заклади, тобто консерваторії.

На сьогодні в країні діють одинадцять консерваторій, дві з яких знаходяться в столиці (тобто в Пекіні), а решта – в інших найбільших містах Китаю (зокрема в Шанхаї, Тяньцзіні, Харбіні, Сичуані, Гуанчжоу, Ухані,

Сіані, Чжецзяні, Шеньяні). У всіх цих консерваторіях діють фортепіанні факультети і відділення, які займають в них переважно провідні позиції (порівно з іншими інструментальними фахами) як за кількістю студентів, так і за рівнем кваліфікації викладачів. Так, в консерваторіях Пекіна і Шанхая на кожному з фортепіанних факультетів навчання здійснюють близько 100 студентів [197; 215].

Майже у всіх консерваторіях Китаю підготовка ведеться на бакалаврському і магістерському рівнях, а в деяких з них (насамперед, в столичних) діють і докторські програми [197; 215]. Окрім опанування фахом (тобто грою на фортепіано), студенти фортепіанних факультетів отримують знання і з цілої низки інших, пов'язаних з фортепіанним мистецтвом дисциплін, як практичного спрямування («Фортепіанний або камерний ансамбль», «Читання з аркушу» й ін.), так і теоретичного («Історія фортепіанного мистецтва», «Методика викладання фортепіано», «Фортепіанні стилі» й ін.). Також слід зазначити, що окрім основної виконавської підготовки піаністів у межах спеціального фаху, в китайських консерваторіях ведеться також викладання гри на фортепіано як загальна дисципліна для студентів інших інструментальних спеціальностей, яку ведуть відповідні кафедри загального фортепіано [178; 197; 215].

Професорсько-викладацький склад в китайських консерваторіях формується з висококваліфікованих викладачів-піаністів, більшість з яких отримала значний досвід і широке визнання у виконавській сфері. Так, наприклад, в Центральній консерваторії Пекіна провідним професором по класу фортепіано є Чжоу Гуанжень, яка сьогодні уособлює постать однієї з найвпливовіших і найавторитетніших китайських піаністів-педагогів. Також в цій консерваторії викладання ведуть й інші доволі широко відомі в фортепіанному світі професори, зокрема Лі Цифан та У Ін. У когорті провідних професорів-піаністів Шанхайської консерваторії, які також є вельми знаними і авторитетними музикантами, слід відзначити Дай Гаоде, Хуан Хуна, Цзян Ченя, Лі Цзяня, а також Чжао Бінго, який виховав

всесвітньо відомого китайського піаніста Ланг Ланга [126]. У цілому, кількісний склад викладачів-піаністів у консерваторіях Китаю є певною мірою чисельним. Так, в Центральній консерваторії Пекіна на сьогодні налічується 29 викладачів-піаністів [197], а в Шанхайській консерваторії – 25 [215].

Другою ланкою вищої музичної освіти Китаю, де відбувається професійна підготовка піаністів, можна вважати мережу академій мистецтв, тобто навчальних закладів з доволі широким переліком мистецьких спеціальностей (наприклад, хореографія, театр, образотворче мистецтво та ін.). Як правило такі навчальні заклади мають в своїй структурі окремий музичний факультет, а іноді – й цілий інститут, та в яких кафедри чи відділи фортепіано традиційно посідають центрові позиції. На сьогоднішній день в країні налічується шість академій мистецтв, зокрема в таких містах, як Нанкін, Цзінань, Гуанся, Чаньчунь, Куньмін, Урумчі [205].

Навчальні плани і навчальні програмами щодо професійної підготовки піаністів у цих академіях дуже мало відрізняються від консерваторських планів і програм, а в деяких випадках – майже не відрізняються зовсім. Але ж головною відмінністю між цими двома формами і типами освіти є те, що навчання професійних піаністів в академіях мистецтв спрямоване здебільшого на підготовку піаністів-педагогів та концертмейстерів (на відміну від консерваторій, де передбачається, поруч з підготовкою педагогів по класу фортепіано, виховання концертних виконавців – піаністів-солістів і ансамблістів) [178].

Третьою ланкою в системі професійної фортепіанної освіти сучасного Китаю є мережа вищих педагогічних закладів – педагогічних університетів та інститутів. На сьогодні в країні функціонують понад 180 таких університетів та інститутів в яких ведеться викладання гри на фортепіано з метою підготовки професійних кадрів. Але дві третини з цих навчальних закладів надають лише бакалаврський рівень освіти. Ще близько тридцяти – пропонують і бакалаврський і магістерський. І лише невеличка частина

педагогічних університетів та інститутів, переважно центральні та провідні регіональні навчальні заклади, мають освітній третій рівень, тобто аспірантуру з підготовкою докторів філософії за спеціальністю «Фортепіанна педагогіка» [185; 205].

Серед найбільш відомих вищих педагогічних закладів Китаю (а їх назви часто прив'язані не до міст їх розташування, а до певних регіонів чи провінцій) слід назвати наступні: Центрально-китайський, Пекінський, Шанхайський, Північно-східний, Південно-китайський, Хунаньський, Нанкінський, Шеньсійський, Фудзянський, Харбінський, Ганьнаньський, Гуансійський, Ханчжоуський та інші педагогічні університети. Саме в більшості з перелічених вище університетах і функціонують аспірантури за зазначеною спеціальністю, тобто «Фортепіанна педагогіка».

Головною ж особливістю фахової фортепіанної підготовки студентів у педагогічних вишах Китаю, як втім і в багатьох інших країнах світу та на відміну від китайських консерваторій та академій мистецтв, є підготовка вчителів музики та орієнтація їх на викладання музичних дисциплін (а це, насамперед, спів та гра на фортепіано) в сфері загальноосвітніх початкових і середніх шкіл. Разом з тим, професійна фортепіанно-виконавська підготовка в цих педагогічних вишах ведеться на доволі високому рівні, адже вміння гарно грати на фортепіано є однією з основних вимог вчителя музики.

Четвертою ланкою вищої освіти в системі професійного навчання гри на фортепіанно є когорта університетів, при яких функціонують музичні або мистецькі факультети чи інститути. Здебільшого це класичні (тобто багатoproфільні) університети, а також деякі окремі вузькопрофільні (наприклад, технологічні, економічні й ін.). Слід зазначити, що далеко не всі китайські університети мають у своїх структурах такі підрозділи, але доволі велика кількість з тих, де готують професійних музикантів, розташовується у великих містах та провінційних центрах [185].

Серед таких навчальних закладів відзначимо відомі китайські багатoproфільні університети, зокрема Пекинський, Уханьський,

Цзілінський, Сичуанський, Шаньдунський, Сяменьський, Чженчжоуський, Юньнанський, Наньчанський, Шеньчженьський, Хенанський та інші університети. Серед крупних регіональних університетів багатoproфільного спрямування, в яких ведеться професійна підготовка музикантів, слід виділити Південно-західний, Північно-східний, Тибетський, Внутрішньо-Монгольський, Ляоченський та інші університети. В числі найбільш відомих вузькопрофільних університетів з наявністю музичної освіти відзначимо Південно-китайський технологічний університет, Нанкінський аерокосмічний університет, Північно-західний університет національних меншин, Центральний університет національностей, Цзянсіський фінансовий університет та інші.

Підготовка музикантів в загально-університетській системі Китаю певною мірою відрізняється від такої в китайських консерваторіях, академіях мистецтв та педагогічних університетах. Воно спрямоване на підготовку музикантів широкого профілю та всебічний їх музичний розвиток. Саме тому, в процесі навчання досягнення високих виконавських результатів у грі на фортепіано не ставиться в якості першочергових завдань. Випускники музичних підрозділів таких університетів у своєму працевлаштуванні орієнтуються на широке коло професійних кваліфікацій: від музикантів-виконавців різноманітних жанрів та музичних педагогів й до керівників творчих організацій, менеджерів музичної індустрії, експертів та спеціалістів з обслуговування музичних інструментів і обладнання тощо. Разом з тим, всі студенти таких університетів, що навчаються на їх музичних відділеннях, обов'язково проходять курс гри на фортепіано як один з профільно орієнтованих.

Система дитячої та аматорської фортепіанної освіти в Китаї також складається з декількох блоків, які формуються на основі практичної діяльності різних музично-освітніх закладів і структур. Розглядаючи початкову дитячу фортепіанну освіту як систему, слід розділити її на загальну (аматорську) та професійно орієнтовану, що принципово відрізняє

одну від іншої за своїми цілями та змістом. Перші дитячі музичні школи державного типу почали з'являтися в Китаї ще в 50-ті роки XX століття.

Сьогодні мережа дитячих музичних шкіл, в яких ведеться навчання, здебільшого орієнтоване на подальшу професіоналізацію дітей, формується навколо вищих музичних закладів. Тобто, при всіх китайських консерваторіях та академіях мистецтв існують відповідно музичні та мистецькі школи [181; 185; 205; 214]. Крім того, деякі педагогічні та багатoproфільні університети також утримують такі дитячі музичні школи. Навчання дітей в таких школах від самого початку фокусується на їх подальший вступ у вищі музичні навчальні заклади. Переважна більшість цих музичних шкіл має у своїй структурі три навчальні ланки, кожна з яких відповідає певній віковій категорії учнів, а саме: початкова школа (6 років навчання), неповна середня школа (3 роки навчання) та вища ступінь середньої школи (3 роки навчання). Деякі з таких шкіл, як наприклад, Шеньженьська школа мистецтв, мають форму інтернатів, де навчання поєднується з проживанням в спеціальному гуртожитку.

Інша ланка початкової дитячої музичної освіти – це спеціалізовані музичні класи при середніх загальноосвітніх школах, навчання в яких здебільшого зорієнтовано на загальне естетичне виховання. Навчання гри на інструменті в них передбачається як в індивідуальній формі, так і в груповій. Слід відзначити, що такі класи налічуються далеко не у всіх загальноосвітніх школах, а навчання в них не передбачає обов'язкової подальшої музичної професіоналізації. Хоча деякі з таких класів, як наприклад, в одній зі шкіл м. Даляня, пропонують певною мірою підвищений рівень навчання та також слугують базою для підготовки майбутніх абітурієнтів для музичних вишів [188; 205; 214].

Третьою ланкою дитячої музичної освіти в Китаї можна вважати так звану систему соціальної музичної освіти, яка концентрується в допоміжних закладах позашкільної освіти та являє собою різноманітні гуртки, творчі студії й інші форми аматорської музичної творчості, в яких фортепіанне

музикування залишається одним з найбільш популярних напрямів музичного виховання.

Також як окрему ланку в системі дитячої фортепіанної освіти слід відмітити форму приватного музичного навчання, яке активно зароджується і впроваджується в китайському суспільстві. Зрозуміло, що ця ланка являє собою доволі строкатий за своєю організацією та професійним рівнем сферу надання освітніх послуг, яка простягається від окремих приватних уроків «на дому» й до організації реальних приватних музичних шкіл.

Окремо в системі дитячої фортепіанної освіти Китаю слід розглядати приватні спеціалізовані фортепіанні школи і музичні центри відомих музикантів-педагогів, інші творчі об'єднання, що орієнтуються як на масове, так і на професійне музичне виконавство. В цьому аспекті слід відзначити такі найбільш відомі та унікальні за своєю організацією заклади, як: «Центр фортепіанного мистецтва Лю Шикуня», який був заснований у 1992 році в Гонконзі та на сьогодні має понад 50 окремих філій в більше ніж 30-ти китайських містах [150]; Дитяча фортепіанна школа на острові Гуланьйюй, що знаходиться під патронатом Центральної консерваторії в Пекіні [204, с. 44-45]; Дитяча фортепіанна школа Чжунхе в м. Шаньтоу; «Центр фортепіанного мистецтва Чжоу Гуанжень» тощо [214, с. 55].

Аматорське музикування дорослих людей на фортепіано в Китаї, а з ним – й музична освіта для любителів гри на цьому інструменті, сьогодні являють собою розвинений і доволі масовий напрям культурно-просвітницької діяльності в китайському суспільстві. Перші системно організовані освітні структури, які пропонували послуги навчання гри на фортепіано для любителів музики дорослого віку, з'являються в середині 1980-х років. Цими структурами стали любительські фортепіанні курси при Шанхайській консерваторії, а також дитяча фортепіанна школа «Сінхай» в Пекіні, яка була організована і функціонувала за підтримки однойменної фабрики з виготовлення фортепіано. Ця школа, поруч з навчальною програмою для дітей, також пропонувала й освітні послуги для дорослих.

Ініціатором запровадження і розвитку аматорської фортепіанної освіти був відомий китайський піаніст, професор Чжоу Гуанжень [137, с. 254].

Також слід відмітити, що розвитку системи масового навчання гри на фортепіано в Китаї на початку XXI століття сприяв й ще один фактор. Це відкриття в немусичних (насамперед в гуманітарних) вишах платних загальних музичних курсів, де кожен бажаючий студент міг скористатися такою нагодою, а також відкриття позанавчальних фортепіанних шкіл при дитячих загальноосвітніх школах. Таким прикладом можуть слугувати: Позанавчальна фортепіанна школа при Дитячій школі імені Сінхао та Позанавчальна школа імені Шия в Пекіні, Позанавчальна фортепіанна школа імені Нейєра у Шанхаї та ін. [181].

На сьогодні в китайському музично-освітньому просторі розмах аматорського фортепіанного музикування і освіти дорослих досяг доволі величезних масштабів, кількість задіяних осіб в якому обчислюється мільйонами людей [181; 205]. Це пояснюється декількома причинами: по-перше, постійний динамічний розвиток китайської економіки в останні десятиліття сприяв реальному зросту добробуту населення та якості його життя, а з цим – й вивільнив можливості (організаційні, фінансові й ін.) для занять музичною творчістю значному прошарку дорослого суспільства. По-друге, знов таки, зростання економіки Китаю прямо впливає й на розвиток освіти, культури і мистецтва країни, а з цим – й на загальний культурний рівень населення, яке проявляє усе більший інтерес до мистецтва взагалі та до музики зокрема. В цьому аспекті спостерігається одна цікава, але закономірна деталь – найбільшою за кількістю учасників аматорського фортепіанного виконавства віковою групою серед дорослого населення є пенсіонери [137, с. 254]. І це зрозуміло, адже саме ця соціальна верства (у порівнянні з іншими) не відчуває особливого браку часу задля саморозвитку.

Система аматорської фортепіанної освіти для дорослих в Китаї формується сьогодні на основі декількох вже усталених форм організації викладання гри на інструменті [205], зокрема:

- а) самотійні заняття за допомогою прикладного навчального матеріалу, самовчителів, відео-уроків, он-лайн курсів тощо з епізодичним залученням приватного педагога в якості творчого консультанта-контролера;
- б) повністю аудиторна освіта з приватним викладачем (з запрошенням його додому або з відвідуванням);
- в) навчання в різноманітних початкових осередках для дорослих (приватних і державних музичних школах, клубах, культурних центрах й ін.);
- г) навчання на спеціальних курсах гри для дорослих людей, організованих при вищих навчальних закладах (консерваторіях, академіях, університетах).

Перші дві форми передбачають переважно індивідуальні заняття. Дві останні – різні комбінації індивідуальних, парних та групових занять.

Особливо важливим для культурного розвитку китайського суспільства є дві останні з перелічених вище форм навчання дорослих фортепіанній грі, оскільки являють собою більш систематизований (у порівнянні з приватною формою) процес і базуються на чіткій організаційній базі. Серед яскравих таких прикладів слід виділити «Клуб похилих людей, що грають на фортепіано», організований при Палаці молоді міста Пекіна, в якому налічується декілька сотень самодіяльних піаністів [137, с. 254]. Як приклад організації аматорської фортепіанної освіти при університетських закладах можемо відзначити університет провінції Фуцзянь, в стінах якого організовано доволі масове (в кількості понад двох десятків навчальних груп) викладання гри на фортепіано для пенсіонерів любителів музики [також там].

Популяризації і активному масштабуванню аматорського фортепіанного виконавства і освіти в сучасному Китаї сприяють й інші інформаційні, просвітницькі, організаційні й культурно-мистецькі форми і заходи. Насамперед, це організація і функціонування спеціалізованих творчих товариств і спілок, спрямованих на цільову аудиторію їх членів. Серед таких – «Асоціація похилих піаністів», що діє в Китаї з 1997 року. Саме такі творчі займаються організацією і проведенням різноманітних

мистецьких і просвітницьких заходів, зокрема всіляких концертів, фестивалів, виконавських конкурсів, семінарів, спрямованих на підтримку і розвиток масового аматорського фортепіанного виконавства і освіти у середовищі пенсіонерів і людей похилого віку. Серед найбільш відомих таких заходів: «Всекитайський конкурс гри на фортепіано серед похилих людей», що проводиться з 1999 року та який набрав впевнених обертів систематичного творчого заходу; фестивалі похилих піаністів, що відбуваються періодично в містах Пекіні та Тяньцзіні; Всекитайський семінар з питань виконання на фортепіано серед похилих людей, що проходить з 2008 року тощо [137, с. 254].

1.3. Життєвий і творчий шлях Лю Шикуня

Видатний китайський музикант Лю Шикунь народився в 1939 році в м. Тяньцзінь. Як засвідчують різні музично-інформаційні джерела, він дуже рано розпочав заняття музикою (а саме – з трьох років), а перші його публічні виступи як піаніста відбулися вже у п'ятирічному віці [21; 22; 127; 152; 175; 164]. Першим же вчителем музики малого Шикуня був його батько Лю Сяодун. Як пізніше згадував сам митець: «Дуже гарно пам'ятаю, що перші свої музичні заняття я отримав, сидячи у свого батька на колінах, оскільки в тому віці ще не діставав до фортепіанної клавіатури» [21; 22].

Батько Лю Шикуня був не тільки його першим вчителем музики, а й власне ініціатором таких занять, оскільки сам був одержимий музикою, мав непересічні музичні здібності та намагався у своєму ще молодому віці стати професійним музикантом та розпочати кар'єру оперного вокаліста⁴. Але, змінивши свої плани і розпочавши займатися бізнесом, він переклав свою любов до музики, а з нею – й мрії про кар'єру професійного музиканта, на

⁴ Лю Сяодун після закінчення Шаньдунського університету, подав документи до вступу на вокальне відділення у Шанхайський національний музичний коледж по спеціальності спів (бас-белканто) [175].

свого сина. Так, Лю Сяодун послідовно купує для малого Шикуня аж цілих чотири фортепіано іноземного виробництва, тисячі музичних платівок світової класики й видатних виконавців, а також створює умови та виділяє багато часу для всебічного музичного розвитку свого сина [175].

Перші суттєві результати активного музичного навчання спостерігаються вже в його п'ятирічному віці, тобто коли він вперше виступив на відкритій сцені, а згодом виграв національний дитячий конкурс піаністів в Шанхаї у своїй віковій категорії. У десятирічному віці Лю Шикунь ще раз стає переможцем китайського національного дитячого конкурсу [21; 22; 127; 152]. Однак, швидка слава, що стала результатом гарних сімейних умов, доволі раннього початок музичних занять та їх насиченості, була більше бажанням і заслугою його батьків. Так, згадуючи своє дитинство Лю Шикунь відверто зізнавався, що все це спочатку в нього викликало доволі пасивний інтерес: «Коли мені було дванадцять років, я відкрито висловлював свою нудьгу від навчання гри на фортепіано, але мій батько все одно змушував мене вчитися цьому. Тому, загалом і принципово кажучи, якість навчання не можна ототожнювати зі станом розуму та емоціями від занять» [175].

Музичну освіту молодий музикант отримав спочатку у музичній школі при Шанхайській консерваторії, потім у середній музичній школі при Центральній консерваторії в Пекіні, а згодом і в самій цій консерваторії. Його викладачами в консерваторіях стали провідні китайські педагоги-піаністи, а також відома російська піаністка, професор Ленінградської консерваторії імені М. Римського-Корсакова Т. Кравченко, яка в той час на запрошення китайської сторони тимчасово викладала в Шанхаї. Остаточним завершенням музичного навчання молодого митця стало його стажування в Московській консерваторії імені П. Чайковського, в класі всесвітньовідомого піаніста і педагога, професора С. Фейнберга [21].

Згодом Лю Шикунь здобуває дві яскраві перемоги на всесвітньовідомих міжнародних конкурсах піаністів, зокрема на конкурсі

імені Ф. Ліста у 1956 році в Будапешті, здобувши III премію та на конкурсі імені П. Чайковського у 1958 році, виборовши відповідно II премію. Окрім своєї основної премії на конкурсі в угорській столиці, молодий музикант був удостоєний й додаткового особливого призу: за виконання «Угорської рапсодії» міжнародне журі вручило йому пасмо волосся великого Ф. Ліста, що зберігалось в Національному музеї Угорщини. Конкурс імені П. Чайковського, на якому молодий китайський піаніст розділив другу премію з радянським колегою Л. Власенком (поступившись в грі лише блискучому американцю Ван Кліберну), став для Лю Шикуня во істину доленосним і вивів його на «небосхил» світового піанізму [21; 22; 144; 152]. Адже всі світові ЗМІ в той час широко висвітлюючи цю мистецьку подію, іменували Лю Шикуня найвидатнішим піаністом Китаю та одним з найкращих в світі. В його грі музичні критики відмічали відточену техніку й глибоке розуміння музики, чудове ведення кантилени, барвисту виразність та разом з тим, змістовну наповненість власних інтерпретацій.

Сам музикант, згадуючи ті часи, зізнавався, що підготовка до цього конкурсу відбувалась в дуже екстремальних умовах: він був змушений займатися по чотирнадцять годин на добу, навіть стираючи шкіру на своїх пальцях. Адже про проведення цих музичних змагань він дізнався за п'ять місяців до їх початку, а конкурсна програма вміщувала величезний перелік творів, який вистачило б на декілька сольних концертів. В цьому контексті він відмічав: «Якщо музикант бажає досягти вершини у мистецтві, то йому необхідно поєднати талант і наполегливість. Наприклад, я в дитинстві дійсно проявляв незвичайні здібності до музики, але цього лише не достатньо. Без музичної освіти і подальших занять, талант би загинув» [22].

Конкурс імені П. Чайковського справді приніс міжнародну славу Лю Шикуню та відкрив перед ним нові виконавські горизонти. Очільник Радянського Союзу Микита Хрущов особисто відправив поздоровлення до китайського уряду з нагоди цієї перемоги. В подальшому найвищі керівники Китайської Народної Республіки персонально відвідували концерти Лю

Шикуня, а серед них – перший голова КНР Мао Цзедун, прем'єр Чжоу Еньлай, голова уряду Лю Шаоцзі, головний реформатор країни Ден Сяопін, голова країни у 1990-ті роки Цзянь Цземінь та ін. Митець був удостоєний аудієнцій і зустрічей з багатьма світовими політичними лідерами і керівниками країн, зокрема з головами СРСР, США, Франції, Великої Британії, Бельгії, Данії, Угорщини, Польщі, Сінгапуру та ін. [22]. В наступні роки перед Лю Шикунем відкриваються двері концертних гастролей до багатьох країн світу.

Після перемоги на конкурсі імені П. Чайковського за дорученням першого керівника Китайської Народної Республіки Мао Цзедуна Лю Шикунь, разом з іншими членами спеціально зібраної творчої групи, приступає до написання великого фортепіанного твору в жанрі інструментального концерту, що повинен бути створений на стилістичних засадах китайської національної музики та який отримав назву «Молодіжний концерт» [153]. Хоча митець на цей час вже і мав деякий композиторський досвід у вигляді створення окремих невеликих фортепіанних п'єс, але ж цей концерт став не тільки першим твором великої форми для його власної творчості, а й в загалі – другим фортепіанним концертом в історії китайської академічної музики. В подальші роки митець не полишає композиторське перо та час від часу з'являються його нові фортепіанні твори, деякі з яких також створені у співавторстві з іншими митцями. Серед таких творів: «Ураган війни» (1958), «Серце комунара радіє» (1966), «Світ зустрічає нову весну» (1967), «Битва з тайфуном» (1977), ще один фортепіанний концерт, що отримав назву «Лян Шаньйо та Чжу Інтай» та ін. [12, с. 83].

У 1962 році, після стажування в Московській консерваторії, Лю Шикунь повертається на батьківщину та розпочинає свою педагогічну діяльність в Пекіні, на кафедрі фортепіано Центральної консерваторії та занурюється в активну концертну роботу. В цьому ж році він також створює власну сім'ю, побравшись з Є Сянжень, яка була донькою одного з впливових керівників китайської держави, маршала Є Цяньїна [154].

Часи так званої Культурної революції в Китаї, що припали на другу половину 1960-х і першу половину 1970-х років, відбилися досить негативно на творчості молодого піаніста, який у цей час потрапив під суворі репресії. Митець був заарештований та посаджений за ґрати, де відсидів більше шести років. Деякі джерела зазначають, що хунвейбіни, які проводили у практику ідеї Культурної революції, у своїй ненависті до академічної музичної культури переламали музикантові пальці (Фортепіанне мистецтво). Разом з тим, «...не маючи можливості займатися музикою увесь цей час музикант намагався вдосконалюватися й розвиватися мисленим способом, проспівуючи музичні фрагменти та уявляючи їх виконання в своїй голові» [12, с. 82]. Знаходячись у в'язниці, Лю Шикунь був змушений розірвати свій шлюб, оскільки дуже переживав за свою дружину, що із-за нього її також можуть настигнути репресії. Адже каральні органи вимагали від заарештованого митця написати наклепи на свого тестя, який опинився в колі державних діячів, що переслідувалися тогочасним режимом.

Зі зміною політичного курсу в країні й призупиненням дій, передбачених Культурною революцією, митця було реабілітовано і він повертається на волю, де отримує можливість знову активно зануритися в творчу діяльність. Вперше після звільнення з в'язниці він виступив публічно у 1973 році, коли після візиту президента США Р. Ніксона в Китай прибув на гастролі Філадельфійський симфонічний оркестр. Вже наприкінці 1970-х років, коли Лю Шикунь стає солістом Пекінської філармонії, його виконавська творчість знову зазнає широкої відомості [22; 144; 175]. Музикант здійснює свої гастролі у багатьох країнах світу, його часто запрошують на проведення майстер-класів і лекцій, він також стає членом журі різних, у тому числі й престижних фортепіанних конкурсів. На знак зміни політичного курсу в країні та настання соціальної відлиги митець у 1976 році, також у співавторстві з іншими авторами (зокрема з Чжу Занхуа та Го Чжихуном), пише новий фортепіанний твір віртуозного складу під назвою «Світ зустрічає нову весну» [12, с. 83].

У 1978 році Лю Шикунь першим з китайських музикантів відвідує з гастролями США, а також удостоюється особистої зустрічі з президентом цієї країни Дж. Картером. Контакти митця з Бостонським симфонічним оркестром та з його головним диригентом японцем Джозавою Озавою переростають у тісні й тривалі творчі стосунки. Їх сумісно записані платівки класичної музики набувають значного поширення в світі. Найбільш вдалим проектом сумісної творчості відомого піаніста і цього американського оркестру критики виділяють виконання Першого фортепіанного концерту Ф. Ліста. У 1985 році митець отримує запрошення на гастролі в Канаду, які відбуваються з великим успіхом, а також відвідує Лос-Анджелес [21; 22; 175].

У 1982 році Лю Шикунь знайомиться з головою відділу культури і просвітництва міста Цицикар Ге Янь, яка незабаром стає його дружиною. На початку 1990-х років Лю Шикунь оселяється з нею в Гонконзі, де розпочинається новий, тобто гонконгський період життя митця [154]. Тут, в Гонконзі, проводячи власну інтенсивну виконавську діяльність, Лю Шикунь значно активізує й свою педагогічну роботу на приватній музично-освітній ниві. Саме цей період творчості Лю Шикуня в подальшому зіграє величезну роль у справі становлення й подальшого розвитку системи приватної фортепіанної освіти в Китаї⁵.

Не зважаючи на певні матеріальні труднощі, що зустріли музиканта та його дружину в перші роки проживання в Гонконзі, Лю Шикунь зміг відкрити першу власну приватну музичну школу [16, с. 169; 21]. А незабаром, митець оголосив про організацію вже більш масштабного проекту під назвою «Мистецький центр фортепіанної музики Лю Шикуня», в якому, окрім суто педагогічної сфери, що входила до компетенції відкритої

⁵ Більш ретельний розгляд гонконгського періоду життя Лю Шикуня, створення ним системи приватних музичних центрів фортепіанного мистецтва й аналіз впливу його діяльності на розвиток фортепіанної освіти в Китаї пропонується у другому розділі цієї дисертації.

музикантом раніше приватної музичної школи, було визначено й інші напрями діяльності, а саме – музично-просвітницьку та комерційну. Остання зводилася до реклами, продажу й обслуговування музичних інструментів відомих виробників [21; 22; 154; 175].

Згодом, вже наприкінці XX – початку XXI століть Лю Шикунь відкриває цілу мережу дитячих музичних центрів фортепіанного мистецтва у багатьох містах Китаю, а в останні роки вже і в США. Крім цього, також на початку нового століття митець впроваджує й нову форму приватного музичного виховання, спрямовану на маленьких дітей дошкільного віку, тобто дитячі музичні садки. Таким чином, на початок XXI століття в Китаї та за його межами вже функціонує більше чотирьох десятків дитячих музичних центрів Лю Шикуня у яких відбувається не тільки навчання гри на фортепіано, а й влаштовуються різноманітні творчі зустрічі й концерти в яких беруть участь як учні-початківці, так і професійні музиканти (у тому числі й відомі піаністи світового рівня), а також відбувається маркетинг з купівлі-продажу музичних інструментів [13, с. 58].

Сьогодні маестро Лю Шикунь, продовжуючи активно займатися розвитком свого власного музично-педагогічного підприємства (тобто «Дитячих центрів фортепіанного мистецтва»), не полишає концертну сцену і, не зважаючи на доволі поважний вік, постійно виступає публічно. Утримувати й розвивати широку мережу власних приватних музичних центрів маестро Лю Шикуню допомагає його колишня учениця, яскрава виконавиця на фортепіано і на піпа, талановитий музичний організатор Сунь Ін, яка стала новою (третьою) дружиною митця [154]. Залишаючись почесним професором Пекінської центральної консерваторії, Лю Шикунь не тільки проводить різноманітні лекції, майстер-класи та творчі зустрічі в різних музичних закладах і мистецьких осередках, а продовжує здійснювати активну концертну діяльність [177].

Так, у 2006 році, на знак 250-річниці від дня народження В. А. Моцарта митець здійснює серію концертів по містах Китаю з концертною програмою,

що вміщує найвідоміші фортепіанні твори цього геніального композитора. У 2010 році митець демонструє в Пеків нову концертну програму, підготовлену разом з Національним симфонічним оркестром Росії. Репертуарна афіша цієї концертної програми містила музичні твори П. Чайковського, Ф. Шопена, сучасних китайських композиторів, а також фортепіанно-оркестрові транскрипції мелодій популярних кінофільмів [22; 127; 154].

Ще одним з доволі цікавих і таким, що тримав широке публічне схвалення творчим проєктом Лю Шикуня останніх років стала представлена у 2012 році концертна програма в дуеті з видатним китайським скрипалем Шен Жонгу. Окрім музичних творів композиторів світової класики значну частину цієї програми склали також фортепіанні й камерно-ансамблеві композиції відомих китайських авторів, зокрема Чжу Ванхуа (фортепіанна п'єса «У віддаленому місці»), Чень Сі (твір «Метелики»), Ін Ченьцзуна (фортепіанний концерт «Жовта річка») та ін. В останні роки Лю Шикунь здійснив і представив шанувальникам музичного мистецтва ще декілька концертних програм камерно-ансамблевого жанру. Так, він виступав з вокалістом (баритон) Лю Бінджу, виконавцем на ерху Ван Гутоном, піаністом Ціан Жівеном й ін. [127; 128; 152; 154].

Сьогодні Лю Шикунь займає доволі високий п'єдестал на культурному Олімпі Китайської Народної Республіки. Він є єдиним членом Національного комітету Китайської народної політичної консультативної конференції з індустрії піаністів; членом Групи з нагляду за мистецьким центром Гонконгу; почесним професором і членом Національної музичної індустрії; представником Національного народного конгресу (з 1964 року); почесним професором 19-ти вищих музичних закладів Китаю та Сполучених Штатів Америки (у тому числі: Пекінської центральної та Сіанської консерваторій, Шпнхайського й Шаньдунського університетів, університету Південної Каліфорнії та ін.) [154].

В минулі роки митець також займав високі пости і регалії, зокрема був заступником директора художнього бюро Міністерства культури,

Національного комітету Китайської федерації літератури і мистецтва, а також виконавським директором Китайської асоціації музикантів.

Висновки до першого розділу

Здійснений аналіз історіографії та джерельної бази стосовно обраного в даній роботі об'єкту дослідження, тобто вивчення творчої діяльності видатного китайського піаніста Лю Шикуня в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століть, засвідчує часткову активність дослідницького інтересу до мистецької постаті цього музиканта, що проявляється в наявності невеликої кількості публікацій, здійснених переважно китайськими музикознавцями та в яких порушуються, або загальні питання цієї творчості, або окремі вузькоспрямовані аспекти. Так, найбільш інформативним і кількісним виявляється джерельний масив, що в загальних рисах висвітлює життєвий і творчий шлях митця. Дещо меншим – шар публікацій, присвячених його виконавській фортепіанній творчості. Доволі обмеженим є перелік джерел, пов'язаних із педагогічною та освітньою діяльністю Лю Шикуня. Як зовсім обмежений можемо класифікувати прошарок наукових робіт, в яких з музикознавчої точки зору аналізуються фортепіанні твори композитора Лю Шикуня (наявні лише дві такі публікації).

Проведений джерелознавчий аналіз підтвердив тезу про те, що значні пласти музичної творчості Лю Шикуня, зокрема його педагогічна і композиторська діяльність на сьогодні залишаються малодослідженими, що, у свою чергу, актуалізує музикознавчі звернення до вивчення саме цих напрямів музичної діяльності митця. Отже, джерельну базу даного дисертаційного дослідження можна систематизувати наступним чином:

Перший блок: загально-інформаційні джерела, що оповідають про життя і творчість Лю Шикуня. В структурі цього блоку слід виділити три групи: а) Інформаційно-довідникові джерела загальні (зокрема загальна

інформація з різних спеціалізованих інтернет-ресурів, довідниково-енциклопедичної літератури тощо); б) Інформаційно-довідникові джерела авторські (загально-інформаційні публікації під конкретним авторством); в) додаткові інформаційні джерела прикладного кшталту (анотації на музичні твори, інформаційні повідомлення, афіші, буклети, програмки концертів, фотодокументи й ін.);

Другий блок: наукові статті, присвячені висвітленню різних окремих аспектів широкої творчості Лю Шикуня. В цьому блоці виділяються чотири групи: а) наукові статті, присвячені аналізу митецької постаті Лю Шикуня та його загальній творчій діяльності; б) наукові статті, в яких аналізується виконавська і концертна діяльність Лю Шикуня; в) наукові статті, присвячені педагогічній та освітній діяльності Лю Шикуня; г) наукові статті, в яких розглядається композиторська творчість Лю Шикуня та аналізуються його фортепіанні твори.

Третій блок: наукові роботи контекстного характеру, тобто ті, що віддзеркалюють стан і тенденції розвитку фортепіанного мистецтва і музичної культури Китаю в цілому. В структурі цього блоку можемо виділити також три групи: а) наукові роботи, присвячені розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва; б) наукові роботи, в який вивчається музична освіта і музична педагогіка Китаю (в тому числі й фортепіанна); в) фундаментальні наукові роботи, присвячені дослідженню сучасного китайського музичного мистецтва, сучасної музичної культури Китаю, специфіці китайської традиційної музики, музичному фольклору тощо.

Фортепіанна академічна освіта в сучасному Китаї як системне явище, знаходить своє започаткування та подальший поступовий розвиток у 20-30-ті роки ХХ століття, що пов'язано з формуванням в цей час в Харбіні та Шанхаї потужних осередків європейської музичної культури з цілою мережею мистецьких установ і закладів (оперних і опереткових театрів, балетних труп, симфонічних оркестрів, музичних навчальних закладів тощо). Цей процес

став наслідком масової еміграції великої кількості населення (у тому числі й творчої інтелігенції та митців різних спеціальностей) з тогочасної Російській імперії, в якій у цей час відбулися колосальні соціально-політичні зміни (Жовтнева революція та громадянська війна). Так, в щойно відкритих у той час консерваторіях Харбіна і Шанхая, організовуються класи фортепіано, в яких викладають російські педагоги, а навчання ведеться за програмами російських консерваторій.

Одним з найвідоміших професорів-піаністів Шанхайської консерваторії (у подальшому – Шанхайський державний спеціалізований інститут музики), котрий заклав підніжжя академічної фортепіанної освіти в Китаї, був відомий російський піаніст Б. Захаров (випускник Петербурзької консерваторії, учень видатної піаністки і педагога А. Єсипової), з класу якого вийшла перша «зіркова» хвиля китайських піаністів-виконавців і педагогів, зокрема: Дін Шанде, Лі Сяньмін, Лі Цуйчжень, Фан Цзісен, Хе Лутін, Сяо Шусянь та ін. Важливу роль в розвитку китайського фортепіанного мистецтва в довоєнний період також відіграв й російський композитор О. Черепнін, який також працював у той час у Шанхаї. Його мистецький внесок в розвиток фортепіанного мистецтва Китаю визначається дещо в інших аспектах, зокрема: а) в композиторській творчості (створення музичних творів для фортепіано на інтонаційній основі китайського національного мелосу); б) в написанні навчально-методичні праць, підручників, посібників; в) в організаційно-творчій роботі (організація музичних конкурсів); г) у видавничій діяльності (видання музичної літератури китайських композиторів).

Друга хвиля розвитку китайського фортепіанного мистецтва спостерігається вже після Другої світової війни, коли з класів найбільш відомих і яскравих учнів й послідовників школи Б. Захарова зростає нове покоління талановитих піаністів, що швидко отримали визнання в мистецькому середовищі країни. Серед них – учні професорки Шанхайської консерваторії Лі Цуйчжень: Лу Цуйчжень, Ван Цзяньчжунь, Лі Жусін, Сунь

Іцян, Чжу Яфень, Чжу Ялань, Ян Яньчжу й ін.; учні професора (також Шанхайської консерваторіє) Фан Цзісена: Ду Мінісін, Чен Ісін, Хун Тен, Ян Бісунь, Лі Цифан, Сюй Фейпін та ін. Крім того, до цієї когорти молодих і талановитих китайських піаністів, відомість і творча діяльність яких припадає вже на наступні десятиліття, слід долучити й таких музикантів, як: Чжоу Гуаньжен, Гу Шенін, Фу Цун, Сунь Ічіан, Лі Мінчіан, Хун Тен, Ван Юй, Лі Цифан, Чжу Яфен, Ін Ченцзун, Ю Дачунь, Цзін Ши й ін.

Післявоєнний період розвитку фортепіанного мистецтва Китаю також багато в чому пов'язаний з запрошенням на педагогічну роботу в китайські консерваторії відомих педагогів з Радянського Союзу та країн східної Європи, зокрема Т. Кравченко, Д. Серова, А. Татуляна (СРСР), Р. Бакста (Польща) та ін. А також, з активізацією гастрольної діяльності провідних концертних піаністів цих країн в Китаї, зокрема С. Ріхтера (СРСР), Г. Черни-Стефанської (Польща), Л. Крістяна (Румунія), М. Лангера (ДДР), Л. Кроткової (Чехословаччина) та ін., що мало вагомий вплив на формування китайської академічної фортепіанної школи в цей час.

Цей період розвитку китайської фортепіанного мистецтва і фортепіанної педагогіки відзначився новим активним сплеском і подальшим впевненим підйомом мистецтва гри на фортепіано в цій країні, що характеризується першим потужним виходом його представників на міжнародну арену, зокрема успішними їх виступами і перемогами на найпрестижніших міжнародних виконавських конкурсах в різних країнах світу (І премія Фу Цуна на міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві в 1955 році; ІІ премія Лю Шикуня на Першому міжнародному конкурсі імені П. Чайковського в Москві у 1958 році; ІІ премія Ін Ченцзунь на Другому міжнародному конкурсі імені П. Чайковського у 1962 році тощо).

Період другої половини 1960-х – першої половини 1970-х років китайське фортепіанне виконавство, як втім і вся система академічного музичного мистецтва та освіти в цій країні, потрапили під каток суворого контролю й обмеження, що призвело до деякої їх стагнації та навіть регресу

через впровадження розгорнутою в той час керівництвом країни політики «культурної революції».

Нова хвиля в розвитку фортепіанного мистецтва і освіти піаністів у Китаї розпочинається після 1978 року, тобто в час певного оновлення політичного керівництва країни та проголошення ним «політики відкритості і реформ». В цей час класи фортепіано найактивнішим чином починають з'являтися в музичних школах, а фортепіанні факультети знову відкриваються в консерваторіях країни. В когорті авторитетних педагогів-піаністів цього часу виділяються такі музиканти, як Ін Шичжен, Чжоу Гуньянжен, Ю Дачунь, У Леї, Лі Мінчан, Тан Лусі, Лі Цифан та ін.

В наступні два десятиліття (1990-2000-ні рр.) відбувається подальша масштабна активізація фортепіанного музично-освітнього руху, наслідком чого стало відкриття фортепіанних класів не тільки в консерваторіях, а й в інших вищих навчальних закладах – педагогічних, художніх, класичних університетах тощо, а також різноманітних педагогічних курсів з фортепіанного навчання для початківців (в містах Тяньцзінь, Гуанчжоу, Вухань, Сичуань, Шеньян, Сіань, Нанкін, Гуансінь, Харбін, Юньнан, Шандунь, Гірін й ін.). Розмах розвитку фортепіанної освіти в Китаї в цей час досягає велетенських масштабів та отримує культурологічне визначення як «фортепіанний бум».

Активний сплеск фортепіанного мистецтва і освіти піаністів у сучасному Китаї, що припадає на останні десятиліття ХХ та на початок ХХІ століть, був детермінований низкою соціокультурних чинників, які й визначили сам характер та тенденції його розвитку на сучасному етапі. Отже: масове відкриття музичних навчальних закладів (у тому числі, й фортепіанні класів) пов'язано, насамперед, з інтенсивним й неуклінним зростом економіки країни та підвищенням добробуту її населення, що відбулося після проголошення китайським керівництвом «політики відкритості й реформ» та стало базовим економічним підґрунтям розвитку музичної освіти та культури в цілому; нова політика керівництва Китаю, яка визначала собою

курс від минулого ізоляціонізму в напрямку загальної «відкритості» цивілізованому світу, розкрила широченні можливості міжнародного спілкування, обміну інформацією і досвідом, й насамперед в сфері культури, що значно сприяло збагаченню загального музичного фонду китайської держави, залученню передових мистецьких і музично-освітніх тенденцій і технологій; в процесі культурного обміну з країнами Заходу, отримуючи міцний і багатий мистецький досвід, в китайському суспільстві значно зростає авторитет музичної освіти, заняття музикою стає не тільки знаком високої культури й освіченості, а й маркером престижності та статусності; універсальні художні й органологічні властивості фортепіано як найбільш розвиненого академічного музичного інструменту з темперованим строем, та який знаходиться в широкому діапазоні використання (від дитячого й побутового вжитку й до жанрів високого мистецтва світового рівня) відкривають для талановитих дітей, хоч і тривалий та складний, але прямий і перспективний шлях до професійної кар'єри з широким спектром застосування; динамічний розвиток економіки країни, а за ним й інтенсивний зріст добробуту населення відкрили широким його верствам можливості сплачувати за музичне навчання на різних гілках і формах освіти, а також забезпечило фінансову спроможність багатьох родин щодо придбання такого великого й коштовного музичного інструменту яким є фортепіано; постійно зростаючий попит в китайському суспільстві на фортепіанне навчання та на купівлю таких інструментів, значно стимулював музичне виробництво та розвиток музичної промисловості, що у свою чергу, позначилося й на розвитку музичного маркетингу як окремої галузі економіки (музичних магазинів з широким асортиментом різноманітних музичну товарів); розвиток промислового виробництва музичних інструментів, викликаний соціокультурним затребуванням з боку суспільства, породив появу нових фахівців, представники яких на професійному рівні займаються настроюванням, обслуговуванням і ремонтом фортепіано і роялів. А з цим – і нові освітні осередки, що готують таких спеціалістів; інтенсивний розвиток

фортепіанної освіти і музичної промисловості вплинули на формування концертної індустрії, яка передбачає організацію і проведення концертів фортепіанної музики не тільки концертними агенціями і філармонійними установами, а й самими навчальними музичними закладами, виробниками музичних інструментів, музичними магазинами тощо; активний розвиток фортепіанної освіти і виконавства в Китаї в останні десятиліття також сприяли розвитку й звукозаписної індустрії в країні, насамперед, розповсюдженню звукозаписних студій, виробництву звукозаписної апаратури і приладів, компакт-дисків, інших звуконосіїв тощо; суттєве поширення фортепіанної класики (у тому числі, й у виконанні китайськими піаністами) та фортепіанної музики китайських композиторів на китайському телебаченні, радіо, спеціалізованих інтернет-сайтах, платформі ютуб тощо.

Кінець XX – початок XXI століття відзначився появою нових імен молодих китайських піаністів, які дебютували зі своїми перемогами на найпрестижніших міжнародних фортепіанних конкурсах (зокрема Королеви Єлизавети, імені Шопена, імені Рахманінова, імені Вана Кліберна, імені Чайковського й ін.), здобули широченне світове визнання через свої виступи на найвідоміших концертних сценах Європи, Америки, Азії. До когорти цих піаністів належать імена: Чень Са, Ланг Ланг, Цзі Сюя, Чжан Хаочен, Ван Юйцзя, Шень Веньюй, Лі Юнді й ін.

Сьогодні система фортепіанної освіти в Китайській народній республіці являє собою багаторівневу і щільну мережу, що включає в себе різні навчальні заклади, освітні й виховні осередки. А до процесу навчання гри на фортепіано нині задіяно, за різними оцінками, близько 30 мільйонів осіб різного віку.

Систему музичної освіти в галузі навчання гри на фортепіано в сучасному Китаї слід поділити на *три* основні великі групи (професійна освіта, початкова дитяча освіта, аматорська освіта), які у своїй внутрішній структурі також поділяються на декілька підгруп, отже: *професійна фортепіанна освіта*, в якій виділяються декілька підгруп, що відрізняються

між собою цілями, формами та змістом навчання, але які спрямовані на надання саме професійних знань і вмінь щодо фортепіанного виконавства. Це: а) спеціалізовані вищі музичні заклади, тобто консерваторії, які спрямовані на підготовку професійних музикантів-виконавців; б) академії мистецтв, що готують здебільшого викладачів у музичні навчальні заклади; в) педагогічні університети та інститути, в яких ведеться підготовки вчителів музики до загальноосвітніх шкіл; г) класичні або вузькопрофільні (наприклад, технологічні, економічні й ін.) університети, при яких функціонують музичні або мистецькі факультети чи інститути, та які спрямовані на підготовку музикантів широкого профілю та всебічний їх музичний розвиток.

Система дитячої фортепіанної освіти в Китаї також складається з декількох блоків, які формуються на основі практичної діяльності різних музично-освітніх закладів і структур. В ній слід виділити підгрупи загальної (або аматорської) та професійно орієнтованої освіти. Отже: а) музичні та мистецькі школи при консерваторіях та академіях мистецтв, в яких ведеться навчання, здебільшого орієнтоване на подальшу професіоналізацію дітей; б) приватні спеціалізовані фортепіанні школи і музичні центри відомих музикантів-педагогів (наприклад, «Дитячі музичні центри фортепіанного мистецтва Лю Шикуня»), що орієнтуються, як на масове, так і на професійне музичне виконавство. в) спеціалізовані музичні класи при середніх загальноосвітніх школах, навчання в яких здебільшого зорієнтовано на загальне естетичне виховання; г) допоміжні заклади позашкільної освіти (як частина системи соціальної музичної освіти), що являють собою різноманітні гуртки, творчі студії й інші форми аматорської музичної творчості, де фортепіанне музикування залишається одним з найбільш популярних напрямів музичного виховання; д) приватні форми фортепіанного навчання (від організованих приватних музичних шкіл й до викладання «на дому».

Аматорське навчання музикуванню на фортепіано дорослих людей: а) любительські фортепіанні курси при консерваторіях; б) окремі дитячі

музичні школи, що мають відділення і навчальні програми для дорослих; в) платні загальні музичні курси гри на фортепіано для студентів у немусичних (насамперед в гуманітарних) вишах.

Дослідження життєвого й творчого шляху видатного китайського піаніста Лю Шикуня дозволило визначити характерні особливості формування митецької постаті музиканта та запропонувати періодизацію його становлення як митця.

Отже, перший період – це дитячий і юнацький вік, час навчання в дитячих музичних навчальних закладах. Особливими рисами цього періоду життя Лю Шикуня слід відзначити наступне: доволі ранній початок занять музикою (а саме – з трьох років під орудою свого батька Лю Сяодуна); рінні публічні виступи як піаніста (від п'яти років); перемоги на національному дитячому конкурсі піаністів у Шанхаї у своїй віковій категорії; навчання в музичній школі при Шанхайській консерваторії, а згодом у середній музичній школі при Центральній консерваторії в Пекіні.

Наступний період життя і творчості митця пов'язаний зі студентськими роками та характеризуються стрімким злетом на «небосхил» піанізму і початком світового визнання його творчості: навчання в Центральній консерваторії в Пекіні (у тому числі, й у класі професорки Ленінградської консерваторії імені М. Римського-Корсакова Т. Кравченко яка в той час на запрошення китайської сторони тимчасово викладала в Шанхаї); стажування в Московській консерваторії імені П. Чайковського, в класі всесвітньовідомого піаніста і педагога, професора С. Фейнберга; перемоги на двох всесвітньовідомих міжнародних конкурсах піаністів (зокрема на конкурсі імені Ф. Ліста у 1956 році в Будапешті, здобувши III премію та на конкурсі імені П. Чайковського у 1958 році, виборовши відповідно II премію).

Наступний період – це часи «Культурної революції» в Китаї, що припали на другу половину 1960-х і першу половину 1970-х років, та досить негативно відбилися на творчості молодого піаніста, який у цей час потрапив

під суворі репресії, був заарештований і посаджений за ґрати, де відсидів більше шести років.

Період повернення Лю Шикня у велике мистецтво (після завершення «культурної революції») відзначається: реабілітацією митця і звільненням його з в'язниці (у 1973 році); роботою солістом Пекінської філармонії та активізацією його концертно-виконавської діяльності; гастролями у багатьох країнах світу (у тому числі, й першим з китайських музикантів у США у 1978 році); громадською й педагогічною діяльністю (проведення майстер-класів і лекцій, членство в журі фортепіанних конкурсів); написанням фортепіанного твору під назвою «Світ зустрічає нову весну» (на знак зміни політичного курсу в країні); тривалими творчими контактами й проєктами з Бостонським симфонічним оркестром та з його головним диригентом японцем Джозавою Озавою.

Наступний період творчої діяльності Лю Шикуня (1990-ті роки), пов'язаний з переїздом його до Гонконгу та відзначається: значною активізацією (поруч із концертною) педагогічної роботи на приватній музично-освітній ниві; організація першого «Дитячого центру фортепіанного мистецтва» та мережі його філій в подальшому; розширення сфер діяльності цього центру до музично-просвітницької та комерційної (організація концертів фортепіанної музики; реклама, продаж й обслуговування музичних інструментів).

Останній (сучасний) період життя і творчості музиканта (сьогодення) пов'язаний з поверненням його наприкінці 1990-х років до материкового Китаю та характеризується: керуванням мережі приватних «Дитячих центрів фортепіанного мистецтва»; активною викладацькою (почесний професор Пекінської центральної консерваторії) діяльністю; проведенням різноманітних лекцій, майстер-класів та творчих зустрічей; активною концертною діяльністю (концерти до ювілею В. А. Моцарта, з Національним симфонічним оркестром Росії, в ансамблях з видатними китайськими музикантами Шен Жонгу, Лю Бінджу, Ван Гутоном, Ціан Жівеном й ін.).

РОЗДІЛ 2. ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЮ ШИКУНЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ (ДРУГА ПОЛОВИНА XX – ПОЧАТОК XXI СТ.)

2.1. Базові засади та особливості китайської фортепіанної школи другої половини XX – початку XXI ст.

Як вже зазначалося, китайська фортепіанна педагогіка, на початковому етапі свого розвитку, що припадає на першу половину XX століття, формувалася на теоретичних і практичних засадах російського та західноєвропейського піанізму, що знаходив поживний ґрунт в китайському суспільстві. Але, разом з тим, фортепіанна академічна база, яку впроваджували в цей час в Китаї відомі іноземні піаністи-педагоги і виконавці, поступово збагачувалася іманентними для китайської національної культури рисами і властивостями, що дозволяє сьогодні говорити про наявність оригінальної фортепіанної школи в сучасному Китаї. Вихід перших науково-методичних публікацій китайських авторів у галузі фортепіанної педагогіки і виконавства з'являється тільки в 1950-60-ті роки та обмежується лише окремими одиницями [205, с. 18].

Найбільш активно спеціалізовані такі роботи починають з'являтися у 1980-ті роки, а до кінця XX століття широко відомими в китайському фортепіанному середовищі стають вже більш фундаментальні й системні праці, видані під авторством провідних педагогів-піаністів. Серед них – Ляо Найсюн «Деякі ланки системного викладання фортепіано», Ін Шічжен «Фортепіанна педагогіка», Чжао Щаочжен «Шлях до фортепіанної гри», Ге Юєде «Про фортепіанну педагогіку Чжу Гун І» та ін. Отже, завданням цього підрозділу є здійснення на основі різноманітних джерел аналізу і систематизації найбільш характерних особливостей і рис сучасної китайської педагогіки, що акцентують її своєрідність на тлі світового фортепіанно-виконавського мистецтва.

Філософія конфуціанства як ідейно-світоглядна платформа китайського національного мистецтва та музично-інструментальної педагогіки. Сьогодні немає потреби доводити, що конфуціанство як філософське вчення, займає в сучасному китайському суспільстві доволі провідні позиції та, розвиваючись в ньому багато століть, визначало основні норми культурно-релігійного, гуманітарного та навіть економічного його розвитку.

Як відомо, конфуціанство – це філософське вчення і течія, що виникло в Давньому Китаї (приблизно у VI – V століттях до нашої ери), засновником якої був китайський філософ Конфуцій (Кун Фу Цзи)⁶. Спираючись на давні традиції, Конфуцій розробив концепцію ідеальної людини, якій притаманні гуманність, почуття обов'язку, повага до старших, любов до людей, скромність, справедливість, стриманість тощо. Конфуціанство, окрім іншого, вважає моральне самовдосконалення індивіда та дотримання норм етикету основою соціального устрою.

Ідеї конфуціанства значно вплинули та тісно переплетені з китайською національною педагогікою і системою виховання, а з ними – й педагогікою музичною та системою мистецької освіти в цій країні. Крім того, конфуціанське світобачення мало суттєвий вплив і на розвиток китайської національної музики та музично-теоретичної її складової. Так, відповідно до цієї філософської доктрини, музика є дзеркалом навколишнього світу, земної природи, в якому міститься два головних начала – «їнь» та «янь». Перше – це сила самої Землі, яка має жіночу сутність, а також темне й пасивне начало. Друге – це сила Неба, яка відрізняється активним чоловічим й світлим началом [104; 124]. Вдосконалення людської природи має відбуватися через

⁶ Конфуцій (551 – 479 рр. до н. е.) - Стародавній мислитель і філософ Китаю, вчення якого здійснило глибокий вплив на життя Китаю та Східної Азії, ставши основою філософської системи, відомої як конфуціанство. Конфуціанство є світоглядом, суспільною етикою, політичною ідеологією, науковою традицією, способом життя, іноді розглядається як філософія, іноді як релігія [124].

прямий зв'язок її із навколишнім світом, тобто через «єдність Неба і Людини». А музика, як засіб гармонізації людини і суспільства, відповідно до конфуціанських проглядів, є гармонією Неба і Землі та слугує засобом зв'язку між ними.

Філософські погляди конфуціанства закономірним чином проникли й східно-азійське музикознавство, пояснюючи й аргументуючи в ньому основні онтологічні й семіотичні властивості пентатоніки як основи своєрідної й гармонійної музично-теоретичної системи на якій і будується вся східна (у тому числі, й китайська) традиційна музика. [104, с. 131]. Отже, за Конфуцієм, п'ять ступенів-звуків пентатоніки, на якій і формується китайська музика, символізують п'ять навколишніх стихій. Зокрема, перша ступінь «гунн» (звук до) – символізує центр, землю, календарний рік, жовтий колір, а також вітер; друга ступінь «шан» (звук ре) – захід, осінь, метал, білий колір, холод; третя ступінь «цзює» (звук мі) – схід, дерево, весна, зелений колір, спека; четверта ступінь «чжі» (звук соль) – південь, вогонь, літо, червоний колір, світло; п'ята ступінь «юй» (звук ля) – північ, вода, осінь, чорний колір, дощ [також там]. За поглядами конфуціанців, музичне начало знаходиться в основі законів Всесвіту, оскільки звуками пронизано увесь навколишній світ. За Конфуцієм: «Музика – це те, що розвиває серце і допомагає йому досягти гармонії <...> в музиці є гармонія, яка відображає порядок у житті» [51].

Суттєвий вплив конфуціанства на музичну педагогіку і виховання в Китаї, як зазначалося, не обійшов і фортепіанне мистецтво, а з ним, і китайську фортепіанну педагогіку. Про це спостерігаємо постійні й численні згадки і в різних музикознавчих джерелах, присвячених історії фортепіано та викладання гри на цьому інструменті в Китаї, а також різноманітні інтерв'ю, висловлення й публічні виступи китайських піаністів-педагогів. Неодноразово про це висловлювався й сам Лю Шикунь [162; 217].

Сучасні дослідники, в переліку основних якостей, що пропонуються для виховання розвинутої і гармонійної особистості конфуціанською

філософською доктриною та які проявляються в сучасній китайській фортепіанній педагогіці, виділяють наступні: дисциплінованість, організованість, працьовитість, законослухняність, повага до старших по віку та рангу, а також – безмежна любов до музики, емоційна відкритість і безпосередність тощо [181]. Ще однією важливою рисою конфуціанства, що проявляється в китайській музичній педагогіці, є особлива пошана до вчителя як носія знань, беззаперечне визнання його авторитету і повага його думки, що спонукає до досконального виконання поставлених ним настанов і завдань. Саме ці якості, поруч із ретельним опануванням виконавської технології, за спостереженнями дослідників, дозволили здійснити китайській фортепіанній школі та її представникам значний прорив на міжнародній піаністичний Олімп в останні десятиліття.

Використання елементів практики Цигун у китайській фортепіанній педагогіці й виконавстві. Однією з оригінальних методик, що притаманна сучасній китайській фортепіанній школі є застосування елементів і принципів традиційної оздоровчої системи Цигун. Як відомо, Цигун стародавнє китайське мистецтво саморегуляції енергії, яке від початку свого винаходу застосовувалось лише в медицині задля лікування і профілактики недугів та довголіття, а згодом, проникнувши в філософські й релігійні вчення, стало використовуватися ними й в інших цілях. Так, конфуціанство залучає Цигун для вдосконалення людського характеру та морального зросту. Даосизм та буддизм застосовують елементи цієї системи як частину медитативної практики. Існує також Цигун і як різновид національних бойових мистецтв і самооборони [124].

Слід зазначити, що в китайській музично-інструментальній культурі фортепіанні школи не є єдиними у залученні зазначеної практики. Навіть більше, можна вважати фортепіанне мистецтво однією з наймолодших музичних галузей, в якій елементи системи Цигун отримали своє впровадження. А найбільш давніми такими музично-виконавськими жанрами в Китаї є мистецтво гри на духових інструментах та вокальне виконавство,

тобто ті, що безпосередньо пов'язані з процесом людського дихання. Адже в самій назві цієї практики міститься два найважливіші компоненти, які й задіяні в процесі музичного виконання, а саме: «ци» - тобто людське почуття та «гун», що означає людське дихання і тілесний рух. І саме органічне поєднання цих складових і спрямоване на розвиток фізіологічного потенціалу людини та його гармонізацію. [132, с. 1330].

Практика традиційного Цигуну передбачає вміння координувати розумом тілесні рухи з процесом дихання і роботою серця, яке досягається спеціальними саморегулятивними вправами. А використання їх у процесі професійного зростання музиканта, й особливо у підготовці його до публічних виступів та безпосереднього концертного акту на сцені, надає значної психологічної рівноваги, впевненості й високого рівня самоконтролю.

Методики використання елементів Цигун у сучасній фортепіанній педагогіці Китаю неодноразово розкривалися в різних публікаціях науково-методичного й навчального спрямування. Так, один з таких методів описує Ні Чжоу: «...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 думки, будь-які емоції, що можуть його відволікти від створення музичного образу. І подібно тому, як співак має дихати відповідно до потреб музики під час співу, інструменталіст також повинен дихати відповідно до потреб музичної мелодії під час відтворення музики. Це невіддільне від регуляції дихання в Цигун» [112, с. 128].

Слід також зазначити, що найбільш ґрунтовні дослідження і описи практичного використання системи Цигун в підготовці музикантів-виконавців у музикознавчій і музично-педагогічній літературі, які з великим успіхом використовують сучасні китайські педагоги-піаністи, здебільшого належать фахівцям інших інструментальних жанрів. Так, однією з таких досліджень є робота Цзен Сяна «Моя думка про виконання Цигун у грі на

Ерху» [198]. Автор наголошує: «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 по-справжньому використовувати концепцію Цигун для опису цього стану виконання» [198]. І далі: «основними складовими цього процесу мають бути регулювання і розуму, і дихання, і тіла. Уміла комбінація цих трьох складових власне і є керування Ци за допомогою розуму та перетворення сили за допомогою Ци» [також там].

Серед дослідників-піаністів залучення практики Цигун у музично-виконавському процесі слід виділити Янчен Лю, який описує цей досвід у діяльності відомих китайських професорів-піаністів Чжана Сяошена і Фань Юаньці [132, с. 1331]. Він зауважує, що виконавські дії рук піаніста мають відбуватися адекватно до руху «ци», адже такі рухи виглядають і вільно, і природно [також там]. Сам же професор Чжан Сяошен з приводу цього питання висловлюється наступним 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 ци, а ци – це дихання. Для співу музики потрібне довге, проникливе і безперервне ци» [209]. І далі професор резюмує: «Виконання музичного твору – це і є практика Цигун, гра на фортепіано сама по собі і є Цигун» [також там].

Стильові типи «Вен» і «Ву». Стильові типи «Вен» і «Ву» є загальними й традиційними художніми концептами не лише для китайського музичного виконавства, а й для інших видів мистецтв. Вони мають безпосередній й тісний зв'язок з усталеними національними культурними традиціями та черпають свої витoki зі світоглядних засад китайської стародавньої філософії. Про методи використання стильових моделей «Вен-Ву» в сучасній фортепіанній педагогіці Китаю повідомляють різні музикознавчі, педагогічні й методичні публікації китайських авторів [112; 134; 187; 193; 199; 205]. В українському сучасному науковому просторі концепції «Вен-Ву»

аналізувалися в статті Ні Чжоу «Філософсько-естетичні складові фортепіанного виконавства в Китаї» [112].

Фокусуючи стильові типи «Вен» і «Ву» в площину фортепіанного виконавства, розглянемо основні їх властивості. Так, стилістика «Вен» передбачає високу концентрацію виконавської думки, емоційну стриманість, контроль над проявом почуттів. Відчуття музики глибоким її внутрішнім переживанням, але без відкритого прояву емоцій. Така позиція веде свої витоки від філософії конфуціанства, яка вважає, що зайва емоційна відкритість може не лише негативно впливати на людське здоров'я, а й нести з цим шкоду суспільству.

Основний виконавський фокус в стилістиці «Вен» концентрується на найтоншій деталізації музично-мовленнєвого процесу, поглибленій роботі над звуком і характером його видобування, філігранності елементів мілкої техніки та багатстві звукових градацій. В цій стилістиці найбільш яскраво реалізуються твори ліричного характеру з глибокою почуттєвістю. Таким чином, виконавська стилістика «Вен» передбачає: «...мінімум зовнішніх проявів і, так би мовити, максимальну об'єктивізацію піаніста під час передачі настрою і характеру будь-якого музичного твору» [112, с. 129]. Серед найтипівіших представників китайського сучасного піанізму, що відверто тяжіють до стилістики «Вен», слід відзначити таких митців, як: Дун Гуангун, Лю Шикунь, Фу Цун, Лі Сіаньмін та ін.

Характерними особливостями стилістики «Ву» є значна емоційна насиченість виконання, масштабність мислення, а з ним – і об'ємність виконуваного музичного матеріалу, різноманітність елементів фортепіанної техніки та їх яскраве й показове демонстрування, що супроводжуються відкритим поривом почуттів. Основна мета виконавської концепції «Ву», як відмічає Чжоу Ні – «...епатувати публіку надмірною емоційністю, відкритістю вираження почуттів, неперевершеною технічною досконалістю, яка в цих музикантів дещо нагадує спортивні змагання. <...> Така екзальтованість у виконавців багато в чому виправдовує очікування сучасної

публіки, яка зростала в інший історико-культурний період, коли надзвичайно пришвидшився темп життя, геометрично збільшився об'єм доступної для пересічного споживача інформації, а сучасне кліпове мислення стало вимагати від виконавців, серед іншого, й більш яскравої візуалізації різноманітних емоцій» [112, с. 130]. Одним з найяскравіших представників китайського сучасного піанізму, чия гра найбільше відповідає естетиці «Ву», є Ланг Ланг.

Окрім відвертих ідейно-образних і технологічних розбіжностей цих двох виконавсько-стильових концепцій, якими є «Вен» і «Ву», в них, все ж таки спостерігається один спільний компонент. Мова йде про технічну домінанту, віртуозність як таку. Єдине, що відрізняє їх в цьому, то це те, що в стилістиці «Ву» прояв віртуозності є фактично метою, а в «Вен» він не є зовнішнім атрибутом і використовується здебільшого як засіб щодо розкриття глибини й адекватності художнього задуму. Також, за спостереженнями сучасних музикознавців, саме в останні роки в китайському фортепіанному виконавстві спостерігається тенденція синтезу цих двох стильових концептів: «Дедалі більш наочно концерти багатьох китайських піаністів останніх років слугують підтвердженням поєднання стилів Ву і Вен в єдине органічне ціле, коли разом із яскравим віртуозним забарвленням їхнє виконання стає зразком передачі глибинних ідей твору» [112, с. 130].

Окремі виконавські технології. Методи «гри без легато» Лі Цзялу. Як відмічають сучасні дослідники китайського фортепіанного мистецтва, розробка та теоретизація виконавських технологій і методик викладання гри на фортепіано знаходить свого зрушення приблизно з 50-х років ХХ століття. Тобто в той час, коли відбувається активізація міжкультурних стосунків (у тому числі й в галузі фортепіанного виконавства), здійснюються обміни з іноземними артистами, а також запрошення їх для проведення в Китаї викладацької та концертної діяльності. Саме завдяки такому обміну китайська фортепіанна педагогіка поступово збагачується передовими

зарубіжними технологіями і техніками гри, методами викладання тощо, що дозволило китайським викладачам фортепіано здійснити якісний прорив як у справі підготовки професійних піаністів-виконавців високого рівня, так і на поприщі масового викладання гри на цьому інструменті [151; 186].

Дослідники відмічають, що особливого значення у справі розвитку китайської фортепіанної педагогіки стало впровадження цілого термінологічного комплексу музикознавчих понять і категорій фортепіано-виконавської технології, зокрема: поняття релаксації, ваги, площини, тембру, структури тощо. Також вельми важливим в цьому аспекті було опанування й впровадження у викладання фортепіано «методу гри з вагою», сутність якого полягала у використанні ваги рук у процесі гри на фортепіано [132; 186; 205].

Слід зазначити, що в минулі роки китайська фортепіанна педагогіка здебільшого базувалися на застарілому так званому «пальцевому» методі гри на фортепіано, який потрапив колись в Китай із Західної Європи. Новий же метод (тобто «метод зваженої гри»), описаний і запропонований зарубіжними фахівцями, викликав велике натхнення у китайських викладачів фортепіано, що сприяло фактично реформуванню виконавської фортепіанної техніки та методики навчання гри на цьому інструменті в Китаї. Популяризація та поступове й активне застосування цієї виконавської технології стало етапним на шляху розвитку китайської фортепіанної школи та відкрило для неї шлях в напрямку досягнення високих художніх результатів на практиці.

Одним з широко використовуваних у сучасній китайській фортепіанній педагогіці є методичний комплекс «П'ять творчих методів гри без легато», розроблений і впроваджений у практику відомим піаністом-педагогом Лі Цзялу та який був опублікований в оглядовій роботі «Теорії китайської технології навчання фортепіано, представлені Лі Цзялу, Чжу Гуньї та Чжоу Гуангрєн» [186].

Професор Лі Цзялу, ставлячи більш суворі вимоги до якості фортепіанного звуку, здійснив поглиблений аналіз комплексу виконавських дій, зокрема: специфіки дотику пальців до клавіш та впливу їх на тембр і

гучність, роботи педалі та ін. Під час навчання свої студентів він також звертав серйозну увагу на взаємозв'язок між посадкою піаніста за інструментом та його позами у процесі гри і характером дотику пальців до клавіш у процесі гри різних фактурних елементів фортепіанної техніки (від одного звук й до октавних і акордових побудов).

Що стосується базової методики звуковидобування, запропонованої Лі Цзялу, то вона являє собою п'ять творчих методів гри на клавішах без легато (тобто нон легато), а саме:

- а) метод состенуто (або напівлегато);
- б) метод вишуканого дотику при нон легато;
- в) метод легкого дотику при нон легато;
- г) зернистий метод дотику до клавіш при нон легато,
- д) метод звичайного дотику до клавіш штрихом нон легато.

Ці п'ять методів гри в запропонованій методиці Лі Цзялу відповідним чином роз'яснюються й демонструються наочно. Так, наприклад: «Щоб зіграти методом состенуто (або напівлегато), вам потрібно зіграти лише три чверті ноти під час гри; вишуканий метод торкання без легато вимагає, щоб зап'ястя було гнучким і не застоювалося з силою. Кінчики пальців при цьому повинні швидко та спритно торкатися клавіш, а зап'ястя розслаблене тощо» [186].

Цікавими й дещо оригінальними в контексті сучасної китайської фортепіанної педагогіки виявляються й погляди одного з провідних педагогів по класу фортепіано Чжу Гуньї. Музично-педагогічний досвід цього професора у справі виховання професійних піаністів-виконавців був ретельно проаналізований та узагальнений дослідником Ге Деюе в його роботі «Про фортепіанну педагогіку Чжу Гуньї» [146].

Поруч із загальними та традиційними для китайської фортепіанної педагогіки підходами, насамперед такими, як опора на національні художньо-естетичні засади, Чжу Гун І виділяє в якості пріоритетних наступні принципи: розвивати в учнях індивідуальні виконавські здібності й

схильності, закладені в них природою; формування в учнях їх власних музичних смаків і пріоритетів через вільний й усвідомлений вибір, виховуючи в них тим самим мистецьку особистість; вчити учнів мислити, грати максимально усвідомлено. Щодо емоційного прояву в процесі музичного виконання Чжу Гун І завжди закликав знаходити міру, так звану «золоту середину», яка дозволяє повністю розкрити художній образ, але при цьому, прояв почуттів не має бути занадто відкритим та перебільшеним [146].

Обов'язкове введення у навчальний процес творів китайських композиторів. Як відомо, на початку і в середині ХХ століття, тобто в час, коли китайська фортепіанна школа розпочала активний процес свого формування, вона зрозумілим чином розвивалася на традиційному й величезному масиві світової фортепіанної класики. Вже у другій половині цього століття, в китайській музичній культурі поступово з'являється значний доробок оригінальних фортепіанних творів, написаних китайськими композиторами в різних академічних жанрах. А тому виникає необхідність більш частого й ретельного їх виконавського освоєння та подальшої популяризації. Саме з цією метою в навчальні програми фортепіанних класів музичних вишів Китаю в останні десятиліття вводиться обов'язковий компонент, який зобов'язує системне використання таких творів в навчальному репертуарі китайських піаністів [162; 186].

Принцип взаємоспрямованого двостороннього вибору між викладачем та учнем (студентом). Принцип взаємоспрямованого двостороннього вибору передбачає ситуацію, коли викладачу надається право обрати у свій клас учня із загального числа претендентів, а учень, у свою чергу, також має право самостійно обрати собі викладача. Такий принцип формування фортепіанних класів був з успіхом апробований в китайській фортепіанній педагогіці в останні десятиліття минулого століття та знайшов активне своє впровадження в подальші роки впритул до сьогодення [186]. Нині він широко застосовується на фортепіанних відділеннях багатьох музичних шкіл

та фортепіанних факультетах і класах в консерваторіях і університетах Китаю.

Такий метод мав своєю метою покращення координації в творчому процесі викладача й учня, а також сприяв додатковому контролю міжособистісних стосунків у процесі навчання гри на фортепіано. Побічними ж результатами впровадження такого методу стало підвищення взаємної творчої активності учня і викладача, оптимізація комунікативної сфери між ними, а також стимуляція і поява здорової конкуренції як у когорті викладачів, так і серед учнівського загалу.

Розширення спектру дисциплін в циклі спеціалізованих предметів та вільне формування навчальних планів. В останні роки навчальні плани по спеціальності «Фортепіано» у вищих музичних закладів все частіше піддаються реформації та оновленню. Так, поруч з базовими спеціалізованими дисциплінами, що є традиційними, давно усталеними та супроводжують в навчальному процесі «Спеціальний клас. Фортепіано» (насамперед, «Методика викладання фортепіано», «Історія фортепіанного мистецтва», «Камерний ансамбль» й ін.), в більшості вищих навчальних закладів пропонуються й інші. Найпоширенішими з таких є «Фортепіанні стилі», «Виконавство на електронних клавішних інструментах» й ін. Також фортепіанним кафедрам і факультетам в межах своїх навчальних закладів надається право самостійно розробляти й формувати навчальні плани з цієї спеціальності, а також впроваджувати у навчальний процес власні навчальні курси і методики [186; 205; 214].

Диференціація оцінювання виконавської майстерності студентів-піаністів за окремими критеріями. Тривалий час в китайській музично-педагогічній практиці атестація річної роботи студента в класі фортепіано та його виконавський рівень в цілому традиційно відбувалася наприкінці навчального року та надавалася у вигляді єдиної загальної оцінки. І саме в останні роки у більшості навчальних закладів було введено новий, тобто диференційований підхід до такої атестації, який передбачає отримання

учнем декількох оцінок [178; 186; 205]. Так, загальна атестаційна оцінка тепер складається з трьох складових, а саме:

- а) безпосередній виступ на екзамені;
- б) оцінка за рівень технічної майстерності;
- в) оцінка за самостійну роботу протягом року.

Такий підхід підсумкового оцінювання річних досягнень студента-піаніста спрямований на значне стимулювання й активізацію його роботи й розвитку саме в цих двох сферах, тобто: цілеспрямоване вдосконалення технічної вправності та виховання високої самостійності у процесі навчання. До того ж, як відомо, установка на досягнення бездоганної технічної майстерності є одним з найважливіших компонентів сучасної фортепіанної педагогіки Китаю. Зрозуміло, що оцінка цих двох компонентів є не просто важливою, а безпосередньо впливовою та складовою щодо отримання остаточного оціночного вердикту.

2.2. Освітньо-організаційна та педагогічна діяльність Лю Шикуня

Внесок Лю Шикуня в розвиток сучасної китайської фортепіанної освіти і педагогіки дуже важко переоцінити. Адже в цьому сенсі, як вже зазначалося, він є не тільки визнаним педагогом-піаністом, підготувавши велику кількість яскравих музикантів-виконавців молодого покоління, а й творцем цілої системи власних (приватних) музичних центрів з навчання гри на фортепіано, яка вдало функціонує сьогодні в багатьох містах Китаю, а освітні послуги з опанування фортепіанного мистецтва в цих музичних центрах отримують тисячі початківців різних вікових генерацій, насамперед серед дітей та юнацтва.

Початок значної активізації музично-педагогічної діяльності Лю Шикуня здебільшого пов'язується з окремим періодом життя митця, який у 1991 р. зі своєю дружиною Ге Янь оселяється в Гонконзі. В цьому місті не лише продовжується плідна виконавська практика музиканта, а й значно

активізується його викладацька робота [13, с. 59; 21]. Попри певні матеріальні труднощі, що супроводжували музиканта та його родину в перші роки проживання в Гонконзі, музикантові все ж таки вдається організувати власне музично-педагогічне підприємство, тобто відкрити дитячий музичний центр (приватну музичну школу).

Кошти Лю Шикуню вдалося зібрати завдяки його активній концертній діяльності, численним лекціям, проведенню майстер-класів та приватних уроків тощо. Але шлях до відкриття власної музичної школи не був легким. Як згадував цей період сам музикант, на початку організації свого підприємства він не мав грошей навіть на оплату реклами і друк рекламних оголошень. Він не мав іншого вибору, окрім як писати ці об'яви власноруч та робити копії. А потім, знов-таки, самотійно зі своєю дружиною, ховаючись за темними окулярами і з відром клею, вивішувати їх на вулиці. Так, рекламні матеріали було розклеєно фактично всіма вулицями Гонконгу: від Норт-Пойнта й до Ванчая та від Козуей-Бея до Централу [154]. Лю Шикунь про цей час свого життя говорив: «Гонконг – це типове капіталістичне ділове суспільство, і найголовніше в ньому – це економічна основа. Я приїхав до Гонконгу, щоб оселитися в 1990 році, тому що мої батьки були старими, і мій фінансовий стан дорівнював нулю. Мені довелося використати своє мистецтво, щоб заробляти гроші» [також там].

Але, успіх власного музично-просвітницького підприємства Лю Шикуня прийшов доволі швидко та вже через рік зумовив появу більш масштабнішого проєкту, а саме – «Мистецького центру фортепіанної музики Лю Шикуня». Завдяки викладанню, виступам за кордоном та продажу навчальних відеоматеріалів фінансові можливості Лю Шикуня вже впродовж півтора роки кардинально змінилися. У березні 1992 року він витратив понад 4 мільйони юанів на покупку будинку та відкрив перший свій центр фортепіанного мистецтва. Як пише одна з дослідниць творчості Лю Шикуня: «Я подивилася відео про Центр фортепіанного мистецтва Лю Шикуня, знятий пані Ге Янь. Він був дуже просторим та чистим, площею понад

2000 квадратних метрів. Тут розташовано 14 фортепіанних залів. Біля входу сіяють дев'ять ієрогліфів, намальованих відомим каліграфом Хуаном Мязі та які особливо привертають увагу: «Центр фортепіанного мистецтва Лю Шикуня» [154].

Робота центру зводилася не лише до педагогічної і музично-просвітницької сфер. Важливу роль у ньому відігравала й комерційна діяльність з продажу та обслуговування музичних інструментів [12; 13; 22]. Безумовно, успіху власного музично-просвітницького підприємства Лю Шикуня сприяли не лише широка відомість його як талановитого музиканта-виконавця та обдарованого педагога, а й, насамперед, наполеглива й завзята його робота в цих напрямках, потужна організаційна допомога його дружини тощо. Як свідчать дослідники творчості музиканта: «...у цей час Лю Шикунь викладає з раннього ранку й до пізнього вечора, а Ге Янь займається організаційною роботою, намагаючись забезпечити освітній процес усім необхідним» [154].

Аналізуючи швидкий успіх приватного музично-навчального підприємства Лю Шикуня, сучасні музикознавці, відзначаючи особистісні риси митця, вказують й на інші найважливіші фактори (насамперед загального соціокультурного характеру), що значно вплинули на цей успіх. По-перше, це бажання багатьох мешканців Гонконгу навчати своїх дітей грі на фортепіано, що також стало наслідком більш тісних культурно-економічних зв'язків цього китайського міста із Західним світом. По-друге, мешканці Гонконгу (тобто вільної економічної зони), які порівняно з населенням основної частини Китаю на той час мали значно вищий рівень життя, а з цим – і фінансові спроможності сплачувати приватне навчання, що зумовлювало високі ціни на нього. По-третє, брак необхідної кількості професійних педагогів-піаністів у цьому місті, що також сприяло зросту цін на музично-освітні послуги [13, с. 59-60]. Все це значно сприяло розвитку й досягненню високого успіху музичного центру Лю Шикуня та подальшого широкого визнання цього підприємства.

Несподіваний успіх і динамічність розвитку діяльності музичного центру Лю Шикуня, а також попит на дитячу фортепіанну освіту, який постійно й інтенсивно зростав серед мешканців Гонконгу, згодом актуалізували необхідність відкриття окремих філій та створення цілої мережі подібних музичних центрів по всьому місту. Таким чином, вже через три роки «Центр фортепіанного мистецтва Лю Шикуня» в Гонконгу розрісся до шести великих музичних шкіл, в яких навчання отримувало вже понад 3000 учнів. Це швидко вивело цей приватний музичний осередок, створений Лю Шикунем в ранг найпрестижнішої музичної школи в Гонконзі та з найбільшою кількістю осіб, що навчаються.

Як відзначають сучасні дослідники, саме започаткування Лю Шикунем системи приватних дитячих музичних шкіл й подальше успішне їх функціонування стало одним з головних чинників інтенсивного сплеску в розвитку фортепіанної освіти в Гонконзі у 1990-ті рр., що й отримало згодом назву – «фортепіанний бум» [40; 134; 188; 191; 201; 205; 208; 222]. Тобто, можна сміливо стверджувати, що широковідомий китайській «фортепіанний бум» кінця XX – початку XXI року бере одне зі своїх початків саме з часів життя і творчої діяльності Лю Шикуня в Гонконзі.

Ідейна концепція приватних музичних центрів Лю Шикуня полягає, насамперед, в створенні і розповсюдженні в Китаї так званої масової фортепіанної культури через залучення до навчання гри на цьому інструменті якомога максимальної кількості дітей [150]. Отже, можемо констатувати, що Лю Шикунь піклуючись про створення системи масового навчання гри на фортепіано, розвитку й поширення початкової ланки фортепіанної освіти в своїй країні, власною діяльністю безпосередньо та результативно вплинув також і на подальшу професіоналізацію фортепіанного виконавства в Китаї, формування національної виконавської фортепіанної школи, що поступово призвело до її світового визнання та отримання високих мистецьких досягнень багатьма молодими піаністами-виконавцями.

Згодом, а саме у 1996 році, маестро Лю Шикунь повертається до Китаю і проводить свою мистецьку діяльність уже на своїй історичній батьківщині. Так само як і в Гонконзі, Лю Шикунь поступово відкриває школи-філії свого мистецького центру в різних містах, створюючи ще щільнішу й розвинену їх мережу. У серпні 1996 року він одночасно відкрив ще два осередки «Центру фортепіанного мистецтва Лю Шикуня», зокрема в Пекіні та Тяньцзіні. В останні роки минулого та на початку нового століть він послідовно відкрив такі центри ще в 15-ти містах Китаю, зокрема в Фучжоу, Сіані, Хайкоу та ін. В них освітні послуги з навчання гри на фортепіано вдало поєднуються з маркетинговою діяльністю з продажу клавішних інструментів [152; 154].

На час другого десятиріччя нового ХХІ століття музичні центри Лю Шикуня функціонували вже в більш ніж тридцяти містах Китаю, а кількість юних піаністів, що здійснюють навчання в цих музичних центрах досягла майже 10-ти тисяч. Але митець не зупинився на цьому та останніми роками відкрив нові філії свого центру вже в США, зокрема в Нью-Йорку. Крім того, в цей час в Китаї він також відкрив й приватні заклади дещо іншого музичного формату, а саме – «Дитячий садок музики та мистецтва Лю Шикуня», який з'явився спочатку в Пекіні, потім в Гуанчжоу, а згодом й в інших містах [154]. Метою таких дитячих садків стало залучення до музичного виховання і навчання гри на інструменті дітей раннього віку, що має стати гарним підґрунтям для виявлення в них музичних здібностей та орієнтації на подальше, більш системне фортепіанне навчання. До дитячих садків Лю Шикуня приймаються діти від трьох років. Крім музичних занять в цих закладах викладаються також ритміка, хореографія, малювання тощо.

До викладацької роботи в дитячі музичні центри фортепіанного мистецтва Лю Шикуня залучаються високопрофесійні музиканти-піаністи, які здобули музичну освіту в провідних навчальних закладах Китаю та мають певний мистецький статус (наприклад, лауреати різних виконавських конкурсів) та авторитет. Багато з таких викладачів являються самі випускниками цих фортепіанних центрів, здобувши в них свою початкову

базову музичну освіту. Всі педагоги, які долучаються до викладацької діяльності в музичних центрах Лю Шикуня, проходять відповідний тестовий професійний відбір та затверджуються спеціальною педагогічною радою. Окрім суто професійних, тобто виконавських навичок, до педагогів фортепіанних центрів Лю Шикуня ставляться серйозні вимоги іншого рівня, а саме – педагогічно-комунікативного: вміння вести педагогічний діалог з учнем на високому креативному рівні, використовуючи всі сучасні методи мистецької педагогіки [150].

Оскільки музичне підприємство Лю Шикуня, у вигляді його дитячих фортепіанних центрів, є суто комерційною, але водночас, й потужною мистецько-освітньою справою, то навчальні плани і програми в них мають декілька варіантів, що зорієнтовані на контингент учнів з різними віковими показниками та творчими здібностями. Зрозуміло, що різні навчальні програми передбачають і диференціацію в ступені складності музичних творів, що вивчаються, їх кількості за одиницю навчального семестру, а також, в решті-решт, і в кількості годин індивідуальних занять на тиждень. Така диференціація відповідним чином впливає й на розмір оплати за навчання.

Найбільш поширеною є загальна навчальна програма, яка передбачає заняття на фортепіано як шлях музично-естетичного виховання шляхом навчання гри на фортепіано. Вона передбачена для дітей з не високими музичними здібностями та спрямована здебільшого на масове заохочення в творчій процес гри на інструменті. Іншою є навчальна програма з орієнтацією дітей на подальшу їх професіоналізацію. А з цим, і початкові вимоги в неї є дещо підвищеними. Останньою з основних навчальних програм є програма, зорієнтована на особливо талановитих дітей, з яскраво вираженими музичними здібностями, навчання яких передбачає надто прогресивний і динамічний їх виконавський розвиток, а також здобуття в подальшому не лише професійної музичної освіти, а й вихід їх на високі рубежі виконавського мистецтва. В цьому аспекті, музичні твори, що

передбачені до опанування в цій навчальній програмі, містять значний набір виконавських складнощів, а кількість годин індивідуальних занять з педагогом є збільшеною у порівнянні з попередніми навчальними програмами. Цікавим моментом навчання в музичних центрах фортепіанного мистецтва Лю Шикуня є те, що оплата навчання за посиленою навчальною програмою, передбаченою включно для особливо талановитих дітей, є хоч і вищою за інші, але все одно доступною, що досягається за рахунок дофінансування, як із загального фонду оплати, так і різними грантами і стипендіями [150].

Важливою складовою навчального процесу в дитячих центрах фортепіанного мистецтва Лю Шикуня є ще два аспекти. Перший – це регулярне проведення внутрішніх виконавських змагань між учнями в різних вікових категоріях, що стає додатковим стимулом їх творчого розвитку, а також виявляє потенційних претендентів для участі в подібних музичних заходах більш високого рівня (тобто міських, провінційних, регіональних, всекитайських тощо). Другий – це також системна організація різноманітних концертних акцій, починаючи від невеличких концертів за участі самих учнів, й до запрошення відомих виконавців-піаністів (у тому числі, й світового рівня) й проведення масштабних фортепіанних концертів тощо [150; 162]. Головною ж метою «Центрів фортепіанного мистецтва Лю Шикуня» залишається максимальне залучення дітей і юнацтва до навчання гри на фортепіано, музично-естетичне їх виховання засобами фортепіанної гри, всіляка пропаганда фортепіанного мистецтва та фортепіанної класичної музики в їх найкращих проявах [162].

На сьогодні мережа музично-освітніх осередків, створених видатним піаністом розрослася доволі широко й міцно. Вона налічує вже понад 50 «Центрів фортепіанного мистецтва Лю Шикуня», що функціонують у більш ніж 30-и китайських містах, включаючи найчисельніші за кількістю населення (зокрема в таких, як Пекін, Шанхай, Тяньцзінь, Чунцін, Гонконг тощо), а також 5 великих «Дитячих садків музики та мистецтва Лю Шикуня».

У цих закладах сьогодні навчається вже понад 30 тисяч дітей різного віку [175].

Отже, Лю Шикунь своєю освітньо-організаційною, музично-комерційною та педагогічною діяльністю надав великого імпульсу популяризації та вдосконаленню фортепіанної освіти в Китаї, розвитку індустрії фортепіанного виробництва тощо. Приватні музичні центри Лю Шикуня, в яких викладання здійснюється високопрофесійними і мотивованими музикантами, сьогодні виявилися тим рубіконом, який поступово і остаточно змінив сам зміст і характер приватної фортепіанної освіти в Китаї на рубежі XX – XXI століть в напрямку її професіоналізації та підвищення якості надання музично-освітніх послуг.

Широкомасштабна і одухотворена діяльність Лю Шикуня у справі розвитку масової дитячої фортепіанної освіти природним чином отримала багатьох прихильників і послідовників, серед яких зустрічаються й доволі відомі та титуловані музиканти. Однією з таких є талановита піаністка і педагог Чжоу Гуанжен, яка також у свій час стала директором першої в Китаї недержавної музичної школи. Ще у 1951 році Чжоу першою з китайських піаністів виїхала закордон на міжнародні музичні змагання і отримала першу (знов-таки серед китайських піаністів) високу міжнародну нагороду: на міжнародному фестивалі «Празька весна» в Чехословаччині, зокрема на його фортепіанному конкурсі вона посіла третє місце. Тривалий час Чжоу Гуанжен здійснювала активну концертну діяльність у Китаї, але в останні десятиліття також значно сконцентрувалася саме на фортепіанній педагогіці та масовій популяризації фортепіано. Чжоу багато гастролювала різними містами Китаю, виступала з лекціями (у тому числі й на центральному телебаченні), здійснювала консультації для молодих викладачів-піаністів. Вона зізнавалася, що ще з дитинства прагнула стати концертуючою піаністкою, а згодом зрозуміла, що найважливіше – це не особисті виконавські успіхи, а спільна справа на користь багатьох людей, що долучаються до фортепіанного мистецтва [13, с. 59].

Лю Шикунь є не тільки видатним майстром фортепіанного виконавства світового рівня, палким організатором системи приватної фортепіанної освіти, а й чудовим музичним педагогом. В останні роки, продовжуючи активно концертувати та займатися написанням музики, він також не менш завзято зосередився на педагогічній роботі та вихованні нового покоління піаністів, й зокрема – виконавців юного віку. Саме педагогічна сфера творчої діяльності Лю Шикуня, особливо створення ним розгалуженої системи авторських музичних шкіл, значно сприяла становленню і розвитку дитячого фортепіанного мистецтва Китаю, що згодом зумовило появу цілої плеяди молодих талановитих китайських піаністів нової генерації. Багато з них в останні десятиліття своїми творчими досягненнями впевнено заявили про себе на світовому музичному олімпі, довівши таким чином існування високопрофесійної китайської фортепіанної школи.

Педагогічні погляди чудового піаніста Лю Шикуня, який тривалий час продовжував поєднувати музично-освітню діяльність із активною гастрольною практикою, базуються здебільшого на принципах конфуціанської традиції [162]. Він вважає, що навчання дітей грі на фортепіано, яке має відбуватися майже не в кожному будинку, має бути спрямоване на розвиток в них головних особистісних якостей і рис, таких як розвиток розуму, виховання почуття краси, формування мужності та ін. Митець вбачає такі перспективи досить реальними і сприятливими для сучасного Китаю. Він зазначає: «...насамперед, є гарне міжнародне середовище – зараз фортепіанною музикою, здебільшого, захоплюються не люди Заходу, а люди Сходу, серед яких китайці на першому місці. Останнім часом багато молодих китайських піаністів здобули міжнародні премії, подивіться, скільки людей займається фортепіанною музикою». Сьогодні Лю Шикунь продовжує жити своєю прекрасною мрією: «...нехай музика увійде до кожного китайського дому, нехай звуки фортепіано супроводжують китайських дітей у їхньому дорослішанні та змужнінні» [21].

Серед величезної кількості учнів Лю Шикуня, які пройшли через його фортепіанний клас в різні часи й періоди життя, виділяється чимало яскравих й талановитих музикантів, яким вдалося досягти значних успіхів у виконавській творчості та здійснити справжню кар'єру концертного піаніста. Сьогодні імена цих учнів Лю Шикуня є дуже відомими в країні та за її межами та по-праву належать до скарбниці китайського фортепіанного мистецтва. Отже, виокремимо найбільш відомих учнів маестро Лю Шикуня та охарактеризуємо їх мистецькі досягнення.

Одним з найбільш відомих імен сучасного китайського піанізму серед учнів Лю Шикуня є Хе Цзе. Цей молодий та вже досить відомий виконавець-піаніст, навчався у Лю Шикуня на початковому етапі свого становлення та протягом усього подальшого свого життя утримує з ним міцні учнівські зв'язки. Хе Цзе нині є викладачем Сичуаньської консерваторії, членом Чендуської молодіжної федерації піаністів [145; 184; 193]. Крім того, молодий музикант є випускником Сичуаньської консерваторії (клас Дан Чжао), після навчання в якій він з успіхом продовжив удосконалювати свою майстерність в Сполучених Штатах Америки, а саме – в університеті штату Міссурі. Саме протягом цього періоду відбулися його головні сольні концерти поза межами Китаю, а саме: у США, Португалії та Південній Кореї. В репертуарі музиканта окрім іншого значиться Перший фортепіанний концерт П. І. Чайковського, який він з успіхом виконував з різними відомими американськими оркестрами, зокрема з симфонічним оркестром Південного Міссурі, Філармонічним симфонічним оркестром штату Юта та ін. Про одне з таких виконань, високо оцінюючи майстерність Хе Цзе, висловилася президент Міжнародного конкурсу піаністів у Південному Міссурі Вівіан Леон: «...дивовижна майстерність і чарівна музика незабутні на все життя» [184].

Повернувшись на батьківщину та працюючи в Сичуаньській консерваторії Хе Цзе виступив із сольними концертами у більш ніж десяти найбільших міст Китаю. Окремим творчим проєктом Хе Цзе, організованим

на знак пошани своєму вчителю Лю Шикуню, став великий Національний концертний тур, в якому на одній сцені виступили вчитель та його учень. У концертних програмах Хе Цзе останніх років значяться два фортепіанні концерти, які музикант неодноразово та з великим успіхом виконував на різних концертних майданчиках, а саме – фортепіанний концерт «Хуанхе» та Перший фортепіанний концерт П. І. Чайковського. Маєстро Хе Цзе виконував ці твори з багатьма китайськими симфонічними оркестрами, зокрема з Симфонічним оркестром провінції Сичуань, Сичуаньським філармонічним оркестром, Чендуським симфонічним оркестром та ін. У 2015 році Хе Цзе провів у театрі м. Наньнін Національний фортепіанний тур під назвою: «Ідол та сила: сольний концерт для фортепіано». Також музикант в останні роки виступав у Палаці мистецтв м. Цзіньчен (провінція Сичуань), на заключному концерті П'ятого китайського симфонічного музичного сезону в м. Чунціні, а в 2019 році Хе Цзе виступив у новорічному концерті Берлінського симфонічного оркестру в Чунціні, де знову виконав фортепіанний концерт «Хуанхе» [184].

Молодий піаніст Хе Цзе, який є гордістю піаністичної школи Лю Шикуня, має багато нагород в галузі музичного мистецтва. Серед них: третя премія Національного молодіжного конкурсу піаністів Міністерства культури КНР (в професійній групі); Гонконгський конкурс на виконання творів китайських композиторів для фортепіано; третя премія Першого міжнародного конкурсу піаністів в Сичуані; перемога на IX Міжнародному конкурсі піаністів у Південному Міссурі (США) тощо.

Серед інших відомих учнів Лю Шикуня виділяється ім'я Сунь Ін, яка згодом стала його наступною дружиною [154]. Сунь Ін стала відома після того, як виграла золоту медаль на конкурсі «Піпа і фортепіано». Вона також є відомою виконавицею на китайському музичному інструменті піпа, розвиваючи мистецтво гри та впливаючи на розвиток музичної освіти на цьому інструменті. У зв'язку з цим Сунь Ін часто неофіційно називають «Принцеса Бівакі». Сьогодні вона продовжує розвиватися в галузі музичного

виконавства та освітою, працюючи поруч з Лю Шикунем над просуванням його музичного центру.

Одним з найяскравіших музикантів серед чисельної когорти учнів Лю Шикуня є Шен Веньюй, котрий ще у 17-річному віці отримав другу премію на міжнародному конкурсі імені Королеви Єлизавети та став наймолодшим переможцем цього конкурсу за всю його історію. А вже через рік, тобто у 18-річному віці, він переміг на міжнародному конкурсі імені С. Рахманінова в Лос-Анжелесі. Активно концертуючи останніми роками цей музикант вже зіграв понад тридцять найбільш відомих фортепіанних концертів з більше ніж сорока симфонічними оркестрами світу. Також серед найкращих учнів Лю Шикуня слід відзначити й Лі Юн Ді, який виборов перший приз на міжнародному конкурсі імені Шопена в Польщі у 2002 році.

Одним з наймолодших серед талантів Лю Шикуня є Цзю Сяофу, який дебютував в 2012 році в Лос-Анджелесі на VIII «Китайському гала-фестивалі Весни». В його виконанні особливо був відмічений твір «Радецькі марш» Й. Штрауса у віртуозній транскрипції для фортепіано, який молодий піаніст виконав у супроводі хореографічної групи з американських танцюристів. Також в цьому концерті Цзю Сяофу виконав й китайську композицію «Небеса звільнених районів» [163].

Проводячи активну педагогічну роботу Лю Шикунь останніми роками усе частіше виступає з відкритими лекціями і майстер-класами перед широкою аудиторією учнів, студентів, молодих педагогів у різних музичних навчальних закладах Китаю та за межами цієї країни [21; 22]. Такі зустрічі завжди викликають неабиякий інтерес, відбуваються в живій і теплій атмосфері та зустрічають вкрай емоційний прийом і вдячність слухачів. Адже розповіді про мистецтво, фортепіанне виконавство, музичну педагогіку, виконавські стилі і композиторську творчість завжди супроводжуються яскравим виконанням музичних творів або їх фрагментів на фортепіано самим Лю Шикунем. Саме такою, наприклад, стала одна із педагогічних лекцій, проведена митцем в музичній школі Юньнаньського

університету мистецтв, що відбулася декілька років тому. Наведемо короткий витяг із відгуку про цю лекцію, який після її завершення опублікував один з учасників цієї зустрічі.

«Слухання лекцій Майстра Лю Шікуня схоже на пробудження. Це змушує людей глибоко усвідомлювати та отримувати глибоку користь. Як інсайдери, так і сторонні люди можуть черпати натхнення з його високого та впертого тіла у понад один і вісім метрів зросту, його елегантного та урочистого художнього стилю та його інтелектуального погляду, відображеного в кришталевих лінзах, залишили незабутнє враження на людей; його гучний, чистий і неквапливий мандарин, його нескінченні академічні ідеї та мистецький досвід у поєднанні з пристрасним і захоплюючим звуком фортепіано з його потужним і яскравим тоном, чудовими навичками та витонченими вміннями протягом тривалого часу... Після зустрічі Лю Шікунь написав напис для Школи музики Юньнаньського університету мистецтв: Чудовий музичний розплідник, видатний сад мистецтв» [175].

2.3. Мистецькі та методичні погляди Лю Шікуня в контексті сучасного фортепіанного виконавства

Спираючись на свій величезний виконавський досвід та широкомасштабну й плідну музично-педагогічну діяльність, Лю Шікунь зрозумілим чином не міг не створити і впровадити в практику власну методичну базу з підготовки молодих піаністів, в якій він синтезував і узагальнив, з однієї сторони: найкращі принципи й методи китайської фортепіанної педагогіки ХХ століття; з другої – методи й настанови фортепіанної школи С. Фейнберга, в класі якого він пройшов стажування та здобув остаточну музичну освіту; з третьої – що є безумовно й особливо важливим – набір власних індивідуальних принципів і постулатів

загальнопедагогічного, художньо-естетичного й виконавсько-технологічного шаблів.

Разом з тим, на сьогоднішній день, як відомо, Лю Шикунь поки що не оприлюднив системно свої методичні принципи, наприклад, у вигляді окремої публікації чи навчального посібника. Однак, основні з них він не одноразово виголошував у багатьох своїх лекціях, інтерв'ю, відкритих уроках і майстер-класах. Отже, спробуємо виокремити й розглянути основні музично-педагогічні та методичні погляди і підходи Лю Шикуня щодо фортепіанного навчання, скориставшись різноманітними інформаційними джерелами й публікаціями, в яких ці принципи і підходи найчастіше були висловлені митцем.

Одним з таких джерел є публікація Пен Цзіна [175], в якій цей автор описав виступ Лю Шикуня в студії Юньнаньського університету мистецтв як запрошеного професора школи музики цього університету, де видатний музикант і виголосив власне бачення основних концептуальних векторів сучасної музичної педагогіки, що і утворюють безпосередній контекст його авторської методики фортепіанного навчання. Цей виступ був здійснений перед аудиторією, в якій знаходилося понад триста викладачів і студентів університету, причетних до музичної педагогіки і фортепіанного виконавства.

В цій промові Лю Шикунь відзначає в якості макроперспективи успішного розвитку гуманітарної сфери сучасного суспільства (зокрема й особистісного становлення молодого музиканта) тісний зв'язок і важливість якісної загальної та мистецької освіти. Він зокрема наголошує, що на сучасному розвитку свого суспільства керівництво китайської держави визначає естетичне виховання молоді одним з пріоритетних напрямів та обов'язково залучає його в свою освітню політику нарівні з такими векторами, як моральне, розумове та фізичне виховання молодого покоління. Така освітня концепція, що інтегрує в собі естетично-виховний

компонент на рівні з іншими, є важливим і значним маркером соціально-економічного прогресу китайського суспільства.

І в цій загальній для сучасного Китаю освітній концепції Лю Шикунь виділяє музично-інструментальну освіту та поширення навчання фортепіанній грі зокрема, як один з показових і важливих для цієї політики компонентів. «Моральність, розум, фізична краса – все це дуже важливо і є нерозривним органічним поєднанням. Будучи стрижнем естетичного виховання, мистецька освіта невіддільна від економічної основи суспільства. Серед них музична освіта, особливо популярне викладання інструментальної музики, наприклад фортепіано, часто стає одним із показників стану загального розвитку та цивілізаційного рівня країни, регіону чи міста» [175].

Лю Шикунь в своїх виступах неодноразово обґрунтовував важливість масового впровадження музично-інструментальної освіти в сучасному китайському суспільстві, виділяючи в цьому цілу низку важливих і корисних для особистісного розвитку кожного учня чинників і переваг. Розглянувши ці чинники на прикладі специфіки фортепіанного навчання, він сформулював і узагальнив їх в низці декількох простих і зрозумілих постулатів. Отже, розглянемо їх далі.

Навчання гри на інструменті та розвиток інтелекту. Лю Шикунь виявляє прямий і безпосередній взаємозв'язок з процесом навчання музиці (зокрема навчання гри на фортепіано) та інтелектуальним розвитком дитини. Спираючись на особистий педагогічний досвід, а також на дані різноманітних психолого-педагогічних досліджень, він акцентує увагу на наявність реального позитивного впливу музично-інструментального навчання на становлення й активізацію розвитку інтелектуальних здібностей учня. Митець, виявляючи реальну користь для розумового розвитку молодшої особистості саме в процесі систематичного музично-педагогічного акту, наводить конкретні приклади і механізми такого впливу на уроках фортепіано. Він зазначає, що для гри на такому клавішному інструменту, яким є фортепіано, потрібно залучати одночасно всі десять пальців. Тож, не

заперечуючи стару й відому приказку про те, що «десять пальців з'єднуються з серцем», він все ж таки, наголошує, що насправді ці десять пальців також пов'язані й роботою мозку. «Мозок керує рухами пальців, а рухи пальців, у свою чергу, тренують мозок. Під час гри на фортепіано рухи пальців найшвидші, а десять пальців є найчутливішими нервовими частинами» [175]. Митець далі резюмує, що розвиток рухової активності пальців при грі на фортепіано може не тільки тренувати реакційну здатність людського мозку, а й значно покращувати його роботу.

Навчання гри на інструменті та розвиток пам'яті. Лю Шикунь, посилаючись на наукові дослідження, також відзначав, що процес навчання музикою дуже корисно впливає на розвиток і покращення пам'яті. Наводячи конкретні приклади із власного творчого і педагогічного досвіду, зокрема фокусуючи цей аспект на фортепіанне виконавство, він зауважував, що музичний звук, який спроможне відтворити фортепіано, є дуже багатий за своїми найрізноманітнішими характеристиками (тембральними, звуковисотними, динамічними, ритмічними й ін.), а саме розташування звуків як в системі звукорядів, так і власне на фортепіанній клавіатурі є не простим та таким, що вимагає активної мозкової роботи.

Порівнюючи опосередковано гру на фортепіано з грою в шахи, Лю Шикунь відзначає значну ускладненість першої через більшість комбінаторики і вищій рівень багатоваріантності: «Люди часто кажуть, що гра в шахи – це математична програма з найбільшою кількістю змін, тоді як в реальності гра на фортепіано має більше змін, ніж гра в шахи» [175]. Крім цього, митець відзначає й той факт, що концертний музикант, граючи публічно на інструменті, зазвичай не користується нотами, що вимагає від нього додаткової концентрації його уваги та володіння гарною пам'яттю. Узагальнюючи цю тезу, видатний музикант, спираючись у тому числі й на власні спостереження, відзначає, що студенти, які добре грають на фортепіано (а з цим – і мають гарну пам'ять), також відзначаються й

неабияким кругозором та виявляють доволі високі досягнення в інших сферах [також там].

Навчання гри на інструменті та розвиток психоемоційної сфери людини. У своїх виступах Лю Шикунь також акцентує увагу на безпосередньому впливі музики під час навчання гри на інструменті на психоемоційну сферу молодшої людини [135; 162; 175; 217]. Хоча ця теза і є досить відомою та однією з центрових в музикознавчій та педагогічній науках, видатний китайський піаніст не нехтує постійно наполягати на її особливій важливості для сучасної музичної практики. Він підкреслює, що вивчення музики та музичне виконавство як таке вельми допомагає душевному очищенню через процес переживання музичних образів, сприяє покращенню і розвитку почуттєвої аури людей. Оскільки ідейний зріз усіх видатних літературних і мистецьких творів переважно є правдивим, добрим і прекрасним, то всі добірні форми традиційного мистецтва відповідним чином впливають і на характер, і на темперамент, і на поведінку та навіть і на зовнішність людини тощо.

Розглядаючи музичну освіту в більш ширшому плані, тобто як впливовий чинник на загальний розвиток та успіхи підлітків в інших життєвих сферах, Лю Шикунь відзначає, що в нинішній час пошук роботодавцями молодих талантів концентрується не лише на їх суто академічній кваліфікації, володінні іноземними мовами чи навичках роботи з комп'ютером, а й на деяких супутніх якостях, серед яких важливе значення мають такі властивості, як загальна культура, обізнаність і кругозір, зовнішній вигляд, темперамент та рід інших різноманітних якостей, які у свою чергу є тісно пов'язаними з мистецькою освітою, зокрема з музичною [175].

В інших своїх промовах видатний музикант також акцентує увагу на навчанні гри на інструменті яке є насамперед освітою естетичною: «Під час навчання гри на фортепіано ми повинні усвідомлювати, що таке навчання – це свого роду естетична освіта та якісна освіта» [135]. Продовжуючи цю тезу

митець, разом з тим, не виступає за обов'язкове таке навчання для всіх. Але він погоджується, що в разі такого навчання, вчитель повинен мати за мету вчити учня не тільки любити фортепіано, а виховувати в ньому почуття і сприяння прекрасного [також там].

Навчання гри на інструменті в ранньому віці. Розмірковуючи про проблему музично-інструментальної освіти в сучасному світі Лю Шикунь звертає увагу на деякі погляди та думки окремих людей, що висловлюють відвертий скепсис відповідно раннього музичного виховання засобами інструментального навчання. Він наводить приклади публічних висловлювань таких адептів, які виступають за те, щоб мистецька освіта не починалася з раннього дитячого віку та вважають, що цим дітям потрібно надати так би мовити «щасливе дитинство», тобто позбавити їх від зайвої кропіткої роботи в цьому віці та зосередити здебільшого на ігрових і розважальних формах дозвілля. Він зауважує, що якщо дітям не дозволяти нічого вчити нового, то вони стануть просто «сліпими». «...Якщо ми дозволимо природі йти своєю ходою і дозволимо речам йти своїм власним курсом, тоді «щасливе дитинство» ризикує перетворитися згодом на «жалюгідну старість» [175]. В своєму виступі Лю Шикунь також наводить і зворотній приклад (з однієї з бідних країн Африки), де діти не вчаться не тому, що не хочуть, а тому, що не знають чого вчитися, тобто не мають такої можливості. Для цих африканських дітей першочерговою потребою постає звичайна вулична гра, що є властивим для всіх дітей. Адже навчання потребує певних зусиль і навіть труднощів, у зв'язку з чим виявляється лише невеличка кількість дітей, які по-справжньому виявляють жагу вчитися.

На сумнівні запитання «Скільки з молодих музикантів у подальшому своєму житті зможуть зробити серйозну кар'єру і стати відомими? Враховуючи те, що по всій країні навчатися музичному мистецтву, й зокрема фортепіанній грі, приходять тисячі людей?» Лю Шикунь чистосердечно та з щирою посмішкою відповідає: «Навіть якщо існує величезна кількість людей, які навчаються мистецтву, лише один із тисячі зрештою стане

відомим музикантом. І це є повністю нормальним, так само, як вивчення математики. Немоżliво кожному, хто вивчає фізику, стати відомим вченим, як і неможливо для кожного, хто вивчає літературу, стати Ба Цзінем⁷. Але це не означає, що вони повинні припинити вивчати ці знання та навички» [175].

В цьому контексті Лю Шикунь навів майже типовий приклад із власного життя. Як вже зазначалося, він розпочав своє навчання гри на фортепіано ще у віці трьох років. А у п'ятирічному віці юний музикант вже виступав на сцені та виграв у Шанхаї національний дитячий конкурс серед музикантів-піаністів найвищого рівня. Такому успіху і швидкій славі безумовно сприяли чудові сімейні умови, в яких виховувався хлопчик та ранній початок навчання гри на інструменті, що не завжди є доступним основній масі звичайних дітей. Разом з тим, та дещо несподіваним виявляється те, що Лю Шикунь відверто зізнався, що на певному етапі його музичного розвитку він проявляв деяку пасивність та навіть небажання навчатися, але завдяки наполегливості батьків він все ж таки здійснив значний прорив у досягненні майбутніх вершин. «Коли мені було дванадцять років, я відкрито висловлював свою нудьгу від навчання гри на фортепіано, але мій батько все одно змушував мене вчитися цьому. Тому, загалом і принципово кажучи, якість навчання не можна ототожнювати зі станом розуму та емоціями від занять. Так, це не одне і те ж. Так само, як хороші оцінки з математики і фізики не обов'язково виникають через те, що їм подобається грати на фортепіано» [175].

Співвідношення таланту і роботи в процесі навчання гри на інструменті. У своїх виступах Лю Шикунь часто підіймає важливу проблему співвідношення в учня наявності вродженого музичного хисту та працездатності. Він зауважує, що за рахунок наполегливої і свідомої роботи у ході навчання гри на інструменті певні музично-виконавські навички

⁷ Ба Цзінь – китайський письменник і перекладач. У 1985-2005 роках – голова Спілки китайських письменників. Написав загалом 26 томів із понад десятьма мільйонами ієрогліфів і переклав з інших мов близько 10 томів різних творів.

поступово набувають підсвідомого характеру та згодом стають інстинктивними. Справедливо порівнюючи цей процес почасти із великим спортом, а саме – з вольовим тренуванням спортсменів, митець відзначає, що все ж таки, без емоційного почуттєвого прояву, тобто без перцептивного реагування на музичну інтонацію ніколи не досягнути справжнього мистецтва. Так, говорячи про це з аудиторією Юньнаньського університету і розкриваючи разом з нею «таємницю» музичного мистецтва, Лю Шикунь зауважив, що в суспільстві часто і помилково вважається, що гри на фортепіано можуть вчитися лише ті діти, які мають глибокий талант і довгі пальці. Але ж насправді, ці міркування є невірними і хибними, а отже будь-яка дитина з нормальним IQ може сміливо вчитися музиці, у тому числі, й інструментальному виконавству. Як приклад, митець порівняв себе і Бетховена, таланту якого Лю Шикунь безумовно поступається. Але при цьому наголосив, що саме завдяки наполегливій праці на інструменті, що дозволила йому постійно і завзято вдосконалюватися, він і досяг значних вершин в мистецтві [217].

Принцип поступовості навчання гри на інструменті. Лю Шикунь завжди наголошує на обов'язковій поступовості підвищення складності музичного матеріалу протягом навчання. Ця теза хоч і є всім відомою і певною мірою прозаїчною, все ж таки деякі вчителі гри на фортепіано, намагаючись здобути зі своїми учнями швидких і високих результатів, іноді нехтують цим, що часто призводить до зворотного ефекту. Для просунутої фортепіанної практики він вважає, що це потрібно робити поступово, тобто крок за кроком. «Дотримуючись рекомендацій зрілих підручників, ви повинні систематично практикуватися щодня. Вивчіть гами та арпеджіо, які є основою фортепіанної техніки, поступово» [135].

Щодо деяких аспектів фортепіанної виконавської технології. У своїх виступах на зустрічах, лекціях і майстер-класах Лю Шикунь часто і ретельно зупиняється на важливих питаннях виконавської технології та різноманітних методах її вдосконалення. Так, згадуючи Міжнародний конкурс піаністів

імені Петра Чайковського, що відбувся в Москві в 1958 році та на якому митець отримав II премію, Лю Шикунь провів паралель між собою і переможцем конкурсу, американським піаністом Ван Кліберном. Він зазначив, що будова кисті Ван Кліберна дуже сприяє грі на фортепіано: його пальці є доволі довгими та можуть охопити інтервал у дванадцять клавіш. Але такий, доволі сприятливий анатомічний факт не є головною причиною його перемоги. Митець відзначав, що куди важливіше є методи навчання гри на фортепіано і власне виконавська технологія, які в принципі в провідних фортепіанних школах є дуже близькі, навіть майже однакові [175].

Серед частих настанов молодим музикантам у справі успішного й швидкого оволодіння фортепіанною технікою значяться поради Лю Шикуня щодо формування правильною постановки ігрового апарату, зокрема опанування фізіологічно доцільною формою рук під час гри та природністю їх рухів, вміння використовувати ці природні рухи і в діяльності пальців, і в роботі зап'ястків і рук в цілому. Митець відзначає проблему тренування пальців як першочергово важливу річ у процесі освоєння гри на фортепіано. Розкриваючи проблему розвитку ігрового апарату він завжди обов'язково демонструє свої руки особисто, показуючи їх на практиці у грі невеличких музичних фрагментів.

Щодо постановки рук під час гри на фортепіано Лю Шикунь радить міцно тримати другий, третій, четвертий і п'ятий пальці, при цьому малі суглоби пальців утримувати в зігнутому положенні. Разом з тим, кут торкання пальців до клавіш повинен бути високим (в середньому приблизно 90 градусів), що не дозволить торкатися нігтями клавіш. Він зауважує, що якщо нігті є довгими (особливо це стосується дівчат), то кут нахилу пальця має бути трохи змінений, тобто такий, щоб натиск на клавішу відбувався тільки плоским черевцем [175].

У конкретному методі навчання митець вважає, що вкрай важливо мати гарний технологічний фундамент на початку, який включає в себе правильні форми рук та відповідні щодо дії торкання пальцями клавіш. Він часто

наголошує, що: «...Правила руху рук та тренування пальців – це перша і важлива частина навчання гри на фортепіано» [175]. Розвиваючи цю думку Лю Шикунь порівнює основний метод гри на фортепіано з фундаментом високої будівлі та коментує: «Якщо основний метод невірний чи не стандартизований, ви напевне не зможете добре навчитися грати на фортепіано» [також там].

Отже, правильне формування ігрового апарату, зокрема відповідні форми і позиції рук та їх рухові дії Лю Шікунь відзначає як першочергові й базові навички для навчання гри на фортепіано, які потрібно ретельно і якісно відпрацьовувати. «Фізіологічне розташування кисті і пальців рук на клавіатурі та природність їх руху є основними навичками. Лише тоді, коли ці навички будуть напрацьовані, ми можемо далі вимагати і сили, і швидкості, і чутливості гри. Звичайно, найвищий рівень дрібної деталізації, тобто той час, коли пальці торкаються клавіш, має бути якомога коротшим» [175]. Митець резюмує, що як і в процесі опанування будь-яким іншим видом мистецтва, в освоєнні фортепіанної гри важливо закласти від початку правильну і гарну основу. «Так само, як вивчення каліграфії починається з малювання червоних ліній, ви можете поступово навчитися різним музичним стилям і жанрам» [також там].

Публічні виступи і конкурсні змагання як шлях розвитку виконавського мистецтва. На думку Лю Шикуня, концерти та виконавські конкурси – це ще один важливий спосіб розвитку китайського фортепіанного мистецтва. Він вважає, що публічні концерти та музичні конкурси можуть значно підвищити інтерес учнів до навчання та створюють гарну атмосферу для фортепіанного мистецтва в цілому. Згідно з цією ідеєю, і сам маестро, і його учні в останні роки багато мандрували з концертами по всій країні та подарували безліч творчих зустрічей учням, що здійснюють базове навчання гри на фортепіано. Крім того, його музичні центри також здійснюють проведення та фінансування концертів і конкурсів різного масштабу [135].

Навчальний і концертний репертуар. Велика кількість творів в репертуарі Лю Шикуня складають навчальний репертуар, тобто той, що часто використовується студентами і учнями музичних навчальних закладів. Ще одним з важливих завдань в плані репертуару митець вважає обов'язковим включення, поряд з творами світової класики, музику китайських композиторів. Це має сприяти прищепленню учням уявлення про китайську музику. «Я використав багато китайських пісень, деякі з яких були створені мною. Це дає не лише виявити свої творчі таланти, а й дати учням відчутти натхненну чарівність китайської фортепіанної музичної мови, тож допоможіть учням грати китайські твори» [135]. Також музикант зауважує, що часто підібрані викладачем для учня музичні твори не відповідають не тільки технічним здібностям і вмінням учня, а й його темпераменту й характеру, внутрішньому світу тощо. Разом з тим, рівень репертуару не слід використовувати як єдиний критерій для перевірки ефективності навчання гри на фортепіано.

Використання педагогічно-виконавських технологій фортепіанної школи С. Фейнберга. Навчання Лю Шикуня в класі видатного піаніста і педагога Самуїла Фейнберга в Московській консерваторії імені П. І. Чайковського, яке він здійснив з 1960 по 1962 роки, стало останньою ланкою у процесі здобуття ним академічної музичної освіти та вдосконалення власної виконавської майстерності під наглядом творчого керівника. Не зважаючи на доволі високий виконавський рівень, яким на той час вже володів молодий музикант та який був підкріплений низкою яскравих його перемог на найпрестижніших міжнародних конкурсах, навчаючись в класі С. Фейнберга Лю Шикунь отримав там не лише більш нові й глибинні знання щодо оволодіння мистецтвом фортепіанного виконавства, а й відкрив для себе чітко упорядковану й систематизовану теоретичну концепцію як підґрунтя щодо усвідомлення і розуміння практичного освоєння цього мистецтва.

У своїх лекціях і майстер-класах Лю Шикунь не одноразово згадував і посилався на методичні принципи С. Фейнберга, особливо в аспекті оволодіння звуком, та підкреслював значення і важливість виконавсько-технологічних підходів його школи. В історії розвитку світового фортепіанного виконавства ім'я С. Фейнберга дійсно займає одне з провідних місць, а величезний практичний (виконавський й педагогічний) досвід митця був теоретизований і узагальнений ним в його масивній книзі «Піанізм як мистецтво», яка розійшлася по всьому мистецькому світу великими обсягами й багатьма перевиданнями. Одним з таких перевидань є публікація цієї книги музичним видавництвом Манхетенської школи музики в Нью-Йорку (Feinberg Samuel «Pianism as an art» [131]), на яке ми й будемо спиратися далі.

Отже, розглянемо коротко основні педагогічно-виконавські постулати фортепіанної школи С. Фейнберга, на які з успіхом посилається у своїй мистецькій практиці Лю Шикунь. Одним з центрових моментів методики російського піаніста є глибока і осмислена робота над фортепіанним звуком. В своїй книзі її автор ретельно розглядує специфіку формування фортепіанного звуку, порівнюючи її зі звуковидобуванням на інших класичних інструментах, виводить закономірності характеру утворення звуку з характером ігрового жесту. Автор порівнює можливості звукової виразності фортепіано зі штриховою палітрою струнно-смічкових інструментів та вказує на суттєву роль ігрових рухів піаніста в такому наслідуванні. У зв'язку з цим, він також пропонує метод контролю над якістю звуку через координацію і економію рухових дій, а також різноманітні способи досягнення звукової мелодичної виразності. Цілеспрямована робота над виконавськими рухами, над виконавським жестом, досягнення відчуття повної розкнутості м'язів, через концентрацію уваги на дотику кінчиками пальців клавіатури. «...Досвідчений педагог обережно очищає гру піаніста-початківця від шкідливих нашарувань, оскільки за цим недоліком нерідко ховається щире почуття, підвищена художня обдарованість» [131, с. 101].

Не менш важливим в зібраних постулатах С. Фейнберга є аспект фортепіанної техніки та технічної вправності піаніста. Системність цього питання видатний піаніст вибудовує починаючи від розгляду загально-технологічних проблем, пропонуючи комплекс методів щодо боротьби із гальмуючими навичками в роботі піаніста над технікою. Через аналіз структурних елементів музичного матеріалу (зокрема різноманітних його угруповань і ланок), автор роботи виводить фортепіанну аплікатуру на рівень теоретичного узагальнення, акцентуючи увагу саме на принципах позиційної гри. Для поглядів С. Фейнберга характерним є таке тлумачення принципу позиційної гри, в якому рука піаніста займає нову позицію не в останній момент, а заздалегідь, тобто щоб мати можливість завчасно підготувати руку для подальшого виконання. В цьому аспекті також ретельно розглядається й методика роботи над музичним твором, надаються методи тренувань елементів техніки, аналізуються і пропонуються спеціальні вправи [131].

Важливе значення в фортепіанній методиці С. Фейнберга приділено фортепіанній педалі. За його поглядами, техніка використання педалі передбачає залучення її у двох основних функціях, а саме: в збагачувально-декоративній функції, що спрямована на досягнення максимальної різноплановості барвисто-тембрової сторони звучання, та тектонічній функції, що позначається у процесі вибудовування форми твору, органічності руху його музичної тканини. В цьому аспекті видатний піаніст відзначає найважливішу формотворну роль педалі саме в романтичній музиці, але щодо поліфонічної музики барокової доби вимагає використання строго лімітованої педалі. В цілому, С. Фейнберг застерігає від одночасного різкого зняття рук разом із педаллю, що на його думку «як ножицями обрізає» рух музичної лінії. Зняття рук завжди має передувати м'якому поступовому зняттю педалі.

Серед інших важливих питань щодо виховання піаніста-виконавця в науково-методичному зведенні С. Фейнберга дбайливо розкриваються проблеми метро-ритмічної організації музичного матеріалу та особливості їх

виконавського втілення, співвідношення нотного запису і так званого живого ритму, музичного й оповідального часу, поетичного й музичного ритму, а також межі метро-ритмічної свободи виконання тощо. Проблему виконавського стилю та стильової інтерпретації видатний піаніст висвітлює через творчість видатних геніїв музичного мистецтва (Бетховена, Шопена, Скрябіна, Вебера, Шумана, Прокоф'єва й ін.) [131].

Висновки до другого розділу

Китайська фортепіанна педагогіка на початковому етапі свого розвитку (перша половина XX століття) формувалася на теоретичних і практичних засадах російського та західноєвропейського піанізму. Разом з тим, фортепіанна академічна база, яку впроваджували в цей час в Китаї відомі іноземні піаністи-педагоги і виконавці, поступово збагачувалася іманентними для китайської традиційної культури властивостями і рисами (світоглядними, естетичними, педагогічними, виконавсько-технологічними тощо), що призвело сьогодні до появи і розквіту самобутньої китайської національної фортепіанної школи. В процесі проведення даного дослідження було виявлено і систематизовано основні характерні особливості сучасної фортепіанної педагогіки Китаю, серед яких:

Філософія конфуціанства як ідейно-світоглядна платформа китайського національного музичного мистецтва взагалі та фортепіанно-педагогічної галузі зокрема, яка здійснила суттєвий відбиток на виховання багатьох поколінь музикантів-піаністів високого класу в цій країні. Серед основних якостей виховання особистості в конфуціанській філософській доктрині, на які спирається сьогодні сучасна китайська фортепіанна педагогіка, є наступними: дисциплінованість, організованість, працьовитість, законослухняність, повага до старших по віку та рангу, особливе вшанування вчителя як носія знань та безперечне визнання його авторитету і думки, а також – безмежна любов до музики, емоційна відкритість, безпосередність

тощо. Використання елементів оздоровчої практики Цигун, що передбачає вміння координувати розумом тілесні рухи з процесом дихання і роботою серця та досягається спеціальними саморегулятивними вправами. А використання їх у процесі професійного зростання музиканта, й особливо у підготовці його до публічних виступів та безпосереднього концертного акту на сцені, надає значної психологічної рівноваги, впевненості й високого рівня самоконтролю. *Спирання на стильові типи «Вен» і «Ву»*, які є загальними й традиційними художніми концептами не лише для китайського музичного виконавства, а й для інших видів мистецтв. Їх характерними особливостями є: значна емоційна насиченість виконання, масштабність мислення, а з ним – і об'ємність виконуваного музичного матеріалу, різноманітність елементів фортепіанної техніки та їх яскраве й показове демонстрування, що супроводжуються відкритим поривом почуттів (для «Ву»); ретельна деталізація музично-мовленнєвого процесу, поглиблена робота над звуком і характером його видобування, філігранність елементів мілкої техніки, багатство звукових градацій (для «Вен»). *Оригінальні виконавські технології*, зокрема система «Методи гри без легато» Лі Цзялу, що є однією з широко використовуваних у сучасній китайській фортепіанній педагогіці та являє собою п'ять творчих методів гри на клавішах без легато (тобто нон легато), а саме: а) метод sostenuto (або напівлегато); б) метод вишуканого дотику при нон легато; в) метод легкого дотику при нон легато; г) зернистий метод дотику до клавіш при нон легато, д) метод звичайного дотику до клавіш штрихом нон легато. Крім того, широкого поширення знайшла й оригінальна методика викладання фортепіано професора Чжу Гун І (систематизована й узагальнена дослідником Ге Юєде), пріоритетними принципами якої є: пріоритет розвитку індивідуальних виконавських здібностей і хисту; формування власних музичних смаків і пріоритетів через вільний й усвідомлений вибір; пріоритет розвитку виконавського мислення та максимальної усвідомленості в процесі гри; розумний баланс емоційного прояву тощо. *Обов'язкове використання творів китайських композиторів*, як

необхідність більш частого й дбайливого їх виконавського освоєння та подальшої популяризації в концертній практиці. *Використання принципу взаємоспрямованого двостороннього вибору* між викладачем та учнем (студентом), який передбачає взаємоспрямований самотійний і двосторонній вибір: викладачу – учня, а учню – викладача. Такий метод сприяє покращенню координації в творчому процесі викладача й учня, додатковому контролю їх міжособистісних стосунків, підвищенню взаємної творчої активності, оптимізації комунікативної сфери між ними, стимуляції здорової конкуренції як серед викладачів, так і серед учнівського загалу. *Розширення спектру дисциплін* в циклі спеціалізованих предметів, вільне формування навчальних планів фортепіанними кафедрами і факультетами в межах своїх навчальних закладів, впровадження в навчальний процес власних і авторських навчальних курсів і методик тощо. *Залучення принципу диференційованого оцінювання* виконавської майстерності студентів-піаністів за окремими критеріями, зокрема за трьома критеріями: а) безпосередній виступ на екзамені; б) оцінка за рівень технічної майстерності; в) оцінка за самотійну роботу протягом року.

Початок значної активізації музично-педагогічної діяльності Лю Шикуня пов'язується з окремим періодом життя митця, який з 1991 року оселяється в Гонконзі. Попри певні матеріальні труднощі, що супроводжували музиканта в перші роки життя в цьому місті, за рахунок своєї наполегливої виконавської і педагогічної діяльності йому вдається організувати власне музично-освітнє підприємство, а саме – відкрити приватний дитячий центр фортепіанного мистецтва, а згодом – й його філії в різних містах. Сьогодні мережа музично-освітніх осередків, створених видатним піаністом налічує вже понад 50 «Центрів фортепіанного мистецтва Лю Шикуня», що функціонують у більш ніж 30-и містах Китаю і США, включаючи найчисельніші за кількістю населення (зокрема Пекін, Шанхай, Тяньцзінь, Чунцін, Гонконг, Нью-Йорк тощо), а також 5 великих «Дитячих

садків музики та мистецтва Лю Шикуня». В цих закладах сьогодні навчається вже понад 30 тисяч дітей різного віку.

Подальший швидкий і динамічний успіх приватного музично-навчального підприємства Лю Шикуня, був зумовлений й чинниками загального соціокультурного кшталту, серед яких: бажання багатьох мешканців Гонконгу, які мали більш тісні культурно-економічні зв'язки із Західним світом, навчати своїх дітей грі на фортепіано; мешканці Гонконгу, які порівняно з населенням основної частини Китаю, на той час мали значно вищий рівень життя та фінансові можливості сплачувати приватне навчання; брак необхідної кількості професійних педагогів-піаністів у цьому місті, що також сприяло зросту цін на музично-освітні послуги.

Ідейна концепція приватних музичних центрів фортепіанного мистецтва Лю Шикуня спрямована на створення умов і розповсюдження в Китаї так званої масової фортепіанної культури через залучення до навчання грі на цьому інструменті якомога максимальної кількості дітей. Таким чином, можемо констатувати, що Лю Шикунь піклуючись про створення системи масового навчання грі на фортепіано, розвитку й поширення початкової ланки фортепіанної освіти в своїй країні, власною діяльністю безпосередньо та результативно вплинув також і на подальшу професіоналізацію фортепіанного виконавства в Китаї, формування національної виконавської фортепіанної школи, що поступово призвело до її світового визнання та отримання високих мистецьких досягнень багатьма молодими піаністами-виконавцями.

Концепція створення масової фортепіанної культури в Китаї, одним з авторів якої є Лю Шикунь, окрім залучення до музикування на цьому інструменті величезної кількості дітей і юнацтва, передбачає й інші види і сфери мистецької та комерційної діяльності, зокрема: організація і проведення різноманітних концертних заходів, як за участю самих учнів, так і з залученням відомих піаністів світового рівня; проведення відкритих уроків, майстер-класів і лекцій провідних фортепіанних педагогів і

виконавців; проведення виставок-демонстрацій і продажів музичних інструментів відомих вітчизняних і зарубіжних виробників тощо.

До викладацької роботи в дитячі музичні центри фортепіанного мистецтва Лю Шикуня залучаються високопрофесійні музиканти-піаністи, які здобули музичну освіту в провідних навчальних закладах Китаю та мають певний мистецький статус (наприклад, лауреати різних виконавських конкурсів) та авторитет. Багато з таких викладачів самі являються випускниками цих фортепіанних центрів, здобувши в них свою початкову базову музичну освіту. До педагогів фортепіанних центрів Лю Шикуня ставляться серйозні професійні вимоги, зокрема мистецького, комунікативного, педагогічно-креативного тощо.

Серед величезної кількості учнів Лю Шикуня, які пройшли через його фортепіанний клас в різні часи й періоди життя, виділяється чимало яскравих й талановитих музикантів, яким вдалося досягти значних успіхів у виконавській творчості та здійснити справжню кар'єру концертного піаніста. Сьогодні імена цих учнів Лю Шикуня є дуже відомими в країні та за її межами та по-праву належать до скарбниці китайського фортепіанного мистецтва.

Проводячи активну педагогічну роботу Лю Шикунь останніми роками усе частіше виступає з відкритими лекціями і майстер-класами перед широкою аудиторією учнів, студентів, молодих педагогів у різних музичних навчальних закладах Китаю та за межами цієї країни. Такі зустрічі завжди викликають неабиякий інтерес, відбуваються в живій і теплій атмосфері та зустрічають вкрай емоційний прийом і вдячність слухачів. Адже розповіді про мистецтво, фортепіанне виконавство, музичну педагогіку, виконавські стилі і композиторську творчість завжди супроводжуються яскравим виконанням музичних творів або їх фрагментів на фортепіано самим Лю Шикунем.

Педагогічні погляди чудового піаніста Лю Шикуня, який усе своє творче життя вдало поєднав музично-освітню й педагогічну діяльність з

активною гастрольною практикою, також не оминають ідейно-світоглядні традиції конфуціанської філософії. Митець вважає, що навчання дітей грі на фортепіано, яке має відбуватися майже не в кожному будинку, потрібно спрямовувати на розвиток в них головних особистісних якостей і рис, таких як розвиток розуму, виховання почуття краси, формування мужності тощо. В даній роботі було проаналізовано й систематизовано основні музично-педагогічні погляди й методичні принципи щодо навчання грі на фортепіано Лю Шикуня, які полягають в наступному:

Навчання грі на інструменті як засіб розвитку інтелекту. Лю Шикунь спираючись на особистий педагогічний досвід, а також на дані різноманітних психолого-педагогічних досліджень, він акцентує увагу на наявність реального позитивного впливу музично-інструментального навчання на становлення й активізацію розвитку інтелектуальних здібностей учня.

Навчання грі на інструменті як засіб розвитку пам'яті. Лю Шикунь, посиляючись на наукові дослідження, також відзначав, що процес навчання музикою дуже корисно впливає на розвиток і покращення пам'яті дітей, розташування звуків як в системі звукорядів, та власне й на фортепіанній клавіатурі, є не простим та таким, що вимагає активної мозкової роботи.

Навчання грі на інструменті як розвиток психоемоційної сфери людини. У своїх виступах Лю Шикунь також акцентує увагу на безпосередньому впливі музики під час навчання грі на інструменті на психоемоційну сферу молодшої людини, а музичне виконавство, зокрема на фортепіано, вельми допомагає душевному очищенню через процес переживання музичних образів, сприяє покращенню і розвитку почуттєвої аури людей.

Навчання грі на інструменті в ранньому віці. Розмірковуючи про проблему музично-інструментальної освіти в сучасному світі Лю Шикунь відхиляє погляди та думки окремих противників раннього музичного виховання засобами інструментального навчання, вважаючи, що при правильному режимі дня та застосуванню відповідних методик активні заняття музикою не скільки не шкодять дитячому здоров'ю та психіці.

Співвідношення таланту і роботи в процесі

навчання гри на інструменті. У своїх виступах Лю Шикунь часто підіймає важливу проблему співвідношення в учня наявності вродженого музичного хисту та працездатності, зауважуючи, що робота за інструментом без емоційного почуттєвого прояву (тобто без перцептивного реагування на музичну інтонацію) не приносить бажаного й швидкого результату. *Принцип поступовості навчання гри на інструменті.* Лю Шикунь завжди наголошує на обов'язковій поступовості підвищення складності музичного матеріалу у процесі навчання, застерігаючи деяких недосвідчених вчителів гри на фортепіано, які, намагаючись здобути зі своїми учнями швидких і високих результатів, нехтують цим. *Щодо деяких аспектів фортепіанної виконавської технології.* Митець акцентує увагу на побудові правильного (фізіологічного) ігрового апарату, зокрема відповідних форм і позицій рук та їх рухових дій від самого початку навчання, що має бути одним з першочергових завдань у формуванні базових навичок для навчання гри на фортепіано. *Публічні виступи і конкурсні змагання як шлях розвитку виконавського мистецтва.* На думку Лю Шикуня, концерти та виконавські конкурси – це ще один важливий спосіб активізації розвитку юного музиканта, які можуть значно підвищити його інтерес до навчання та створити гарну атмосферу для успішного опанування фортепіанного мистецтва в цілому. *Урізноманітнення навчального і концертного репертуару* є ще одним з важливих завдань у процесі виховання піаніста. Окрім типового набору і кількості музичних творів, що складають навчальний репертуар, до навчальної програми, поряд з творами світової класики, обов'язковим має бути включення музики китайських композиторів.

Використання педагогічно-виконавських технологій фортепіанної школи Самуїла Фейберга. Лю Шикунь, як учень і послідовник фортепіанної школи С. Фейберга, у своїй навчальній практиці рекомендує користуватися, як основними і базовими методиками видатного російського піаніста, так і деякими іншими його принципами, що носять суто оригінальний, тобто авторський підхід щодо опанування окремих аспектів виконавської

технології. Серед них: глибока і осмислена робота над фортепіанним звуком в кореляції з характером ігрового жесту, метод контролю над якістю звуку через координацію і економію рухових дій, а також через різноманітні способи досягнення звукової мелодичної виразності; комплекс методів щодо боротьби із гальмуючими навичками в роботі піаніста над технікою; принципи позиційної гри та позиційної аплікатури на основі систематики структурних елементів музичного матеріалу; техніка використання педалі у двох основних функціях: в збагачувально-декоративній функції, що спрямована на досягнення максимальної різноплановості барвисто-тембрової сторони звучання, та тектонічній, що позначається у процесі досягнення органічності руху музичної форми твору; розуміння специфіки метро-ритмічної організації музичного матеріалу та особливостей її виконавського втілення; співвідношення нотного запису і «живого» ритму, музичного й оповідального часу, межі метро-ритмічної свободи виконання тощо.

Отже, саме педагогічна та освітньо-організаційна сфери творчої діяльності Лю Шикуня, й насамперед, створення ним розгалуженої системи авторських музичних шкіл з приватною формою власності («Дитячі центри фортепіанного мистецтва»), значно сприяли становленню і розвитку масового дитячого фортепіанного виконавства в Китаї, а з цим – й такому соціокультурному феномену в китайському суспільстві, який отримав назву «фортепіанного буму». У свою чергу, така масовість мала безпосередній якісний вплив на кадровий відбір і наступну професіоналізацію фортепіанного мистецтва, що природньо зумовило появу великої кількості молодих яскравих китайських піаністів нової генерації, які своїми творчими досягненнями в останні десятиліття впевнено заявили про себе на світовій музичній арені та сприяли становленню і подальшому розвитку високопрофесійної китайської фортепіанної школи.

РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ЛЮ ШИКУНЯ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО

Композиторська сфера стала для Лю Шикуня ще одним важливим напрямом його творчої діяльності, в якому він досяг значних успіхів. Його композиції сьогодні увійшли до «золотого фонду» китайської фортепіанної музики XX століття. Твори митця постійно звучать на різноманітних концертних сценах, музичних конкурсах і фестивалях, вони регулярно виконуються в навчальній практиці студентами багатьох музичних вишів тощо.

Незважаючи на те, що композиторський доробок Лю Шикуня не є дуже чисельним (він налічує близько десятка різних за жанрами і формами творів), але в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю, й зокрема в річищі становлення китайської фортепіанної музики, виявляється дуже важливим і показовим. Музику для фортепіано митець починає створювати вже на ранньому етапі своєї творчої діяльності. Першим же масштабним твором його композиторського доробку стає «Молодіжний концерт» для фортепіано з оркестром, написаний ще в 1958 році на замовлення Мао Цзедуна. Цей твір митець створив у складі творчої групи, тобто у співавторстві з іншими музикантами – Пань Іміном, Сунь Ілінем та Хуан Сяореєм [153].

Таке колективне творче співробітництво, у тому числі й у справі написання великої музичної композиції, в китайській музичній культурі того часу не є виключенням, а навпаки, скоріше являє собою передбачувану і сталу тенденцію. Витоки цієї тенденції беруть свій початок з ідеологічної концепції «колективної праці» та колективізму як такого, що панували в китайській суспільно-політичній атмосфері того часу в цілому, а отже природним чином певною мірою відбилася й на галузі композиторської творчості. Але, як відзначають дослідники, в співавторському створенні «Молодіжного концерту», як і деяких інших творів, Лю Шикуню завжди

належала провідна й домінуюча творча роль. Аргументи на цю думку нами буде представлено далі в цьому розділі роботи.

Серед інших відомих фортепіанних творів Лю Шикуня слід відзначити «Ураган війни» (1958 р.), «Серце комунара радіє» (1966 р.), «Світ зустрічає нову весну» (написану в 1967 році, також у співавторстві, зокрема з Чжу Занхуа та Го Чжихуном), «Битва з тайфуном» (1977 р.), а також ще один фортепіанний концерт, що отримав назву «Лян Шаньйо та Чжу Інтай» тощо [12, с. 84].

Окрім власне оригінальних композицій, Лю Шикунь здійснив також і декілька інструментальних транскрипцій для фортепіано популярних в Китаї музичних тем, перетворивши їх у повноцінні художні твори. Найкращим таким прикладом може слугувати створена ним у 1977 р. масштабна транскрипція відомої мелодії Ван Чанюаня для фортепіано з оркестром. Цей твір фактично являє собою повноцінний фортепіанний концерт, написаний на запозичену тему. Він неодноразово звучав й у виконанні самого автора.

Найбільш відомими та найчастіше виконуваними в концертній практиці на сьогодні стали два твори митця, що представляють два різні жанрові напрями. Це «Молодіжний концерт» (жанр концерту для фортепіано з оркестром) та «Битва з тайфуном» (жанр віртуозної фортепіанної транскрипції). Але ці два твори не тільки виявляються найбільш відомими та показовими в композиторському доробку Лю Шикуня. Вони найтиповіше демонструють той унікальний китайський національний фортепіанний стиль, який утворився в середині ХХ століття в китайській музичній культурі та являє собою органічне й яскраве переплетіння композиторських традицій і технік європейської музичної культури та мелосу китайської народної музики. Саме цей фактор став визначальним задля обрання цих творів до подальшого аналізу в нашій роботі.

3.1. «Битва з тайфуном» як втілення жанру сольної віртуозної фортепіанної транскрипції

«Битва з тайфуном» (в англійському перекладі – «Battle against typhoon» або «Battle with typhoon») Лю Шикуня являє собою сольний фортепіанний твір, віртуозного характеру, написаний з використанням розгорнутої одночастинної форми. В сучасній міжнародній музичній практиці, враховуючи багатозначність перекладу з китайської мови, цей твір також став відомим і під такими назвами, як: «Бій з тайфуном» («Fighting a typhoon»), «Боротьба з тайфуном» («Fighting the Typhoon»), «Бойовий тайфун», та навіть «Воєнний тайфун».

Як вказують китайські музикознавці, твір «Битва з тайфуном» Лю Шикуня написав (разом із його колегою Го Чжихуном, який також справедливо вважається ще одним співавтором цього опусу) у 1977 році на замовлення самого Мао Цзедуна, який особисто попросив відомого музиканта створити декілька фортепіанних творів у стилістиці китайської національної музики [226]. Не зважаючи на те, що фортепіанна п'єса «Битва з тайфуном» вийшла під іменем двох співавторів, на сьогодні внесок і роль Го Чжихуна як учасника цієї творчої роботи, залишається остаточно не визначеними, а тому у виконавській практиці китайських піаністів склалася справедлива традиція озвучувати авторство цього твору переважно одним ім'ям, тобто Лю Шекунем.

Створення «Тайфуну» розпочалося із персонального схвалення цієї роботи Мао Цзедунем, а тодішній прем'єр-міністр країни Чжоу Еньлай проявив до цього проєкту особливу турботу, навіть упритул до надання конкретних художніх порад і побажань. Разом з тим, високопосадовці з ідеологічно-консервативного крила керівництва КНР, яке згодом в

китайській історіографії отримало назву «Банда чотирьох»⁸, через своїх представників у міністерстві культури країни, всіляко намагалися пригнітити цю творчу роботу, створювали різноманітні труднощі та перешкоди у процесі її реалізації, на довгий час затримували завершення і публічне просування цього твору, намагаючись остаточно його знищити [226].

Фортепіанна композиція «Битва з тайфуном» створена Лю Шикунем на тему оригінального інструментального твору, написаного для китайського національного струнно-щипкового інструмента гучжена, відомою виконавицею-гучженісткою і композиторкою Ван Чангюань. В подальшому, одним з найбільш яскравих інтерпретаторів цього твору став Сунь Цзиньян⁹ – широковідомий китайський виконавець-віртуоз на гучжені, який дуже вдало презентував «Битву з тайфуном» зі своїм творчим колективом – ансамблем гучженістів [227].

Ідея твору полягає у драматичному зображенні звичайних китайських робітників, які вельми сміливо й безстрашно здійснюють боротьбу із потужними силами природних катаклізмів, а саме – з тайфуном, що насунувся. Ван Чангюань написала цей твір для китайського національного інструменту гучжена у 1965 році, під час свого мешкання у гуртожитках шанхайської гавані, а творчим поштовхом до створення цього музичного опусу стали її спостереження з вікна гуртожитка за працюючими в цій гавані робітниками [226]. Зрозуміло, що ця ідея, реалізована в музичних образах

⁸«Банда чотирьох» - ідеологічне кліше, що використовується в офіційній китайській пропаганді та історіографії для позначення групи вищих керівників Комуністичної партії Китаю, що висунулися в ході Культурної революції 1966-76 років, які були найбільш наближеними до Мао Цзедуна в останні роки його життя. Згідно з офіційною версією, після смерті Мао члени «Банди чотирьох» мали намір узурпувати вищу владу, але були викриті і заарештовані [124].

⁹Сунь Цзиньян – провідний китайський виконавець-гучженіст. Закінчив Центральну музичну консерваторію в Пекіні. Сьогодні є постійним спеціальним запрошеним виконавцем програми музичного каналу Центрального телебачення Китаю (CCTV) «Фен Хуа Го Юе» [227].

гучженівської композиції Ван Чангюань, повністю перейшла в новий фортепіанний твір Лю Шикуня, де вдало реалізувалася вже в нових звукових умовах академічного інструменту.

В творі інструментальними засобами сучасного фортепіано яскраво змальовуються різноманітні сцени і образи, зокрема: галасливої гавані, де гомін і метушня її робітників органічно вплітаються в урбаністичні звучання портових доків; поступового наближення тайфуну і пов'язаної з ним небезпеки; високого духу і відваги портових робітників, які вийшли на боротьбу з тайфуном та його приборкання; нарешті, радісного тріумфування робітників гавані, які побороли страшну негоду та вже святкують перемогу над нею.

Якраз відповідно до такої ідейно-образної концепції композиційна структура твору, за задумом авторів, передбачає поділ його на чотири розділи, які отримали неофіційні програмні назви (тобто, назви, що не зафіксовані в нотному тексті, але зазвичай озвучуються у виконавській практиці), а саме:

1. «Захоплена та радісна праця докерів Нового Китаю».
2. «Коли насувається тайфун, боріться з тайфуном».
3. «Коли пройде дощ і небо проясниться, заспівайте перемогу».
4. «Будьте сповнені гордості та йдіть вперед з перемогою».

Саме такі програмні спрямування подаються в різноманітних авторських анотаціях до твору та в музикознавчих супроводах перед його виконанням [226].

Разом з тим, сама музична форма «Тайфуну» є дещо складнішою. Реально вона складається із шести блоків, які відділені між собою не лише характерними ремарками, а й подвійними тактовими смугами, що й говорить про їх певну сепарацію в контексті загальної форми. А тому композиційна структура твору більше нагадує сюїтно-складений принцип побудови, а також містить явні ознаки репризності. Кожен з блоків твору виокремлюється власними темповими, характерними, фактурними,

тональними й іншими чинниками, що і надає підстави для ідентифікації загальної композиційної структури саме в такому річищі.

Ладова основа твору фокусується на звукових комбінаціях, здебільшого властивих китайському національному мелосу, зокрема на типовій пентатоніці в різних її проявах. А отже, така ладова специфіка побудови мелодичного матеріалу безпосередньо й природньо відбивається й на формуванні гармонічної вертикалі в творі, його акордиці тощо.

Як вже відзначалося, «Битва з тайфуном» являє собою твір віртуозного спрямування, де переломлюються найрізноманітніші види і елементи фортепіанної техніки. За цим показником, а також враховуючи запозиченість основного тематичного матеріалу, цей твір сміливо можна віднести до жанру віртуозної транскрипції. Формування композиційної структури на основі поєднання окремих блоків, з одного боку, висвітлює очевидні риси сюїтності. З іншого – єдина, доволі цілісна й наскрізного типу розгортання драматургія, підкреслює наявність в ній й інших жанрових ознак, зокрема притаманних одночастинним розгорнутим формам, таким як рапсодія, фантазія, балада й ін.

Не зважаючи на запропоновану автором ідейно-образну чотиричастинність (задекларовану в прихованих програмних визначеннях цих частин), все ж таки композиційна структура твору більш тяжіє до тричастинності своєї організації, в якій перший і останній розділи визначаються як експозиційний і репризний, а два середні розділи – як розгорнутий складений (двочастинний) епізод.

На підтвердження такої концепції вказує повторюваність музичного матеріалу і його ясна тематична виразність в крайніх розділах і здебільшого розробковий тип викладу в двох серединних розділах (не рахуючи пісенну тему третього розділу). Разом з тим, не являючись великою формою, цей одночастинний твір не можна розглядати і в контексті жанрових моделей фортепіанної мініатюри, оскільки він є зовсім не малим за своїм розміром

(його загальне звучання триває близько восьми хвилин), а драматургія цього твору є досить розгорнутою і, певною мірою, різноплановою.

Перший розділ композиції є не великим (шістдесят один такт), але таким, що повністю виконує свою роль як експозиційний, експонуючи основний ідейний та образно-емоційний стрижень твору. У його структурі вимальовуються три тематичні контури (перший з яких є головним «експонатом») та які обрамляються окремими зв'язками, побудованими на розробкових елементах та загальних формах руху.

Розпочинається «Битва з тайфуном» активним й швидкісним, але невеличким вступом, що підготовляє характер і початок основної теми композиції. Акцентовані акордові втори чвертями, побудовані на кварто-секундовій гармонії, змінюються акордовими чергуваннями, викладеними восьмими тривалостями. В мелодичній же їх основі закладено секундовий хід, який поступово насичується зростаючою динамікою (див. Додаток 1, приклад 1).

Не зважаючи на обрану структуру акордики (кварто-секундові поєднання), в тональному плані вся музична побудова формується навколо основного її тону *A*, що виступає в якості домінантової функції до тональності *D dur*, в якій в подальшому і декларується головна тема твору. Це функціональне значення підтверджує й останній акорд вступу, котрий отримує вже повноцінну терцієву структуру.

Швидкісний темп (*presto, con fuoco*), гучна динаміка (*f*), а також фактурні (насичена акордика) й артикуляційні (використання акцентів і штрихів стакатної групи) властивості музичного матеріалу цього невеличкого вступу визначають основний образно-емоційний вектор і майбутньої головної теми твору, і характерний зріз цього вступу в цілому. А це – радісний, відверто оптимістичний і піднесений настрій, що повністю відповідає програмному визначенню всього розділу («Захоплена та радісна праця докерів Нового Китаю»).

Головна тема є достатньо лаконічною і являє собою восьмитактовий період, що складається з двох ідентичних коротеньких речень, друге з яких повністю повторює перше, навіть без жодних змін. У свою чергу, кожне з цих невеличких речень формується із двох фраз, перші мотиви яких є повторюваними, а другі різняться (див. Додаток 1, приклад 2). В цьому сенсі композитор йде шляхом побудови музичного тематизму виключно традиційним шляхом, принципи й елементи якого коріняться в жанровій площині народнопісенної культури.

Якщо опустити доволі швидкий темп музичного викладу, то з точки зору інтонаційно-жанрових ознак в цій темі легко відстежити два начала: поступ (маршевість), що проявляється в чіткій ритмоорганізації матеріалу першої і початку другої фраз, та танцювальність, яка простежується в яскравій синкопі, завершального мотиву другої фрази. Навіть якщо виокремити і проаналізувати ритміку головної теми, то такі ознаки маршевості в ній виявляться ще ясніше. В цілому ж окресленому вище загальному характеру цієї тематичної побудови, окрім зазначених вище чинників, сприяють також: стійкий тональний план (*Ddur*), що проявляється і в мелодичному, і в гармонічному аспектах; опора на головні ступені тональності в процесі побудови тематичного контуру тощо.

Подальша невеличка зв'язка розробкового кшталту вибудовується на окремих інтонаційних елементах, властивих як вступу, так і головній темі, та поступово уводить в тональну сферу субдомінантової групи (від таку 21), що свідчить про розвиток тонального плану цього розділу, його тональну рухливість.

Незабаром з'являється нова тематична побудова (від такту 32), яка повертає попередній (тобто основний) тональний шар (*D dur*). В загальній структурі першого розділу твору можемо відзначити її як тему *B* (див. Додаток 1, приклад 3). Ця тема складається із двох елементів, перший з яких будується на основі синкопованого мотиву з головної теми, а другий – формує мелодичний оберт, що вміщує в собі елемент з пунктирним ритмом.

В подальшому така ритмічна фігура почне зустрічатися все частіше в тематичних і розробкових побудовах цієї композиції.

Ще одна невеличка розробкова зв'язка, в мелодії якої криється періодичні секундові повтори із форшлагами на слабку долю та яка завершується бурхливим реверсним пасажом розгорнутого арпеджіо по звукоряду пентатоніки, призводить до появи третьої в цьому розділі теми (тема *C*). Ця тема звучить в паралельному мінорі (*h moll*) та будується на основні остинатно-токатних вторень спочатку акордового елементу восьмими тривалостями, а далі – ламаного чергування акордів з октавами, викладеними шістнадцятими тривалостями (див. Додаток 1, приклад 4).

Характер цієї теми привносить певні зміни у попередній образно-емоційний план: в ауру відверто радісного й оптимістичного настрою втручаються нотки піднесеної суворості, рішучості та навіть деякої патетичної напруженості. Це проявляється через використання цілого комплексу музичних елементів і засобів. По-перше – зміна тонального плану не просто в мінорний окрас, а саме в паралельний мінор до основної тональності; по-друге: пунктирно-ритмічним компонент на початку цієї теми апелює до певної сигнальної закличності; по-третє: акордово-остинатне скандування також сприяє зростанню інтонаційної напруженості. Все це на семантичному рівні може свідчити про попередження щодо майбутніх драматичних дій. Разом з тим, сама акордика цього викладу будується на зібранні тонів пентатоніки, що у своїй окрасці, все ж таки, формує більш барвистий та прозорий фон. Завершується розділ невеличкою кодою, що являє собою той самий активний токатний рух восьмими тривалостями та який наприкінці модулює в новий тональний центр (*E*), який стає відправною точкою для розвитку подальшого вже нового розділу композиції.

Другий розділ твору представляє собою значно розвиненішу музичну побудову у порівнянні з попереднім (експозиційним) розділом. Програмна його спрямованість, як вже зазначалося, сфокусована в таких текстових рядках: «Коли насувається тайфун, боріться з тайфуном». Структура цього

розділу будується на основі трьох окремих фрагментів, які формують собою не лише власні музично-текстові утворення, а й ясно визначені індивідуально-образні плани.

Перший фрагмент (такти 62-89) – це безпосередньо образ самого тайфуну. В ньому інструментальними засобами фортепіано яскраво змальовується наближення і бушування цієї грізної стихії. Грохот, масивні вітрові й водяні хвилі, швидкісні хаотично спрямовані потоки буревію – все це композитор вдало передає у звуковому еквіваленті, обираючи задля цього конкретні виконавсько-зображальні прийоми і фактурні елементи. Автор в цьому фрагменті свідомо відмовляється від традиційної метричної організації музичного матеріалу, а з нею й від позначення розміру та звичайної тактової системи. Він лише частково використовуючи поділ між умовними тактами пунктирними рисками. Крім цього, композитор відходить тут і від тональної конкретики, відмінюючи ключові знаки попередньої тональності (*D dur*), адже передбачений далі сонорний виклад не потребує такої визначеності.

В цілому ж цей фрагмент не містить будь-якого конкретного тематизму чи навіть більш-менш виразного горизонтального рельєфу. Образ тайфуну тут передано виключно сонористичним принципом викладу музичного матеріалу (див. Додаток 1, приклад 5). По-перше, це густе пальцеве тремоландо в глибоко низькому регістрі (тт. 62; 64; 81), що змішує звукові мазки в межах малої секунди; також застосування цього прийому й у високому регістрі (такт 72), а також з різними динамічними градаціями (*sf*, *p*, *ff*, *fff*) та різною інтенсивністю звукового нарощення.

По-друге: активні пасажні хвилі різноманітного спрямування уздовж хроматичного звукоряду. Автор використовує два їх різновиди: швидкі рухи октав (за допомогою техніки чергування рук) та одноголосся. Не зважаючи на виклад цих хвиль шістнадцятими тривалостями, що фактично зафіксовано в нотному тексті, в реаліях, за задумом автора та задля максимально адекватної передачі образу, темп їх має бути гранично швидкісним і стрімким. Цьому також сприяють і позначені в нотному тексті певні ремарки

(*Tempestuoso streptico. Sempre chromatic snello*). Хвилі тайфуну-буревію в цьому фрагменті неоднократно досягають різних крайніх точок фактично всього діапазону клавіатури рояля – від звуків субконтроктави й до найвищої четвертої октави. Семантика таких пасажних хвиль, поданих в хроматичному викладі здебільшого відповідає звуковій передачі саме повітряних поривів. Зрозуміло, що у всіх цих надто інтенсивних пасажних побудовах, задля передачі звукової повноти і сонористичної щільності, композитор залучає прийом відкритої педалі, насичуючи звучання міцним акустичним шлейфом та ще більш наближаючи його до реалізації обраного художнього образу.

По-третє: в другій частині цього фрагменту автор використовує стрімкі низхідні розгорнуті пасажі на онові пентатоніки, що вриваються в міцні акорди (почергово діатонічного й пентатонічного кшталтів) з глибокобасовим форшлагом та ще й на фортисимо (див. Додаток 1, приклад 6). Образна семантика такого музичного викладу є доволі зрозумілою і очевидною: моторошні й масивні морські хвилі інтенсивно накатують на узбережжя та з великою силою вдаряють по всьому, що стає на їх шляху.

Наступний, другий фрагмент цього розділу (тт. 90-179) розкриває образ сміливих докерів, хоробрість і відвага яких повністю готова до успішного подолання прийдешнього лиха та всілякого приборкання природної стихії, що нависла над ними. В переносному сенсі композитор, в зображеному ним образі портових докерів, змальовує загальний образ всього китайського народу, з його властивими національними рисами і якостями, що дозволяють подолати будь-які зовнішні й внутрішні труднощі й виклики.

Фрагмент розпочинається після витриманої під ферматою паузи ясною одноголосною темою, написаною в стилістиці традиційного китайського мелосу. Зовсім інший, на противагу попередньому музичному матеріалу темп (*Moderato*), з одного боку, відразу ж відділяє образне наповнення від останнього, а з другого – більш конкретно декларує коло характерних рис зазначеного образу (докерів-народу), а саме: стриманість, впевненість, міцність тощо. Ця тема містить й деяку танцювальність, що проявляється

через стакатний штрих, легкість акомпанементу (акорди на слабку долю без басу), навіть ввідний у першу ноту довгий форшлаг тощо (див. Додаток 1, приклад 7). Майже відразу ж, тобто з перших тактів тема докерів набуває поступового й активного прискорення (що конкретизовано ремаркою *poco a poco stringento*), швидко переростаючи в новий темповий показник (*Presto resolute*), а з ним – і в нову якість цього образу.

Подальший розвиток цього фрагменту виходить за межі власне тематичної роботи та формується з елементів загальних форм руху та мелодично невиразних побудов. Але, разом з тим, така трансформація ніяк не змінює основного характеру музичного викладу, який продовжує далі розвиватися вже в іншому звуковому матеріалі. Різноманітні фактурні фігури і елементи фортепіанної техніки наповнюють цей образ різними рисами і якостями. Так, зокрема: репетиційні парні чергування апелюють до бігових дій; тріольні фігури з басовою (одноголосною, інтервальною, акордовою) опорою на сильну долю можуть нагадувати перегони; короткі швидкісні пробіжки в межах тетра- і пентахордів із зупинкою можуть передавати стрибкові рухи або перекидання чогось.

Разом з тим, музичний матеріал цього фрагменту, хоча й створений переважно на конструктивному матеріалі, все ж таки не позбавлений певних тематичних проведень. Це стосується, перш за все: прикритих інкрустацій основної теми в окремих голосах фактури інструктивного типу (наприклад, такти 96-101); появи окремих інтонацій закличного характеру, тобто з використанням пунктирного ритму в своїй основі (тт. 109-111). Останній елемент знаходить свого розвитку й надалі (тт. 127-134), коли він двічі демонструється спочатку умовно в мінорі, а далі, також двічі, в паралельному мажорі.

Останній, третій фрагмент даного розділу (тт. 180-240 змальовує) вже безпосередню боротьбу сміливих докерів з тайфуном, а тому музичний матеріал фрагменту здебільшого насичено фактурними формами розробкового кшталту. Хоча розпочинається фрагмент явним тематичним

проведенням, в якому ясно упізнається контур основної теми другого фрагменту (тема докерів) (див. Додаток 1, приклад 8). У порівнянні з нею нове тематичне утворення, окрім очевидних змін у темповому й тональному аспектах, отримує трансформаційні зміни й у ритмічному (заміна довгих тривалостей на репетиційні повтори вісімками) й фактурному (інтервальне насичення теми, дублювання окремих інтонацій басовим голосом й ін.) планах.

Саме з цього тематичного утворення, викладеного восьми тривалостями, й проростає надалі вельми швидкий і щільний (у подвійному октавному дублюванні) тривалий рух – як відображення змагальних дій докерів з тайфуном. Саме наявність в ньому перманентних інтонаційних трихордових ходів на основі малої терції і великої секунди (фрагмент пентатонічного звукоряду) й споріднює його з попередньою темою. Як показник змагання-боротьби автор в цьому фрагменті використовує перемінність проведення інтервально-октавних рухів (образ докерів) і спадаючих вниз каскадів арпеджіо (образ тайфуну).

Міцні й стрімкі октавні блукання в останньому своєму проведенні підіймаються від глибоких басів до середньо-високої теситури, максимально насичуючи динамічний план, та формують головну кульмінацію не лише всього розділу, а фактично всього твору. Переходячи з октав, викладених восьми тривалостями в акордове тремолювання шістнадцятими, композитор формує кульмінаційний гребень перемінною гармонією мажору й мінору (*C dur – a moll*) та максимально розширюючи й уповільнюючи загальний рух, проводить коротку октавну інтонацію, що розв'язується в потужний і тривалий, сфорцандований ля мінорний акорд. Така міцна зупинка-розв'язання сприймається як фіксація останньої крапки остаточної й безповоротної перемоги над грізною стихією.

Зрозуміло, що посткульмінаційне розрядження, що приходить на зміну такої сильної напруги, потребує відповідного періоду часу, який композитор природним чином заповнив бурхливими потоками стрімких пасажів

арпеджію, що спочатку поступово спустилися в низ, а далі помалу перетекли у верхню теситуру, плавно втрачаючи і сам темп руху, і його звукову динаміку. Цей, певною мірою тривалий епізод, дуже яскраво змальовує процес утихомирення й зникнення водяних потоків тайфуна, що в решті-решт розчинився в далечі. Останні крапельки його тихенько завмерли на мінімальній звучності (*ppp*) в останньому арпеджіато повного пентатонічного акорду і легенького, ледве чутного октавного тремоландо у найвищому регістрі рояля.

З точки зору тонально плану в цьому фрагменті автор зрозумілим чином підійшов, створивши його в ля мінорі, тобто фактично в мінорній домінанті по відношенню до основної тональності (*D dur*), справедливо повертаючи цю тональність вже в наступному розділі (адже, боротьба завершена). Також в цьому фрагменті композитор залучив задля передачі стихійного буйства вже випробуваний раніше прийом – сонористику. А з нею, знов таки, й використав принцип відмови від розміру й тактової організації нотного тексту.

Третій розділ «Битви з тайфуном» – це постдраматична рефлексія, картина осмислення й переживання минувших подій, але не зважаючи на значні складнощі які довелося подолати головному герою (тобто робітникам-докерам), ця рефлексія відбувається у світлому й спокійному, переважно позитивному емоційному настрої. Про це свідчить, перш за все, тональний план (мажорна тональність), а також темповий чинник (*Largo, tempo rubato*). Головний образний зріз цього розділу яскраво віддзеркалено в його програмному спрямуванні, яке схарактеризовано наступними рядками: «Коли пройде дощ і небо проясниться, заспівайте перемогу!».

Жанрова основа музичної теми розділу – побутова народна пісня (див. Додаток 1, приклад 9). Характер її доволі спокійний і врівноважений. Інтонаційна структура основного мотиву цієї теми спирається на поступ по ступенях мажорної пентатоніки зі стрибком вниз на малу септиму (з п'ятої на шосту ступінь), що додає їй певної величавості. Композитор проводить цю

тому тричі в цьому розділі та з різним її фактурно-динамічним наповненням, що в цілому доволі сприяє органічності розвитку формо-структури розділу.

Перше проведення теми-пісні подається на доволі тихій звучності (*pp*), в дуже повільному темпі (чверть = 48) і з спокійним рухом (*tranquillo*). І це зрозуміло, адже глибока релаксація після бурних драматичних подій дійсно передбачає кардинальну зміну емоційного стану, а з ними – й відповідних градацій у виражальних засобах. Тема звучить у доволі високій теситурі (третя октава), збагачена довгими форшлагами й арпеджіато в гармонії. А завершується це тематичне проведення довготривалою і густою (тридцять другі тривалості) репетицією основного тону, що поступово йде на розсіяння. Усі ці прикраси не лише надають теми особливої ажурності й прозорості, а й створюють певну зображальність: поблискування променів сонячного світла, падіння останніх крапель дощу й ін.

Друге проведення теми є вже більш насиченим, і перш за все, з фактурної точки зору. Це проведення автор подає вже і в новому темпі (*Moderato* = 96), і в новій, значно вищій динамічній площині (починаючи від *mp* й розвиваючи до *f*). Збагачені ще більш розвиненими форшлагами і акордовими арпеджіато тематичні фрази чергують з широкими розкатами арпеджіюваних пасажів, що стрімко спускаються вниз й відразу ж повертаються назад вгору (гра водяних хвиль).

Також композитор в цьому проведенні залучає вже і поліфонічні елементи – вводячи підголоскові лінії в середніх і нижніх щаблях фактури на довгих нотах, що знаменують закінчення фраз. Усе це доволі сприяє динамізації драматургічного розвитку в цьому розділі, насичуючи кожне проведення теми різними, у тому числі й фактурними елементами й засобами.

Третє проведення теми автор подає за принципом контрасту, тобто після активного, у тому числі й динамічного попереднього розвитку, вступ нового проведення відбувається на ясному динамічному провалі (*p*).

Разом з тим, автор різко змінює й фактурний план, в якому тема звучить в октавному проведенні (в другій-третій октавах) на тлі швидкого мерехтіння (тридцять другими тривалостями) тремоладно верхніх голосів акордів гармонічного супроводу. Таке легеньке, що відбувається на доволі тихій звучності тремоландо, апелює до звукозображальності, зокрема до явищ дзюрчання води, променистих проблесків сонця тощо.

Завершується розділ значним драматургічним нагнітанням, яке відбувається в його останніх тактах: вихід на динамічний пік (з гучністю *f*), збільшення інтенсивності загального руху (*appassionato*), а головне – щедротне насичення тематичних абрисів розгорнутими пасажами, що в образній семантиці твору може виступати своєрідним нагадуванням про минулі події, пов'язані з боротьбою і подоланою докерами стихією. Ці останні таки й стають кульмінаційним гребнем цього розділу, який спадає й розряджається вже в початок нового фрагменту твору.

Останній розділ закономірно повертає слухача до музичних образів, представлених на початку композиції (тобто в першому її розділі), але вже дещо на іншому емоційно-психологічному щаблі. Тобто радісна й захоплена праця докерів, переживши й подолавши страшну стихійну неgodу, збагатилася новими якостями і відчуттями та отримала ще більшу впевненість, гордість за свої дії і вчинки, переконаність в своїх можливостях і силі, віру в краще майбутнє тощо.

Нова образна якість сфокусована в рядках програмного визначення цього розділу: «Будьте сповнені гордості і йдіть вперед з перемогою!». Ідейне спрямування розділу – це фактично цілковите схвалення робочої людини, її праці й щоденних досягнень і подвигів (у даному випадку – приборкання тайфуну). Це – своєрідна «ода радості» на честь трудового народу (сильного духом і працею), але яка реалізована в дещо іншому жанровому зрізі, а саме – через аналоги пісенно-танцювальних форм.

Оборазно-емоційна близькість крайніх розділів «Битви з тайфуном» повністю виправдовує авторське рішення щодо обраної композиційно-

драматургічної моделі твору, в якій використано експозиційний і репризний компоненти з певною трансформацією експонованого музичного матеріалу в репризі. За своєю побудовою останній розділ також має декілька структурних утворень (вступ, зв'язки, тематичні проведення), але на противагу експозиції, в якій по чергово проводиться три різні тематичні одиниці, в репризі вилучено другу тему та двічі демонструється перша (основна) тема. І це виявляється доволі логічним і виправданим рішенням, зокрема в річці остаточного й цілковитого ствердження головного образу музичної драматургії цієї композиції.

Розпочинається останній розділ невеличким, але доволі активним й швидким вступом, в якому (після гостреньких стакато восьмушок перших тактів) домінує запальний біг шістнадцятих фігурацій, що відразу ж уводить в атмосферу радісного й піднесеного емоційного стану (див. Додаток 1, приклад 10). Цьому безумовно сприяють темпові (*presto*) й характерні (*Leggiero, con moto*) авторські ремарки та визначений динамічний план (*f*). Проведення основної теми автором подається майже ідентично до її експозиційного показу: зміни можна спостерігати лише в деяких октавних чи акордових дублюваннях окремих звуків чи голосів (див. Додаток 1, приклад 11).

Зв'язки і розробкові фрагменти будуються в основному на фактурних елементах музичного матеріалу зв'язок із експозиції, але в цілому в основі другорядного матеріалу в цьому розділі домінують варіаційно-фігуративні конструкції, що асоціюються із активним рухом, енергійно-рухливою танцювальністю тощо. Також в репризному розділі спостерігаємо редукцію другої теми (тема *B*), що була представлена в експозиції твору. Разом з тим, можемо помітити й значний розвиток третьої теми (тема *C*), заснованої на деяких елементах сигнальності (скандоване повторення акордів з використанням ритмо-пунктиру в першій акордовій групі). І якщо в експозиційному розділі цей тематичний елемент подається лише один раз, то в репризі він лунає тричі в різних акордових формаціях та поперемінно із

фігураційно-танцювальними вставками. Таке розширення цього тематичного утворення, що вміщує в своїй звуковій семантиці сигнально-закличний характер, має особливе смислове значення, спрямоване на акцентуацію ідеї постійної готовності до боротьби, до будь-яких труднощів та їх подолання тощо.

В гармонічному плані в останньому розділі також спостерігаємо часте зіставлення акордики основної тональності (*D dur*) з вертикальними структурами паралельного мінору (*h moll*), що говорить про нечасте, але дієве втручання в загальну атмосферу всебічних радощів і тріумфування певних емоцій патетики і настороженості та дещо попереджає про можливість нових викликів. Завершується твір справжнім апофеозом – міцним багатооктавним шлейфом, що прокачується по тонах ре мажорної пентатоніки майже уздовж всієї клавіатури (від самих низьких басів й до найвищого регістру) на високих динамічних градаціях (*f*) та тріумфально зривається кадансовим ствердженням хльостких сфорцандованих акордів.

Підсумуємо основні жанрово-стильові риси й особливості цього твору, звернувшись до окремих його аспектів. Отже, музична мова твору характеризується ясною опорою на ладову систему китайської національної музики, в основі якої лежить пентатоніка в різних її проявах. Разом з тим, в деяких мелодичних побудовах можемо відзначити й діатонічні та особливо хроматичні (наприклад, образ тайфуну) побудови і комбінації.

Відповідна ситуація спостерігається і з гармонічною мовою в творі, акордика якої здебільшого формується на основі: а) кварто-секундових структур; б) вертикальних сполучень звуків пентатоніки (як окремих, так і всіх п'яти ступенів); в) акордів терцієвої структури діатонічного кола, що особливо простежується в кадансових завершеннях структурних компонентів музичної форми. Домінування пентатоніки як ладової основи твору відповідно і зрозумілим чином впливає й на побудову тематизму, жанрові засади якого апелюють до китайської національної традиційної музики (мелос народних, патріотичних, популярних пісень, національних танців й

ін.). Тональний план твору не є ускладненим: автор використовує стабільне тональне тло протягом цілих розділів композиції. Тональна драматургія близька до традиційних тричастинних форм, в яких експозиційний і репризний розділи наділені однією (основною тональністю), а в серединному розділі використовуються тональності першої групи спорідненості (у Лю Шикущя – це паралельний мінор і мінорна домінанта).

В цілому, не зважаючи на яскраво виражений національний колорит, детермінований насамперед ладовою специфікою, «Битва з тайфуном» поза всяким сумнівом потрапляє в когорту музичних творів світової академічної музичної культури, на що вказують його жанрові та формоутворюючі властивості. Всі структурні компоненти композиції (від мотивів і фраз до цілих розділів) є чіткими, ясно вираженими й рельєфними. Для них характерними є симетричність, періодичність, завершеність (у тому числі й кадансова) та ін.

Фактурна організація в творі повністю відповідає стилістиці традиційного фортепіанного інструменталізму, в якій сконцентовано найбільш типові й розповсюдженні фактурні елементи і комбінації фортепіанної музики XIX – XX століть, що робить цей твір належним до академічної музично-інструментальної культури. Загальна стилістика композиції являє собою яскравий стильовий мікс, в якому на основі домінування стильових рис китайського національного фольклору (що спостерігається, насамперед, в ладовому аспекті), ясно простежуються іманентні властивості інших стильових моделей і напрямів, зокрема: неокласицизму (структурування тематизму), романтизму (відповідні типи й елементи фортепіанної фактури), імпресіонізму (синористика, колористика, гармонічна барвистість) тощо. Також слід відмітити в стилістиці твору яскраву зображальність (наслідування звукам природи й ін.), а також певну хореографічність номерів (розділів) тощо.

На решті, форморганізація композиції, яка також відбиває певні своєрідні риси: з одного боку, як вже відмічалось, всі структурні компоненти

форми (від її елементарних побудов, й до кінцевої архітектоніки) носять доволі чіткий, ясно виражений характер; з іншого боку – загальна форма твору дещо виходить за межі типових зразків. І це зрозуміло, оскільки композитор повністю підпорядковує тектоніку твору його ідейно-образній драматургії, фабула якої полягає в конкретній сюжетній демонстрації: експонування образу головного героя – образ супротивника (тайфун) та боротьба з ним – постпереможна рефлексія – ствердження образу головного героя.

Композиційна структура п'єси «Битва з тайфуном»

Таблиця 1

Композиційна структура				Характер Темп	Такти (к-сть тактів)	Дина- мічний план	Тональ- ний план	Програмні назви розділів
		Риси сюїти	Риси три част. форми					
1-й розділ	Вступ тт. 1-6	А	А	Presto con fuoco 152	1-61 (61)	<i>f</i>	D dur	Захоплена та радісна праця докерів Нового Китаю.
	А тт. 7-14							
	Зв'язка тт. 15-31							
	В тт. 32-39							
	Зв'язка тт. 40-46							
	С тт. 47-52							
	Завершення тт. 53-61							
2-й розділ	Образ тайфуну	В	Складений епізод	Tempestu oso streptico	62-89 (28)	<i>f-fff-ff</i>	(E-H)	Коли насувається тайфун, боріться з тайфуном.
	Образ докерів	С		Moderato. Presto risoluto 160	90-179 (90)	<i>f-mp-f- ff-f-ff- mp-f- mp</i>	h moll	
	Образ боротьби	Д		(Presto) Con moto	180-240 (61)	<i>p-f-p-ff- ppp</i>	a moll	
3-й розділ	Т1 тт. 241- 255	Е		Largo tempo rubato 48 Moderato 96	241-287 (47)	<i>pp-mp- f-mf-p- mp-f</i>	D dur	Коли пройде дощ і небо проясниться, заспівайте перемогу.
	Т2 тт.256- 272							
	Т3 тт.273- 287							
роз	Вступ тт. 288-304	А1	А1	Presto	288-393 (106)	<i>f-mp-f f-mp-ff</i>	Ddur	Будьте сповнені

A1 тт. 305-312								гордості і йдять вперед з перемогою
Зв'язка тт. 313-328								
C1 тт. 329-346								
Зв'язка тт. 347-356								
A2 тт. 357-368								
Завершення тт. 369-393								

Саме тому автор обирає чотиричастинну з наскрізним розвитком формоструктуру, яка остаточно не стикується з типовими музичними формами. Найбільш відповідними цьому твору, як вже відмічалось раніше, вбачаються: сюїтна модель; складна тричастинна репризна форма (або її різновид – складна тричастинна репризна зі складеним епізодом). І зовсім позбавленою є «Битва з тайфуном» будь-яких рис сонатності, про що свідчить відсутність контрастних тем в експозиційному розділі та їх подальша трансформація. Також слід зазначити, що присутня в драматургії твору конфліктність не подається в ній глибоко драматичних зрізах, а тому композиція в цілому закономірно позбавлена рис трагічності й фаталізму.

Більш наочно композиційну структуру твору «Битва з тайфуном» можемо простежити, звернувшись до таблиці (див. таблицю 1).

3.2. «Молодіжний концерт» як зразок китайського фортепіанного концерту середини XX століття

«Молодіжний концерт» для фортепіано з оркестром, написаний ще в 1958 році, став першим масштабним опусом в композиторській творчості Лю Шикуня. Хоча авторство «Молодіжного концерту» не можна повністю приписувати одному митцю, оскільки створювався твір у тісному співавторстві з іншими музикантами (а саме – з Пань Іміном, Сунь Ілінем та Хуан Сяореєм), все ж таки провідна творча ініціатива і значна доля практичної роботи належить саме Лю Шикуню.

Творчій колектив для написання цього опусу було створено з різних, але досвідчених в різноманітних сферах мистецтва, культури і управління музикантів. Серед них: Пань Імін, який був на той час головою студентського союзу фортепіанного відділення Центральної музичної консерваторії та якого було призначено одним з керівників і відповідальних за створення цього твору; Сунь Ілін – відомий музикант з Армійської художньої трупи, який в ті роки вже був доволі досвідченим спеціалістом у галузі китайської народної музики та її національної специфіки; Хуан Сяофей – молодий композитор, який здебільшого спеціалізувався на оркестровці для китайських національних оркестрів, органології та інструментознавстві в галузі народно-інструментальної музики; та, нарешті, Лю Шикунь, який напередодні закінчив Московську державну консерваторію імені П. І. Чайковського та повернувся з перемогою з чергового міжнародного конкурсу піаністів. Як відзначає у своєму дослідженні Лі Ні «Чотири музиканти не лише доповнювали один одного з погляду творчих ідей, а й являючись представниками різних галузей музичної творчості та виконавства, створили унікальні мистецькі умови для написання музичних творів» [160].

Аналізуючи фахову специфіку учасників цього творчого колективу та не звертаючи увагу на узагальнене врівноваження значення кожного з його членів під час написання зазначеного твору (висловлене в роботі Лі Ні), все ж таки, можемо сміливо виділити саме Лю Шикуня як лідера цієї мистецької групи, внесок якого у створенні «Молодіжного концерту» для фортепіано з оркестром певною мірою є визначальним.

На підтвердження цієї тези відзначимо такі аргументи: по-перше, блискучий піаніст-виконавець, лауреат міжнародних конкурсів Лю Шикунь був єдиним з цієї творчої когорти, хто досконало володів грою на фортепіано, засадами інструментально-виконавської стилістики, а з ними – й типологією фортепіанної фактури, що в кінцевому результаті знайшло своє втілення в оформленні сольної фортепіанної партії цього концерту; по-друге: Лю Шикунь на той час вже мав досвід власної композиторської творчості, що

також вплинуло на побудову композиційної структури твору, формування його архітекτονіки; по-третє, на наш погляд, саме Лю Шикунь, нещодавній випускник Московської консерваторії, який отримав серйозну й авторитетну академічну музичну освіту, а з нею – й глибокі та фундаментальні знання (у тому числі й з дисциплін музично-теоретичного циклу) в одному з найпрестижніших музичних вишів світу, зміг принести в цей новий фортепіанний твір цілий спектр жанрових, стильових, формобудівних й інших базових засад європейської класичної музики.

На останок, лідерське значення Лю Шикуня в створенні «Молодіжного концерту» підтверджує той факт, що в сучасній виконавській практиці авторство цього твору традиційно позначається першим ім'ям саме цього митця, а іноді взагалі тільки ним.

Історія створення «Молодіжного концерту» спрямовує нас у 1958 рік, тобто в час, коли Китай переживав період «Великого стрибка»¹⁰, що й визначилося на особливості стилістичності цього твору. Як відомо, ідеологічним імпульсом щодо втілення політики «Великого стрибка» у сфері культури стала промова Мао Цзедуна на «Яньаньському симпозиумі з літератури та мистецтва», а також в його роботі «Про нову демократію». Саме в цей час керівництво партійної організації Центральної музичної консерваторії в Пекіні звернулося до викладачів і студентів фортепіанного відділення цього вишу активно відгукнутися на заклик комуністичної партії та зробити музичний подарунок країні. Крім того, новий великий музичний твір мав стати ще й своєрідною символічною даниною поваги китайської мистецької молоді десятій річниці заснування Китайської Народної Республіки [160].

Як вже зазначалося, до створеної творчої групи задля написання нового музичного твору увійшло четверо представників (Пань Імін, Сунь Ілін, Хуан Сяорей, Лю Шикунь), які представляли собою мистецьку молодь, і саме тому

¹⁰ «Великий стрибок» - економічна і політична кампанія в Китайській Народній Республіці з 1958 по 1960 рік, націлена на зміцнення індустріальної бази й різкий підйом економіки країни [124].

цей музичний твір отримав назву «Молодіжний». Образ молоді, активно спрямованої на розбудову нової країни, став магістральним в образно-емоційному концепті цього музичного опусу. Як відмічають китайські музикознавці: «Молодіжний фортепіанний концерт» концентрується на обличчі нашої молоді в соціалістичній революції та соціалістичному будівництві: оптимістичному, мужньому, захопленому, живому, повному впевненості у революційній справі та безмежній любові до народу Батьківщини та партії» [160].

Таким чином, і художній зміст, і сам образний зріз, і стилістика «Молодіжного концерту» для фортепіано з оркестром були передбачені та не могли обійти ідеологічні установки, що визначали суспільно-політичну площину в КНР того часу, а тому уявити їх іншими також складно. Разом з тим, новий твір, що «...оспіває молодіжний ентузіазм, символізує велику Батьківщину, відображає життєву силу часу і демонструє дух революційного оптимізму широких мас» [160], демонструє величезну привабливість з точки зору специфіки китайської національної естетики та традиційної музичної культури.

Найголовніше й найцінніше художнє значення «Молодіжного концерту» криється в його особливій стилістиці, яка являє собою яскравий симбіоз традиційної китайської та західноєвропейської музичних культур, що робить цей твір також унікальним артефактом: з одного боку – в історії створення великомасштабних творів в галузі фортепіанної музики композиторів Китаю, з іншого – в просуванні інтонаційної парадигми китайського національного мелосу в жанри і форми світової академічної музичної культури. Цей твір став також етапним і для китайської професійної композиторської творчості, зокрема в процесі еволюції національного музичного мислення та пошуку, відбору й подальшого використання складників системи виражальних засобів.

Від моменту своєї появи «Молодіжний концерт» стрімко став одним із найпоширеніших фортепіанних творів, написаних у жанрі інструментального

концерту в Китаї. Крім цього, з народженням «Молодіжного концерту», фортепіанна музика ХХ століття отримала цікавий художній артефакт з яскраво вираженим національним колоритом, що став важливим внеском у вивчення «китайського» фортепіанного стилю.

Орієнтуючись від самого початку на створення фортепіанного концерту з яскраво вираженою музично-національною стилістикою, мистецька група його авторів природним чином зупинилася на виборі оркестрового складу саме у вигляді традиційного китайського оркестру, сформованого на основі китайських народних інструментів. Слід відзначити, що такий склад, з одного боку, яскраво демонструє звукотемброву своєрідність китайського національного інструменталізму. А з іншого, сформований за принципом побудови класичного симфонічного оркестру, він повністю відповідає за типологією і кількістю оркестрових груп останньому. Це наближає його загальнооркестрове звучання до академічного прототипу, а також спрощує сам процес тембрової «асиміляції» в ході інструментування оркестрової тканини.

Разом з тим, слід відзначити, що окрім ідентичних симфонічному оркестру інструментальних груп (а це – групи духових, ударних і струнно-смичкових інструментів) в обраному для написання нового твору оркестровому складі фігурує й ще одна інструментальна група, а саме – струнно-щипкові інструменти. Таке рішення не тільки збагачує звукотемброву палітру оркестру, а й додатково посилює в ньому своєрідність звукового колориту, його національно-інтонаційну складову.

Отже, склад оркестру в «Молодіжному концерті» було обрано наступний:

група духових інструментів – дві флейти, два маленьких шена, два великих шена, маленька суона, велика суона, потрійна труба, низька труба;

група струнно-щипкових інструментів – піпа перші, піпа другі, малі саньсяні, малі жуані, великі жуані;

група ударних інструментів – сяолін, китайський барабан, великий гонг;

група струнно-смичкових інструментів – гауху, банху; ерху перші, ерху другі, великі матоуцинь, величезні матоуцинь.

Обраний ідейно-образний зріз концерту прямо впливає на його драматургічну концепцію, а з нею, й на композиційну структуру твору вцілому. Музика концерту демонструє фактичну відсутність конфліктності. Її характер здебільшого піднесено-радісний й оптимістичний. Деяку контрастність в драматургічний план твору привносять мелодійно-повільні епізоди з ясною пісенною основою, які також не створюють будь-якої напруги чи драматизму.

Структура концерту є простою й логічною. Вона являє собою чотиричастинну композицію з яскраво вираженими рисами сонатно-симфонічного циклу, але частини-розділи якої не відділяються зупинками та в єдиній і цілісній драматургії твору наскрізним розвитком лунають одна за іншою. Атрибутика сонатно-симфонічного циклу, перш за все, ясно появляється в першій частині (розділі) твору, в якому чітко простежуються структурні абрисы саме сонатного алегро з його трьома основними компонентами форми, тобто: експозицією, розробкою і репризою. Разом з тим, відсутність деяких інших важливих структурних елементів, притаманних класичному сонатному алегро, засвідчує певний відхід авторів від суворого залучення типізованих класичних форм та зосередження здебільшого на використанні їх ідейно-конструктивних атрибутів, що додає твору деякої формоорганізаційної своєрідності й оригінальності.

Так, наприклад, справедливо реалізована (з точки зору жанрових канонів інструментального концерту) подвійна експозиція демонструє у собі відмінність побудови між двома її основними блоками: в першій експозиції наявними є всі головні компоненти цієї формоструктури, а саме – вступ, головна, зв'язуюча, побічна й заключна партії; в другій експозиції ж виявляємо лише триразове проведення головної партії (останній раз – у

скороченому варіанті), що чергуються зв'язками, побудованими на основі різного музичного матеріалу, та повну відсутність інших важливих з позицій експозиційного функціоналу сонатного алегро музичних партій, й насамперед, побічної.

Разом з тим, подібні «ліберальні» формоорганізаційні трактування авторів концерту (знов таки, з точки зору канонічних підходів) спостерігаємо і в репризі цієї частини-розділу, яка також виявляється позбавленою проведення всіх основних тематичних компонентів та представляється (на відміну від експозиції) лише трикратним й різноплановим проведенням побічної партії. Єдиним цементуючим цю формоструктуру чинником лишається невеличке завершення, що виконує роль заключної партії. Такий тип репризи, що не часто зустрічається в традиційній композиторській практиці, можемо трактувати як один з різновидів скороченої репризи.

Також ще однією з формоорганізаційних особливостей умовного сонатного алегро першої частини слід відмітити й побудову середнього, тобто розробкового розділу. За загальним характером реалізації музичного матеріалу в ньому дійсно проявляються риси розробки як структурного компоненту сонатного алегро (а саме – певна тематична пухкість і нестійкість, активний рух, мелодична трансформація й ін.).

З іншого боку, музичний матеріал, що використано в розробці, виявляється позбавленим ідентичних інтонаційних зв'язків із тематичними проведеннями в експозиції частини, що дозволяє ідентифікувати цей розділ (з позиції обраної нами моделі сонатного алегро) саме як умовну розробку. Слід також зазначити, що залишаючись в межах традиційних підходів структурування музичної тканини, автори концерту вибудовують цей розробковий розділ (хоч і на іншому інтонаційно-тематичному матеріалі), на основі доволі ясної його формоорганізації: розділ утворює чітку тричастинну форму репризного типу (*ABAI*), тобто зі змінним повторюванням матеріалу першого фрагменту наприкінці.

Друга частина твору побудована на основі варіаційної форми. Вона являє собою п'ять умовних варіацій на основну тему, які обрамляються допоміжними структурами – вступом і заключенням. Повільний темп цієї частини, сприяння якого особливо посилюється з переходом від попереднього активного й рухливого сонатного алегро, логічно цементує її відповідну образність в ідейно-структурній концепції сонатно-симфонічного циклу саме як другої його частини. Не суперечить цьому й обрана авторами музична форма цієї частини, тобто варіації, яка також має доволі давні традиції щодо принципів структурного оформлення музичної думки, у тому числі, й на рівні серединних частин симфонічних циклів.

Подібні спостереження можемо висловити також й про наступну третю частину твору, яка в концепції сонатно-симфонічного циклу займає своє справедливе положення: нешвидкий, але рухливий темп, загальна танцювальність, піднятий настрій – усе це апелює до скерцозної жанровості, яка канонічно посідає здебільшого місце третіх частин в класичних симфоніях. За своєю структурою ця частина являє собою три різнотемних, але пронизаних єдиним розвитком розгорнутих фрагменти (*ABC*).

Розглядаючи останню частину концерту в якості фіналу умовного сонатно-симфонічного циклу, відзначимо його явну структурну нетиповість, яка проявляється у відвертій редукції окремих і важливих компонентів форми. Так, уся частина складається із демонстрації лише головної партії, що відбувається двічі (але обидва рази при повному оркестровому складі разом із солістом) та завершується кодою.

Розпочинається твір невеличким вступом, який відтворюється лише ударними інструментами (див. Додаток 1, приклад 12). Сумарний ритмічний малюнок цього фрагменту поєднує ритміку трьох варіантів: рівномірні удари по долях метричної пульсації (сяолін), хльосткі й бадьорі перемінно-ритмічні рифи маршового кшталту (китайський барабан), окремі низькі удари на різні долі, що підкреслюють активність і пружність загального малюнку (великий гонг). Все це, а також доволі рухливий темп (*Allegro vivace*) відразу ж

вводять слухача в потрібний і передбачений емоційний стан: енергійний і оптимістичний, навіть піднесений настрій, яким і зустрічає вступ головної теми першої частини твору.

Як вже відзначалося, в першій частині композиції реалізована подвійна експозиція, що передбачає проведення основних тем суто оркестровими засобами (тобто без соліста). Отже, головна партія вступає звучанням повного складу оркестру, у тому числі, й групою ударних, які розпочали своє мовлення ще у вступі твору. Світлий і радісний характер мелодії головної партії посилюється як тутійним її викладом, так і певною мірою високою гучністю динамічного плану (*ff*), а також семантикою самої тональності (*C dur*), в якій власне і подається її звучання. Разом з тим, в темі присутня й певна співучість, що посилюється виразністю легато смичкових інструментів.

Інтервальна структура головної партії формується в рухах по тонах пентатоніки основної тональності, містить пунктирний елемент, який і підкреслює загальний настроєвий зріз. Зупинки на звуках тоніки в другому і четвертому тактах, після активних і коротких обертах в попередніх тактах додає стійкості й впевненості музичному висловленню на початку головної партії (див. Додаток 1, приклад 13).

Надалі музичний матеріал розвивається за принципом переклички тематичних фрагментів головної партії в окремих оркестрових групах, що призводить до появи нового тематичного елементу, заснованого на інтонаційній структурі теми головної партії. Він зберігає попередній радісно-співочий характер, але містить вже більш дрібні ритмічні (оберти і рухи шістнадцятими тривалостями) елементи. Основне його інтонаційне ядро надалі отримуватиме все більшу самостійність та слугуватиме вже окремим компонентом розвитку музичного матеріалу. Так, саме його ритмічна та інтонаційна формула стає основою формування першого тематичного елементу зв'язуючої партії, яка за всіма канонами поєднує звучання головної та наступної побічної (див. Додаток 1, приклад 14).

Цей елемент являє собою два короткі повторювані мотиви, що різняться лише ритмічною зупинкою (перший на двох восьмих; другий на цілій ноті) та які вносять певну різноплановість в загальний характер звучання: підкреслені акцентами їх закінчення та короткі швидкоплинні початкові оберти додають певної танцювальної азартності й спритності. Другий тематичний елемент зв'язуючої партії є більш врівноваженим і тематично вираженим. Характерною його рисою є внутрішньотактова синкопа, з якої розпочинається сама тема, але яка не позбавляє її пісенності. Обидва тематичні елементи зв'язуючої партії виступають мж собою і в динамічному, і в образному контрасті.

Побічна партія, що вступає незабаром у верхніх духових (флейти й шени) та всіх смичкових інструментів є інтонаційно близькою і головній, і другому елементу зв'язуючої партій (див. Додаток 1, приклад 15). Її кантиленність посилюється за рахунок: потужним інструментальним октавно-унісонним проведенням, зокрема у смичкових; педальною гармонізацією та відсутністю зустрічних тем і контрапунктів; самою структурою тематизму, в якому присутня виразна мелодійність. Завершується перше експозиційне проведення сонатного алегро заключною партією, яка повністю побудована на перекличках і зіставленнях коротких мотивів минулого музичного матеріалу, зокрема фрагментів першого елементу зв'язуючої партії й ін.

Друга експозиція розпочинається вступом фортепіано соло, яке демонструє музичний матеріал, що заснований на інтонаціях другого елементу заключної партії та який отримує почасти варіантно-розробковий характеру (див. Додаток 1, приклад 16). Як окрему сольну каденцію цей матеріал ми трактувати не можемо у зв'язку з його недовгою тривалістю. В композиційній структурі твору це дійсно інструментальний вступ соліста, який раніше не був задіяний у грі. Фактурна організація цього сольного вступу є доволі простою: виклад подано в октавно-унісонному проведенні з деяким вкрапленням акордів на сильну долю. І це не сприймається якоюсь

банальністю, адже смисловий посил тут концентрується саме на інтонаційній складовій цього музичного матеріалу (тематичний зв'язок, а з ним – і відповідний характер викладу) та віртуозній декларативності сольної партії, що відповідає обраному жанровому інваріанту.

Вступ і подальше проведення головної партії (відповідно до норм і специфіки подвійної експозиції) зрозумілим чином здійснюється в партії соліста, яка вже подається в повному фактурному насиченні: тема в октавно-акордовому викладі – в правій руці; басово-акордовий акомпанемент – в лівій (див. Додаток 1, приклад 17). Оркестрова ж тканина повністю представлена функцією акомпанементу.

Як зазначалося раніше, друга експозиція в цьому концерті не є класичною: вона наповнена лише трьома проведеннями головної партії, що поєднані й чергуються невеличкими і різноманітними зв'язками. Так, перша зв'язка – це басово-акордовий низхідний рух сольного фортепіано. Саме з нього утворюється подальший акомпанемент в цій партії, на тлі якого вступає вже друге проведення головної теми (на цей раз – у найбільш мелодичних інструментів оркестру, тобто у високих духових і всіх струнно-смічкових). Завершується відкрито-піднесене і оптимістично-радісне друге звучання головної теми повним переходом в площину сольного фортепіанного викладу, в якому демонструється матеріал квазі-каденційного кшталту: акордово-перемінні побудови в пасажному викладі з вільною агогікою (активне прискорення й поступове уповільнення) надають викладу ясного віртуозно-індивідуального начала.

Подальше поступове й інтенсивне розрядження музичного вислову (динамічне, темпове, фактурне) призводить до повної зміни характеру: на тлі тихесеньких і доволі прозорих трелей, що лунають у високих регістрах та почасти нагадують собою пташиний спів, також тихесенько й ажурно вступає останнє проведення головної партії, символізуючи собою множинність емоціонального спектру людської душі, що постягається від

активно-вольової начала (перше проведення головної теми) до споглядально-рефлексивної його трансформації (останнє проведення).

Наступний розділ твору – умовна розробка, що утворює, як вже зазначалося, власну тричастинну репризного типу форму (*ABAI*). Тематизм крайніх розділів здебільшого формується на основі мотивного зерна заключної партії: повністю ідентичним в ньому виявляється ритмічна формула (чотири шістнадцяті – дві вісімки; чотири шістнадцяті – чверть). Така виразна й характерна ритміка на тлі активно-рухливого темпу, гучної динаміки та майже повного оркестрового складу додають їй вже до того позитивного настрою ще й відвертого танцювального азарту (див. Додаток 1, приклад 18). Також на користь трактування цього розділу в якості розробки, окрім розглянутих вище чинників, грає і сам тональний план, тобто перехід після експозицій в домінантову тональність (з *C dur* у *G dur*), в якій власне і відбувається подальший розвиток (розробка) музичного матеріалу.

Наступна тема *B* продовжує розвивати задекларований раніше музичний образ, але вже в повністю перезавантаженому фактурному й інструментальному викладі: основна тема звучить у солюючій флейти, що супроводжується м'яким і прозорим акомпанементом щипкових струнних. Слід також тут відмітити й наявність варіантості як методу тематичного розвитку. По-перше, сама тема з яскравим ритмічним пунктиром на першій долі ясно апелює до тематичних конструкцій експозиційного розділу цієї частини. По-друге – наступне проведення цієї теми в партії фортепіано-соло подається вже з певними варіантними змінами, хоча й утримує в собі основний кістяк тематичного абрису. Зазначений принцип, тобто використання варіативних змін при тематичних повтореннях, спостерігаємо і надалі, а саме – при вступі фрагменту *AI*: тут колишній танцювальний елемент, залишаючись повністю ідентичним з точки зору ритміки, отримує переінтонування в напрямку завершення мотивів та розташування в середині тональної шкали.

Реприза частини, як вже відмічалось, побудована на послідовному триразовому проведенні побічної партії. Повернення в ніжно-пісенне лоно характеру побічної партії не позбавляє її виклад активної рухливості. Але, з кожним новим проведенням цієї партії широта і розмах її тематизму значно посилюється, чому сприяють інтенсивні розспіви й ритмічне збільшення заключних мотивів. На цьому тлі партія сольного фортепіано демонструє ще більш активніше своє насичення, наповнюючись щільними фактурними елементами, які включають в собі акордово-октавні оберти й інші фігураційні елементи в обох руках. Особливо таке насичення спостерігається в момент третього проведення побічної партії, де фортепіано щедро обрамляє оркестрову тему віртуозним каскадом ламаних октав уздовж всієї клавіатури.

Завершується частина поступовим й тривалим розрядженням, що насамперед появляється в динамічному і темповому планах та, в решті-решт, остаточною зупинкою на гармонії малого мінорного септакорду у доволі високій теситурі. Слід зазначити, що реприза, не зважаючи на виконання своєї основної функції, все ж таки не повертає музичний виклад в перворідну тональність, тобто в ту, з якої починалася частина. Закінчення репризи повністю залишається в тональності розробки (тобто в соль мажорі), в якій власне і завершується вся частина. Таке композиційне рішення, не зважаючи на загальну чіткість структурної організації цієї частини (задекларованої з позицій сонатного алегро), з одного боку, свідчить про відносну нестійкість обраної формоструктури. З іншого, залишаючись в домінантовій тональності, спонукає на неодмінний подальший розвиток цього музичного матеріалу та сприяє єдності всієї форми твору.

Друга частина концерту, як і належить відповідним частинам сонатно-симфонічного циклу (з точки зору традиційних підходів їх компонування), написана в повільному темпі й співучому характері (*Andante cantabile*), вона позбавлена гучних динамічних градацій і будь-який раптових поривів загального руху. Як вже зазначалося, частина побудована у варіаційній формі, але однозначно ідентифікувати її як класичні варіації також не можна,

оскільки переважна більшість цих умовних варіацій проявляє в собі не варіаційний принцип обробки теми, а здебільшого варіантний (за винятком варіації 4), що передбачає повторне викладення експонованого матеріалу за методом його перевикладення. Тобто, тема в цих варіаціях постійно повторюється фактично без інтонаційно-структурних змін або ж з мінімальними, майже не помітними відхиленнями. А тому музичний розвиток в цій частині відбувається переважно через різноманітні але не значні зміни викладу (перевикладу) основної теми: фактурні, теситурні, інструментально-оркестрові, темброві й ін. У зв'язку з цим форму частини можна трактувати також і як строгі варіації, оскільки в кожній з таких варіацій зберігаються і тональність, і гармонічний план, і сама тематична структура.

Починається частина невеличким оркестровим вступом, реалізованим виключно групою смичкових інструментів та який готує початок основної теми варіацій. Вона вступає незабаром у фортепіано соло, звучить ясно і прозоро, на тихесенькій і витриманій гармонічній педалі тремоладно тих же струнно-смичкових. Тема представлена одноголосною мелодією в парії правої руки фортепіано на тлі фігуративного акомпанементу із розкладеного арпеджіо в партії лівої руки. За структурою – це симетричний завершений період, що складається із чотирьох двотактових фраз (див. Додаток 1, приклад 19). Характер теми мрійливо-споглядальний, з відтінками світлої лірики.

Перша варіація – це проведення у фортепіано соло тієї ж самої теми, але у значному фактурному насиченні: мелодія теми звучить вже в щільному акордовому викладі, а її акомпанемент отримує вже двоголосних інтервальних вкладів на фоні витриманого басу. Зрозуміло, що значне ущільнення фактурного викладу теми виводить її динамічний план на більш гучні градації (*mf*), як втім і оркестрове педально-гармонічне тло, що залишається у тих же смичкових, але вже без прийому тремоландо, роль якого перехоплює флейтова трель, що долучається.

Друга і третя варіації подані виключно в оркестровому викладі. Вони являють собою проведення основної теми у мелодійних інструментів (флейта, гауху, ерху) на гармонічно-педальному тлі інших оркестрових. Цікавим моментом в другій варіації постає поява мелодичного контрапункту в партії першої піпи, що додатково збагачує й ущільнює загальне звучання. Єдиною по-справжньому типовою варіацією в цій частині можемо визначити наступну четверту варіацію. В ній виявляється відсутнім тематичне проведення (на відміну від попередніх варіацій), а музична тканина формується дійсно на фігуративно-варіаційному викладі, що будується на гармонічно-структурному каркасі основної теми. Цей фігуративно-варіаційний виклад подано в партії соліста на тлі тривалої оркестрової педалі.

Наступна, тобто п'ята варіація цікава, перш за все, тим, що з її початком відбувається тональна модуляція з G dur в C dur (тобто з домінантової тональності в основну), Вона побудована за тим же принципом, що й попередня (гармонічні фігурації в партії соліста), але із включенням проведення основної теми в оркестрі (в одноголосному викладі в партії суона), що, окрім іншого, ясно й додатково підкреслює модуляційний перехід музичного руху.

Завершується частина невеличким закінченням, в якому явно пробивається не такий виразний як саме тема, але інтонаційно близький їй мелодичний контур у високих смичкових та партії фортепіано, щедро інкрустований в цій партії різноманітними, здебільшого ламано-акордовими фігураціями. Перехід в перворідну тональність наприкінці цієї частини утворює певну тональну арку на рівні цих двох (першої і другої) частин фортепіанного концерту.

В цілому ж образно-емоційний зріз цієї частини протягом всього її звучання залишається фактично не змінним: споглядальність і м'яка рефлексія корелюють з глибиною і витонченістю почуттів, а роздуми навіяні світлими мріями і безтурботністю. Все це в різноманітних гранях і відтінках

урівноважено пропливає крізь різні тематично-варіантні виклади вздовж всієї частини.

Третя частина концерту відкривається активним, але не дуже швидким рухом (*Allegretto*) та з ясно вираженим танцювально-жанровим началом. Частина є доволі розгорнутою за своїм розміром і розвитком та будується з трьох окремих внутрішніх розділів (тричатинна безрепризна форма – *ABC*). Перший розділ також можна поділити за своєю метроритмічною основою на два блоки (перший дводольний, з розміром $2/4$; другий – тріольний), але чіткого рубікону з точки зору музичного розгортання між ними зовсім немає. Скоріше за все другий тріольний блок виконує роль переходу до подальшого тридольного розділу.

Основна тема частини, яка експонується у високих духових (флейти), є жвавою й відверто танцювальною (див. Додаток 1, приклад 20). В її структурній основі містяться ходи на кварту, оспівування тонів, синкоповані елементи, дроблення з замиканням тощо. Партія фортепіано представлена струнками (*brillante*) арпеджіато-акордами на сильних долях, що підкреслюють акомпанемент струнно-щипкової групи. Музичний розвиток будується на варіантних повтореннях тематичної структури між різними оркестровими групами і партією соліста, що іноді перериваються короткими вкрапленнями різних мотивів й інтонаційних обертів. Серед таких чільне місце займає жвавий елемент із заключної партії першої частини, що підхоплюється всім складом оркестру та остаточно стверджує танцювальний характер музичного викладу (див. Додаток 1, приклад 21).

Загальний музичний рух, отримавши остаточно у другому блоці цього розділу тридольну метрику, плавно і без будь-якої зупинки перетікає в наступний розділ частини – швидкий вальс (*Tempo di valse*). Його прискорений характер відбивається насамперед в самому розмірі ($3/8$), а також в темповому еквіваленті, котрий залишається незмінним від початку частини. Тема вальсу, що подається октавно-унісонним викладом в групі смичкових інструментів, має світлий, доволі відкритий й радісний характер

(див. Додаток 1, приклад 22). Вона знаходить свій розвиток тривалий час лише в оркестровій площині. І лише при черговому її повторенні вже підключається партія фортепіано, збагачуючи цю тему варіаційними фігураціями віртуозно-побіжного кшталту.

Останній розділ частини виводить музичний розвиток на інший емоційний гребінь, що характеризується ще більш радісним, піднесеним, велично-урочистим станом. Значне темпове призупинення руху (*Moderato maestoso*) повністю сприяє новому характеру музики та ще більше стверджує кульмінаційне положення цього фрагменту в межах усієї частини твору. Жанрові засади цього розділу – пісня-гімн, що звеличує людину, її рідну землю, природу тощо. Музичний матеріал демонструє неосяжну широту мелодійного розвитку, помірність руху й ширину пісенності. Він характеризується тутійним викладом (тобто повним складом оркестру), потужним динамічним фоном (*ff*), підкресленням сплесками ударів тарілок на перші долі тематичних побудов (див. Додаток 1, приклад 23).

Цей розділ (як втім і попередній) також має дві фази: перша – тематичний виклад всім складом оркестру з паузою у фортепіано соло; другий – фактурно редукований повтор цього викладу (тільки в групі смичкових), на перший план якого виходить музичний матеріал в партії фортепіано. Останній представлено здебільшого щільними акордовими побудовами в партіях обох рук, що викладені тріольно-ритмічними дробленням, яке у свою чергу додає ще більшої урочистості й тріумфальності. Безумовно, цей розділ в контексті загальної композиції концерту постає як основна образно-емоційна кульмінаційна зона.

Подальший розвиток музичного матеріалу сольної партії переростає в окрему структурну одиницю на рівні всієї форми, а саме – в сольну фортепіанну каденцію (див. Додаток 1, приклад 24). За всіма канонами, а саме – і з точки зору традиційної музичної форми (розташування каденції соліста в інструментальному концерті перед його фіналом), і за характером музичного матеріалу (віртуозний виклад, що має демонструвати виконавську

майстерність соліста) дана каденція виявляється повністю типізованою та обґрунтованою в контексті музичної драматургії твору. Вона будується переважно з ламаних октав та звичайних октавних рухів, являє собою розгорнутий через всю фортепіанну клавіатуру віртуозний шлейф, що простирається з доволі інтенсивним прискоренням впритул до своєї кульмінації та поступовим й значним уповільненням, а також в межах широкої динамічної шкали (від *p* до *ff*).

Остання частина фортепіанного концерту виконує повноправну роль його фіналу. Вона є досить компактною, але зовсім не дегармонізує загальну музичну форму твору і не суперечить логіці його музичної драматургії. Фінал концерту побудований на двократному проведенні головної партії, яка була експонована ще в його першій частині. Перше проведення теми цієї партії у фіналі віддано сольному фортепіано, яке подає її в щільному (акордово-октавному) фактурному викладі (див. Додаток 1, приклад 25). Оркестрова тканина (окрім першої гауху, яка разом із солістом одноголосно дублює мелодію головної теми) представлена активним акомпанементом майже всього складу оркестру.

Друге проведення головної теми зрозумілим чином демонструється в оркестровому туті. Сама тема в багатооктавному унісоні звучить майже у всіх мелодійних інструментів в середині оркестрових груп, але за принципом діалогу, тобто перемінно проводячись в різних групах оркестру. Партія фортепіано в цьому випадку стає акомпанементом, цементуючи оркестрову тему міцними акордами і фігураційними обертами.

Завершується фінальна частина, як втім і весь фортепіанний концерт, яскравим життєстверджуючим апофеозом, який являє собою невелика за розміром, але ємна, сповна насичена міцним оркестровим звучанням кода. Стриманий темп коди (*Moderato maestoso*) та гучний динамічний план (*ff*) повністю сприяють декларованій в ній урочистості, піднесеності й величі, що й формує її музичний виклад. Широкий мелодичний контур в коді вибудовується на довгих звукових тривалостях та разом зі своїм гармонічним

огранюванням, що реалізується через фактурний виклад хорового типу, по суті являє собою досить розвинене кадансове завершення. Як кінцевий проблиск віртуозно-інструментального амплуа лунає короткий акордово-пасажний шлейф сольного фортепіано, акцентуючи останню увагу на жанровій приналежності цього музичного твору. Його завершальний акорд міцно підхоплює увесь склад оркестру, чим і закінчується цей опус.

Отже, підсумуємо основні аспекти аналізу музичного твору «Молодіжний концерт» для фортепіано з оркестром. Що стосується жанрової моделі твору, то вона ясно спрямована на використання жанру інструментального концерту з рисами віртуозного типу. Адже, по-перше, партія сольного фортепіано дійсно відображає яскраве віртуозне начало, що проявляється і в типології фактури його музичного матеріалу, і в наявності віртуозної каденції та окремих сольо-віртуозних побудовах і програваннях.

По-друге, тематизм, викладений в оркестровій тканині та його розвиток хоч і мають доволі виразний характер, але є фактично позбавленим симфонізації як такої, зокрема симфонічних принципів розгортання матеріалу, що зводить його драматургію на рівень інструментального змагання, властивого (за типологією) саме віртуозному концерту.

По-третє, а також враховуючи перші два чинники, партія сольного фортепіано зі своїм віртуозним викладом здебільшого дійсно підіймається й височить над оркестром, не зважаючи на відносну загальну паритетність музичного діалогу між соло і оркестром. Й останнє, цей твір хоч і написаний в жанрі, що відноситься до масштабних конструкцій (тобто інструментальний концерт), все ж таки не виявляє в собі значного розміру й драматургічного розмаху (він звучить близько 13-14 хвилин), що й є характерним саме для визначеного в ньому типу інструментального концерту.

З іншого боку, такий жанровий різновид, реалізований в цьому концертному творі, виявляється повністю зрозумілим і очікуваним. Адже, як ми пам'ятаємо, це перша спроба створення фортепіанного концерту в

китайській академічній композиторській практиці середини ХХ століття, яка на той час ще не накопичила певного й необхідного досвіду створення великих композицій в жанрі симфонічної музики. А тому жанрова модель віртуозного концерту, з її більш типовою і порівняно полегшеною композиційною конструкцією, виявилася і актуальною, і вдало реалізованою.

Форма концерту, яку обрала композиторська група на чолі з Лю Шикунем, також виявилася повністю передбачуваною. Створюючи великий оркестровий твір в річищі академічної музичної традиції, автори справедливо і логічно обрали модель сонатно-симфонічного циклу як найбільш органічну, змістовну й перевірену значною тривалістю функціонування в світовій музичній культурі форму оркестрового жанру.

Вмістивши цю модель в єдину (одночастинну з рисами наскрізного розвитку) формоструктуру та зберігши головні структурні її компоненти (як-от: наявність сонатного алегро з усіма його трьома розділами, основних тематичних партій, належної кількості частин та їх відповідної послідовності й ін.) автори «Молодіжного концерту» привнесли в цю класичну форму цілий ряд особливостей й індивідуальних рішень. Так, її друга експозиція позбавлена багатьох функціональних структурних компонентів та представлена проведенням (хоча й трикратним) лише головної партії; в розробці майже не використовується експозиційний матеріал; реприза будується на проведенні (також трикратному) лише побічної партії; фінальна частина також виглядає скороченою та будується на проведеннях лише головної партії. Разом з тим, форма концерту виявилася доволі органічною й такою, що повністю і вдало втілила ідейно-драматургічний концепт цього твору.

Окремо слід зупинитися на тональному плані твору, який виявляється доволі простим і малорухливим. В такому певною мірою великому творі, яким є цей інструментальний концерт та для написання якого залучено формоструктурну матрицю сонатно-симфонічного циклу, використано всього дві тональності, що утворюють між собою тоніко-домінантове

співвідношення (C dur – G dur). Тональна драматургія також є доволі тривіальною: перехід в нову тональність відбувається наприкінці першої частини, а повернення в попередню – вже наприкінці другої). Такий спрощений підхід в композиційній роботі із тональним планом вірогідно пов'язаний з жанровими особливостями традиційної китайської музики, в якій домінують малі жанрові форми з не рухомою тональною основою.

Тематизм «Молодіжного концерту», як вже зазначалося, зрозумілим чином формується на інтонаційно-жанровій основі китайської традиційної музики та відбиває здебільшого риси народної, побутової, патріотичної пісенності й танцювальності. Тематичні побудови в концерті є доволі виразними і рельєфними, структурно чітко оформленими, в них наявна нормативність, симетричність внутрішніх компонентів, повторність елементів з їх перевикладенням і варіантним викладенням. Разом з тим, тематичний розвиток в цьому творі майже позбавлений методів і принципів, властивих традиційному симфонізму. Треба також відмітити й певні інтонаційну близькість музичних тем в концерті, не зважаючи на їх урізноманітненість за рахунок насиченості своєрідними жанровими рисами. Це почасти можна пояснити ладовою обмеженістю пентатоніки, в якій здебільшого і формується музичний тематизм твору, зокрема відсутністю в ній хроматичних звуків.

Оркестровка «Молодіжного концерту» також являє собою доволі яскравий в художньому плані набір рішень. Головна її родзинка – це власне сам склад оркестру, побудований на основі китайського національного інструментарію, але складений здебільшого за принципом нормативного симфонічного оркестру з усталеними в ньому типами оркестрових груп (духова, струнно-смичкова, ударна тощо). Виходячи з цього, темброва драматургія твору формується на використанні своєрідної тембрової палітри національних китайських інструментів у різноманітних варіантах і комбінаціях їх сполучення, що робить її доволі яскравою і колоритною.

Оркестрова фактура «Молодіжного концерту» навпаки демонструє певні прояви стандартності (навіть шаблонності) з точки зору композиторського письма. В ній вочевидь домінує гомофонно-гармонічний виклад, а основні тематичні проведення подаються переважно в октавно-унісонному, іноді хорально-акордовому варіантах. Серед інших фактурних утворень слід відзначити другорядні шаблі, зокрема басово-акордовий акомпанемент, тривалу гармонічну педаль, окремі фігуративні орнаменти тощо. Лю Шикунь зі своїми колегами фактично не використовують поліфонічні прийоми фактурної організації й одночасну багатотемність у тому числі. В окремих випадках можемо зустріти поодинокі прояви вкраплення контрапунктичних пластів, підголоскові виклади наприкінці тематичних побудов, діалогічні елементи між голосами і фактурними лініями.

Фортепіанна партія, як і належить обраному жанровому різновиду інструментального концерту, представляє собою яскравий, але здебільшого типовий набір інструментально-технічних елементів і фактурних комбінацій, напрацьованих у практиці фортепіанного мистецтва XIX першої половини XX століть (від мелізматичної та мілкої техніки й до крупних компонентів і багатошарових комплексів). Фактурна стилістика фортепіанної партії демонструє більшу різноманітність і показовість у порівнянні з оркестровим викладом, що знов таки, не суперечить, а навпаки – є характерною ознакою віртуозного концерту.

Таблиця 2

**Композиційна структура «Молодіжного концерту»
для фортепіано з оркестром**

Композиційна структура		Такти (к-сть тактів)	Характер Темп	Динамічний план	Тональний план	Інструмент, Оркестр (оркестрові групи)
1-а частина (сонатне алегро)	1-а експозиція	вступ	Allegro vivace	<i>f</i>	C dur	Ударні
		Головна партія		<i>ff</i>		Оркестр туті
		Зв'язуюча партія		<i>ff-mp-p-ff-mp-pp-mf</i>		Оркестр туті / духові+смичкові
		Побічна партія		<i>mf</i>		Духові+смичкові
		Заклучна партія		<i>f-mp-mf-mp-mf-ff</i>		Оркестр туті / флейти+смичкові / щипкові+смичкові
	2-а експозиція	Зв'язка (інструм. вступ)	(Allegro vivace)	<i>ff</i>	(C dur)	Фортепіано соло
		Головна партія	Poco allargando	<i>f</i>		Фортепіано + оркестровий акомпанемент
		Зв'язка	Allargando	<i>f</i>		Фортепіано соло
		Головна партія	(Allegro vivace)	<i>mf(f)-mf</i>		Духові+смичкові / щипкові
		Зв'язка		<i>f-mf-mp</i>		Фортепіано соло
		Головна партія (скорочена)		<i>p-mp-mf</i>		Фортепіано соло / духові / щипкові
		Завершення	poco a poco accel.	<i>f</i>		Фортепіано + ударні
	Розробка	1-й фрагмент (A)	(Allegro vivace)	<i>f-p-pp-</i>	G dur	Оркестр туті
		2-й фрагмент (B)		<i>mf-mp</i>		Флейта+щипкові / фортепіано+смичкові
		3-й фрагмент (A1)		<i>f-ff</i>		Щипкові + смичкові

	Реприза (скорочена)	Побічна партія	220-234 (14)	(Allegro vivace) Espressivo	<i>mp</i>	(G dur)	Смичкові середні / флейти+ смичкові низькі+ фортепіано (фігурації)
		Побічна партія	235-249 (14)		<i>f-pp-f</i>		Духові+ смичкові середні (т)+ щипкові+ фортепіано(акомп.)
		Побічна партія	250-256 (7)		<i>ff</i>		Оркестр туті+ фортепіано (фігурації)
		Заключення	257-267 (11)		<i>p-pp</i>		Духові+ смичкові / фортепіано (фігурації)
2-а частина	Варіації	Вступ	268-275 (8)	Andante cantabile	<i>mf</i>	G dur	Смичкові
		Тема	276-283 (8)		<i>mp</i>		Фортепіано+ смичкові (педаць)
		Варіація 1	284-291 (8)		<i>mf</i>		Фортепіано+ смичкові, флейти (педаць)
		Варіація 2	292-299 (8)		<i>mp</i>		Флейти+ духові, смичкові
		Варіація 3	300-310 (11)		<i>mf</i>		Духові, смичкові+ щипкові
		Варіація 4	311-318 (8)		<i>p</i>		Фортепіано+ духові, смичкові (педаць)
		Варіація 5	319-326 (8)		<i>mf</i>	C dur	Суона (соло)+ фортепіано (фігурації)
		Завершення	327-336 (10)		<i>mf-p</i>		Смичкові+ фортепіано
3-я частина	quasi Скерцо	A	337-388 (51)	Allegretto	<i>mf-p-ff-pp-mf</i>	C dur	Різні оркестрові групи чергуванням з фортепіано
		B	389-488 (99)	Tempo di valse	<i>f</i>		Різні оркестрові групи чергуванням з фортепіано
		C	489-566 (77)	Moderato maestoso	<i>ff-mf-ff-pp<ff-mf>pp</i>		Оркестр туті / фортепіано+ смичкові / Оркестр туті+ фортепіано
Сольна каденція			567-608 (41)	Vivace	<i>p<ff</i>	C dur	Фортепіано соло
4-а частина	quasi Фінал	Головна партія	609-624 (15)	Tempo I (Allegro vivace)	<i>ff</i>	C dur	Оркестр туті + фортепіано
		Головна партія	625-664 (39)	(Allegro vivace)	<i>ff</i>		Оркестр туті + фортепіано
		Кода	665-691 (26)	Moderato maestoso	<i>ff-f-fff</i>		Оркестр туті + фортепіано

Висновки до третього розділу

Композиторська творчість Лю Шикуня не є вельми об'ємною за кількістю написаних музичних творів, але є дуже показовою з точки зору художньої її якості й значимості саме в контексті формування і розвитку китайської фортепіанної музики академічного спрямування. Ці твори, а особливо такі, як «Битва з тайфуном» та «Молодіжний концерт», стали найтипівішими художніми зразками, що демонструють той унікальний національний фортепіанний стиль, який утворився в середині ХХ століття в китайській музичній культурі та який являє собою органічне й яскраве переплетіння жанрів, композиторських традицій і технік європейської академічної музики та мелосу китайського музичного фольклору.

Твір «*Битва з тайфуном*» являє собою композицію віртуозного спрямування, написану на основі вже готового першоджерела (а саме – «Битва з тайфуном» Ван Чангюань для китайського національного струнно-щипкового інструмента гучжена), в якому переломлюються найрізноманітніші види і елементи сучасної фортепіанної техніки, що дозволяє класифікувати жанрову основу цього твору як *сольну фортепіанну віртуозну транскрипцію*.

Ідейно-образне спрямування твору полягає у драматичному зображенні звичайних китайських робітників, які вельми сміливо й безстрашно здійснюють боротьбу із потужними силами природних катаклізмів, впевнено виходячи з цієї боротьби переможцями. На семантичному рівні та в більш ширшому своєму значенні, через зображених в творі портових робітників та їх дії, ідейно-образна сфера «Битви з тайфуном» висвітлює загальний образ всього китайського народу, з його властивими національними рисами і якостями, що дозволяють подолати будь-які зовнішні й внутрішні труднощі та виклики. «Битва з тайфуном» – це своєрідна музична «ода» на честь трудового народу, сильного духом і працею, та цілковите схвалення його життя, щоденних досягнень і подвигів. Разом з тим, присутня в драматургії

твору конфліктність не проявляється в ній глибоко драматичних зрізах, що робить цю композицію фактично позбавленою рис відвертої трагічності й фаталізму.

Музична мова твору характеризується яскравою опорою на ладову систему китайської національної музики, а саме – пентатоніки в різних її комбінаціях і проявах. В деяких мелодичних побудовах спостерігаються й інші структурно-ладові комбінації, зокрема діатонічні та хроматичні побудови, що засвідчує також і тісний зв'язок в цьому творі з європейськими музичними системами. Домінування пентатоніки як ладової основи відповідним і зрозумілим чином впливає й на побудову музичного тематизму твору, жанрові засади якого прямо апелюють до китайської національної традиційної музики, зокрема до мелосу народних, патріотичних, побутових, популярних пісень і танців.

Гармонічна складова музичної мови твору, тобто його акордика здебільшого формується на основі кварто-секундових структур; вертикальних сполучень звуків пентатоніки; акордів терцієвої структури діатонічного кола, що особливо проглядається в кадансах і завершеннях великих структур музичної форми.

Тональний план твору виявляється доволі простим. Композитор використовує в ньому стабільне й одноманітне тональне тло, що зберігається протягом декількох розділів композиції. Тональна драматургія в цьому творі є дуже наближеною до традиційних тричастинних форм, в яких експозиційний і репризний розділи формуються в одній тональності, а в серединному розділі використовуються здебільшого тональності першої групи спорідненості (у даному творі – це паралельний мінор і мінорна домінанта).

Фактурна організація «Битви з тайфуном» повністю відповідає стилістиці традиційного фортепіанного інструменталізму XIX – XX століть, та в якій сконцентовано найбільш типові й розповсюдженні фактурні елементи і комбінації фортепіанної музичної творчості окресленого періоду,

що робить цей твір (не зважаючи на яскраво виражений національний колорит) належним саме до академічної музично-інструментальної культури.

Загальна *стилістика* композиції представляє собою яскравий стильовий мікс, в якому на основі ладового домінування китайського національного фольклору, ясно простежуються іманентні властивості інших стильових моделей і напрямів сучасної академічної музичної творчості, тобто: неокласицизму (чітке структурування тематизму), романтизму (відповідні типи й елементи фортепіанної фактури), імпресіонізму (використання синористики, колористики, гармонічної барвистості) та ін. Одним з характерних чинників стилістики твору слід відзначити яскраву інструментальну *зображальність* (наслідування звукам природи, імітації звучання народних інструментів й ін.), певну хореографічність тощо.

Формоорганізація «Битви з тайфуном» засвідчує індивідуальність і своєрідність композиторських рішень, що проявляється в наступному: з одного боку – це структурна чіткість і ясність всіх компонентів музичної форми: від її елементарних побудов й до загальної архітекτονіки твору; з іншого боку – композиційна структура твору певною мірою виходить за межі типових зразків, оскільки композитор повністю підпорядковує тектоніку твору його ідейно-образній драматургії та конкретній сюжетній лінії. Саме тому автор обирає для цього твору чотиричастинну з наскрізним розвитком формоструктуру, яка не завжди стикується з типовими музичними формами. Найбільш відповідними для «Битви з тайфуном» вбачаються наступні моделі музичних форм: сюїта; складна тричастинна репризна форма (в її різновиді зі складеним епізодом). Зовсім позбавленою є «Битва з тайфуном» будь-яких рис сонатності. Крім того, всі структурні компоненти цієї композиції, починаючи від мотивів і фраз й до цілих розділів, є чіткими, ясно вираженими й рельєфними та для яких здебільшого характерними є симетричність, періодичність, завершеність тощо.

В цілому ж, не зважаючи на яскраво виражений національний колорит, детермінований насамперед ладовою специфікою, «Битва з тайфуном» поза

всяким сумнівом потрапляє в когорту музичних творів світової академічної музичної культури, на що вказують його основні жанрові та формоутворюючі властивості.

«Молодіжний концерт» від моменту своєї появи стрімко увійшов у коло найпоширеніших фортепіанних творів, написаних у жанрі інструментального концерту китайськими композиторами. Цей твір дійсно збагатив світову фортепіанну музику XX століття, яка отримала цікавий художній артефакт з яскраво вираженим китайським національним колоритом.

Ідейно-образний зріз твору концентрується в його назві («Молодіжний») та присвяченні її китайській молоді, що спрямовує слухача від самого початку твору на коло емоцій і образів, пов'язаних із молодістю, любов'ю до Батьківщини, оптимізмом і впевненістю в своїх силах і справах, ентузіазмом і захопленістю щодо побудови нової країни тощо.

Жанрова модель твору ясно відбиває риси жанру інструментального концерту віртуозного типу, де: а) партія сольного фортепіано дійсно відображає яскраве віртуозне начало, що проявляється і в типології фактури його музичного матеріалу, і в наявності віртуозної каденції та окремих сольо-віртуозних побудовах і програваннях; б) тематизм та його розвиток, викладений в оркестровій тканині є фактично позбавленим симфонізації, симфонічних принципів розгортання матеріалу, що зводить драматургію твору переважно на рівень інструментального змагання, властивого саме типу віртуозного концерту; в) партія сольного фортепіано, не зважаючи на загальну паритетність музичного діалогу між соло і оркестром, зі своїм віртуозним викладом здебільшого підіймається й знаходиться «над» оркестром; г) масштаб форми, загальний розмір та драматургія твору є характерними саме для визначеного (тобто віртуозного) типу інструментального концерту.

Форма концерту також виявляється повністю передбачуваною і логічною. Створюючи великий оркестровий твір в рідній академічній

музичної традиції, Лю Шикунь зі своїми колегами очікувано обрав модель сонатно-симфонічного циклу як найбільш органічну, змістовну й перевірену значною тривалістю функціонування в світовій музичній культурі форму оркестрового жанру.

Вмістивши цю модель в одночастинну (з рисами наскрізного розвитку) формоструктуру та зберігши головні її структурні компоненти автори «Молодіжного концерту» принесли в цю класичну форму цілий ряд особливостей й індивідуальних рішень: а) друга експозиція позбавлена багатьох функціональних структурних компонентів та представлена проведенням (трикратним) лише головної партії; б) в розробці майже не використовується експозиційний матеріал; в) реприза будується на проведенні лише побічної партії; г) фінальна частина є скороченою та будується на проведеннях лише головної партії. Разом з тим, форма концерту виявилася доволі органічною й такою, що повністю і вдало втілила ідейно-драматургічний концепт цього твору.

Тональний план твору, в якому залучено формоструктурну матрицю сонатно-симфонічного циклу, виявляється доволі простим (використано всього дві тональності, що утворюють між собою тоніко-домінантове співвідношення). Тональна драматургія твору також є малорухливою: зміна тональності відбувається наприкінці першої частини, а повернення в попередню – наприкінці другої. Такий спрощений підхід в композиційній роботі із тональним планом вірогідно пов'язаний з жанровими особливостями традиційної китайської музики, в якій домінують малі жанрові форми з не рухомою тональною сферою.

Тематизм «Молодіжного концерту», як вже зазначалося, зрозумілим чином формується на інтонаційно-жанровій основі китайської традиційної музики та відбиває здебільшого риси народної, побутової, патріотичної пісенності й національної танцювальності. Тематичні побудови в концерті є доволі виразними і рельєфними, структурно чітко оформленими, в них наявна нормативність, симетричність внутрішніх компонентів, повторність

елементів з їх перевикладенням і варіантним викладенням. Разом з тим, тематичний розвиток в цьому творі майже позбавлений методів і принципів, властивих традиційному симфонізму. Треба також відмітити й певні інтонаційну близькість музичних тем в концерті, не зважаючи на їх різноманітність жанрових рис. Це почасти можна пояснити ладовою обмеженістю пентатоніки, в якій здебільшого і формується музичний тематизм.

Оркестровка «Молодіжного концерту» також являє собою доволі яскравий в художньому плані набір рішень. Головна її родзинка – це власне сам склад оркестру, побудований на основі китайського національного інструментарію, але складений здебільшого за принципом нормативного симфонічного оркестру з усталеними в ньому типами оркестрових груп. Темброва драматургія твору вибудовується на основі використання своєрідної палітри тембрів інструментів національного китайського оркестру в різноманітних варіантах і комбінаціях їх сполучення, що робить її доволі яскравою і колоритною.

Оркестрова фактура «Молодіжного концерту» навпаки демонструє явні прояви стандартності з точки зору композиторського письма. В ній вочевидь домінує гомофонно-гармонічний виклад, а основні тематичні проведення подаються переважно в октавно-унісонному, іноді хорально-акордовому варіантах. Серед інших фактурних утворень слід відзначити другорядні щаблі, зокрема басово-акордовий акомпанемент, тривалу гармонічну педаль, окремі фігуративні орнаментації тощо. В цьому творі Лю Шикунь зі своїми колегами фактично не використовують поліфонічні прийоми фактурної організації й одночасну багатотемність також. В окремих випадках можемо зустріти поодинокі прояви вкраплення контрапунктичних пластів, підголоскові виклади наприкінці тематичних побудов, діалогічні елементи між голосами і фактурними лініями.

Фортепіанна партія, як і належить обраному жанровому різновиду інструментального концерту, представляє собою яскравий, але здебільшого

типовий набір інструментально-технічних елементів і фактурних комбінацій, напрацьованих у практиці фортепіанного мистецтва XIX першої половини XX століть. Фактурна стилістика фортепіанної партії демонструє більшу різноманітність і показовість у порівнянні з оркестровим викладом, що знов таки, є характерною ознакою жанрового типу віртуозного концерту.

«Молодіжний концерт» став етапним для китайської професійної композиторської творчості, зокрема в ході еволюції і розвитку національного музичного мислення та пошуку, відбору й подальшого використання складників системи музичних виражальних засобів. Художнє значення «Молодіжного концерту» в контексті розвитку фортепіанної творчості XX століття криється в його особливій стилістиці, яка являє собою яскравий симбіоз традиційної китайської та західноєвропейської музичних культур, що робить цей твір унікальним артефактом і в історії створення творів масштабних жанрів для фортепіанної композиторами Китаю, і власне в просуванні інтонаційної парадигми китайського національного мелосу в жанри і форми світової академічної музичної культури.

ВИСНОВКИ

Здійснене наукове дослідження, відповідно до поставлених в ньому завдань, дає змогу узагальнити та систематизувати наступні висновки.

Проведений аналіз історіографії та джерельної бази стосовно обраного в даній роботі об'єкту дослідження, тобто вивчення творчої діяльності видатного китайського піаніста Лю Шикуня в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століть, засвідчує часткову активність дослідницького інтересу до мистецької постаті цього музиканта та підтвердив тезу про те, що значні пласти музичної його творчості (зокрема педагогічна і композиторська) залишаються малодослідженими.

Фортепіанна академічна освіта в сучасному Китаї як системне явище, знаходить своє започаткування та подальший поступовий розвиток у 20-30-ті роки XX століття, що пов'язано з формуванням в цей час в Харбіні та Шанхаї потужних осередків європейської музичної культури з цілою мережею мистецьких установ і закладів. Значний внесок у розбудову засад академічного фортепіанного мистецтва в Китаї внесли видатні російські музиканти, що працювали в цей час в Шанхайській консерваторії: піаніст Б. Захаров (фортепіанна педагогіка) та композитор О. Черепнін (композиторська творчість, навчально-методична, організаційно-творча, видавнича діяльність). В цей час з'являється ціла низка молодих китайських піаністів, які в подальшому отримали широке визнання у виконавській та педагогічній сферах, зокрема: Дін Шанде, Лі Сяньмін, Лі Цуйчжень, Фан Цзісен, Хе Лутін, Сяо Шусянь та ін.

Післявоєнний період розвитку фортепіанного мистецтва Китаю також багато в чому пов'язаний з роботою в китайських консерваторіях відомих педагогів з Радянського Союзу та країн східної Європи (Т. Кравченко, Д. Серов, А. Татулян, Р. Бакст) та з гастрольною діяльністю провідних піаністів цих країн в Китаї (С. Ріхтер, Г. Черни-Стефанська, Л. Крістьян,

М. Лангер, Л. Кроткова), що мало вагомий вплив на формування китайської академічної фортепіанної школи в цей час та призвело до перших значних перемог представників Китаю на найпрестижніших міжнародних фортепіанних конкурсах (Фу Цуна, Лю Шикуня, Ін Ченцзунь тощо).

Нова хвиля в розвитку фортепіанного мистецтва і освіти піаністів у Китаї розпочинається після 1978 року, тобто в час проголошення керівництвом країни «політики відкритості й реформ», наслідком чого стало подальше відкриття класів фортепіано в музичних школах і консерваторіях країни. В когорті авторитетних педагогів-піаністів цього часу виділяються такі музиканти, як Ін Шичжен, Чжоу Гуньянжен, Ю Дачунь, У Леї, Лі Мінчан, Тан Лусі, Лі Цифан та ін.

В наступні два десятиліття (1990-2000-ні рр.) відбувається подальша масштабна активізація фортепіанного музично-освітнього руху, наслідком чого стало відкриття фортепіанних класів не тільки в консерваторіях, а й в інших вищих навчальних закладах – педагогічних, художніх, класичних університетах тощо, а також різноманітних педагогічних курсів з фортепіанного навчання для початківців. Розмах розвитку фортепіанної освіти в Китаї в період досягає велетенських масштабів та отримує культурологічне визначення як «фортепіанний бум».

Активний сплеск фортепіанного мистецтва і освіти піаністів у сучасному Китаї, що припадає на останні десятиліття ХХ та на початок ХХІ століть, був детермінований низкою соціокультурних чинників, які й визначили і сам характер цього процесу, і його тенденції зокрема: масове відкриття музичних навчальних закладів та розвиток культури і музичної освіти як фактор інтенсивного економічного зросту Китаю та підвищення добробуту її населення; залучення передового мистецького досвіду та музично-освітніх технологій, що прийшли з новою політикою «відкритості» цивілізованому світу, впровадженою керівництвом країни; підвищення авторитету музичної освіти в суспільстві, яка стає маркером престижності та статусності, що відбувається в процесі посилення міжнародного культурного

обміну (насамперед з країнами Заходу); зріст популярності фортепіано як найбільш розвиненого і універсального музичного інструменту з широкою перспективою побудови професійної кар'єри; підвищення спроможності багатьох родин сплачувати за музичне навчання та придбання коштовного музичного інструменту, що зумовлено інтенсивним зростом добробуту населення; розвиток музичного виробництва, викликане постійно зростаючим попитом в китайському суспільстві на фортепіанне навчання та на купівлю таких інструментів; розвиток музичного маркетингу як окремої галузі економіки (музичних магазинів з широким асортиментом музичних товарів) як наслідок широкого попиту на фортепіанне навчання; поява нової професійної галузі, яка спрямована на обслуговування, налаштування і ремонт фортепіано і роялів; формування нової гілки індустрії, що займається музичним менеджментом («прокатом» музикантів) та передбачає організацію і проведення концертів фортепіанної музики; подальший розвиток звукозаписної індустрії (звукозаписних студій, звукозаписної апаратури і приладів, виробництво компакт-дисків, інших звуконосіїв тощо); збільшення частки фортепіанної музики на китайському телебаченні, радіо, спеціалізованих інтернет-сайтах, платформі ютюб тощо.

Кінець XX – початок XXI століття відзначився появою нових імен молодих китайських піаністів, які здобули світове визнання через свої перемоги на найпрестижніших міжнародних конкурсах та широкою концертною діяльністю в країнах Європи, Америки, Азії (Чень Са, Ланг Ланг, Цзі Сюя, Чжан Хаочен, Ван Юйцзя, Шень Веньюй, Лі Юнді й ін.). Сьогодні система фортепіанної освіти в Китайській народній республіці являє собою багаторівневу і щільну мережу, що включає в себе різні навчальні заклади, освітні й виховні осередки. А до процесу навчання гри на фортепіано нині задіяно, за різними оцінками, близько 30 мільйонів осіб різного віку. Система фортепіанної освіти в сучасному Китаї являє собою *три* великі напрями (групи): професійна освіта, початкова дитяча освіта та аматорська освіта, які за своєю внутрішньою структурою також поділяються

на декілька векторів (підгруп), що відрізняються між собою цілями, формами та змістом навчання.

Дослідження життєвого й творчого шляху видатного китайського піаніста Лю Шикуня дозволило визначити характерні особливості формування митецької постаті музиканта та запропонувати періодизацію становлення його як митця. Акцентується увага на плідній і багатовекторній творчій діяльності Лю Шикуня (зокрема у концертно-виконавській, конкурсній, педагогічній, композиторській, організаційно-освітній, громадській, комерційній) та значному внеску її у розвиток сучасного китайського фортепіанного мистецтва.

Китайська фортепіанна педагогіка на початковому етапі свого розвитку (перша половина XX століття) формувалася на теоретичних і практичних засадах російського та західноєвропейського піанізму. Разом з тим, фортепіанна академічна база, яку впроваджували в цей час в Китаї відомі іноземні піаністи-педагоги і виконавці, поступово збагачувалася іманентними для китайської традиційної культури властивостями і рисами (світоглядними, естетичними, педагогічними, виконавсько-технологічними тощо), що призвело сьогодні до появи і розквіту самобутньої китайської національної фортепіанної школи.

В процесі проведення даного дослідження було виявлено і систематизовано основні характерні особливості сучасної фортепіанної педагогіки Китаю, серед яких: Філософія конфуціанства як ідейно-світоглядна платформа китайського національного музичного мистецтва взагалі та фортепіанно-педагогічної галузі зокрема, яка здійснила суттєвий відбиток на виховання багатьох поколінь музикантів-піаністів високого класу в цій країні; Використання елементів оздоровчої практики Цигун, що передбачає вміння координувати розумом тілесні рухи з процесом дихання і роботою серця та досягається спеціальними саморегулятивними вправами. Спирання на стильові типи «Вен» і «Ву», які є загальними й традиційними художніми концептами не лише для китайського музичного виконавства, а й

для інших видів мистецтв. Виокремлення оригінальних виконавських методик і технологій, зокрема система «Методи гри без легато» Лі Цзялу та методики викладання фортепіано професора Чжу Гун І; Введення обов'язкового використання творів китайських композиторів; Залучення принципу двостороннього самостійного вибору учнем викладача та викладачем учня; Розширення спектру дисциплін в циклі спеціалізованих предметів, вільне формування навчальних планів, впровадження в навчальний процес авторських навчальних курсів і методик тощо. Залучення принципу диференційованого оцінювання виконавської майстерності студентів-піаністів за окремими критеріями.

Внесок Лю Шикуня в розвиток системи дитячої фортепіанної освіти в Китаї криється у створенні ним великої мережи приватних музичних закладів під назвою «Дитячі центри фортепіанного мистецтва Лю Шикуня», кількість яких сьогодні налічує понад 50 осередків, що функціонують у більш ніж 30-и містах Китаю і США, а загальна кількість учнів в них досягла вже понад 30 тисяч. Ідейна концепція приватних музичних центрів фортепіанного мистецтва Лю Шикуня спрямована на створення умов і розповсюдження в Китаї так званої масової фортепіанної культури через залучення до навчання гри на цьому інструменті якомога максимальної кількості дітей. До викладацької роботи в дитячі музичні центри фортепіанного мистецтва Лю Шикуня залучаються високопрофесійні музиканти-піаністи, які здобули музичну освіту в провідних музичних навчальних закладах Китаю та мають певний мистецький статус та авторитет. Серед інших видів діяльності музичних центрів Лю Шикуня – організація і проведення різноманітних концертних заходів, як за участю самих учнів, так і з залученням відомих піаністів світового рівня; проведення відкритих уроків, майстер-класів і лекцій провідних фортепіанних педагогів і виконавців; проведення виставок-демонстрацій і продажів музичних інструментів.

Серед величезної кількості учнів Лю Шикуня, які пройшли через його фортепіанний клас в різні часи й періоди життя, виділяється багато яскравих

й талановитих музикантів, яким вдалося досягти значних успіхів у виконавській творчості. Сьогодні імена цих учнів Лю Шикуня є дуже відомими в країні та за її межами та по-праву належать до скарбниці китайського фортепіанного мистецтва.

Педагогічні погляди видатного піаніста Лю Шикуня, який усе своє творче життя вдало поєднав музично-освітню й педагогічну діяльність з активною гастрольною практикою, також не оминають ідейно-світоглядні традиції конфуціанської філософії. Митець вважає, що навчання дітей грі на фортепіано, яке має відбуватися майже не в кожному будинку, потрібно спрямовувати на розвиток в них головних особистісних якостей і рис, таких як розвиток розуму, виховання почуття краси, формування мужності тощо. В даній роботі було проаналізовано й охарактеризовано основні музично-педагогічні погляди й методичні принципи щодо навчання грі на фортепіано Лю Шикуня, які торкаються наступних аспектів: навчання грі на інструменті як засіб розвитку інтелекту; навчання грі на інструменті як засіб розвитку пам'яті; навчання грі на інструменті як розвиток психоемоційної сфери людини; навчання грі на інструменті в ранньому віці; співвідношення таланту і роботи в процесі навчання грі на інструменті; принципи поступовості у процесі навчання грі на інструменті; окремі (авторські) аспекти фортепіанної виконавської технології; публічні виступи і конкурсні змагання як шлях розвитку виконавського мистецтва; принципи формування навчального і концертного репертуару; використання педагогічно-виконавських технологій фортепіанної школи Самуїла Фейберга.

Отже, саме педагогічна та освітньо-організаційна сфери творчої діяльності Лю Шикуня, й насамперед, створення ним розгалуженої системи авторських музичних шкіл з приватною формою власності значно сприяли становленню і розвитку масового дитячого фортепіанного виконавства в Китаї, а з цим – й такому соціокультурному феномену в китайському суспільстві, який отримав назву «фортепіанного буму». У свою чергу, така масовість мала безпосередній якісний вплив на кадровий відбір і наступну

професіоналізацію фортепіанного мистецтва, що природньо зумовило появу великої кількості молодих яскравих китайських піаністів нової генерації, які своїми творчими досягненнями в останні десятиліття впевнено заявили про себе на світовій музичній арені та сприяли становленню і подальшому розвитку високопрофесійної китайської фортепіанної школи.

Композиторська творчість Лю Шикуня не є вельми об'ємною за кількістю написаних музичних творів, але є дуже показовою з точки зору художньої її якості й значимості в контексті розвитку і формування китайської фортепіанної музики академічного жанру. Його твори, й особливо такі, як «Битва з тайфуном» та «Молодіжний концерт», стали найтипівішими художніми зразками, що демонструють той унікальний національний фортепіанний стиль, який утворився в середині XX століття в китайській музичній культурі та який являє собою органічне й яскраве переплетіння жанрів, композиторських традицій і технік європейської академічної музики та мелосу китайського музичного фольклору.

Ідейно-образний зріз музичних творів Лю Шикуня полягає у зверненні митця до тематики своєї Батьківщини, образів свого народу, з його властивими національними рисами і якостями, що дозволяють подолати будь-які внутрішні й зовнішні труднощі та виклики, а також до молодіжної тематики, китайській молоді, що зачіпає коло емоцій і образів, пов'язаних із молодіжним оптимізмом, впевненістю в своїх силах і справах, ентузіазмом і захопленістю щодо розбудови нової країни. Показовим в цьому є твір «Битва з тайфуном», що являє собою своєрідну музичну «оду» на честь свого трудового народу, сильного духом і працею та готовим до великих досягнень і подвигів.

Жанрові моделі, що використовує у своїй композиторській творчості для фортепіано Лю Шикунь, являють собою різні прояви жанрів класичної музики від інструментальних мініатюр й до монументальних розгорнутих форм, зокрема це жанр сольної віртуозної фортепіанної транскрипції, що

вміщує в собі риси сюїти, рапсодії, фантазії тощо («Битва з тайфуном»); інструментального концерту віртуозного типу («Молодіжний концерт»).

Музична мова фортепіанних композицій Лю Шикуня характеризується яскравою опорою на ладову систему китайської національної музики (пентатоніка в різних її комбінаціях і проявах), а також в епізодичних залученнях інших структурно-ладові комбінацій, зокрема діатоніки та хроматики, що засвідчує тісний зв'язок з європейськими музичними системами. Гармонічна складова та акордика фортепіанних творів композитора здебільшого формується на основі кварто-секундових структур, вертикальних сполучень звуків пентатоніки, акордів терцієвої структури діатонічного кола тощо.

Тематизм музичних творів митця зрозумілим чином формується на інтонаційно-жанровій основі китайської традиційної музики та відбиває здебільшого риси народної, побутової, патріотичної, популярної пісенності й танцювальності, в якій спостерігається домінування пентатоніки як ладової основи. Разом з тим, тематичні побудови в творах митця є доволі виразними і рельєфними, структурно чітко оформленими, в них наявна нормативність, завершеність, періодичність, симетричність внутрішніх компонентів, повторність й варіантність викладу тематичних елементів. Тональний план і тональна драматургія у фортепіанних творах Лю Шикуня виявляються доволі простими, що пов'язано з опорою на жанрові особливості традиційної китайської музики, в якій домінують малі жанрові форми з не рухомою тональною сферою.

Загальна *стилістика* музичних композицій Лю Шикуня представляє собою яскравий стильовий мікс, в якому на основі ладового домінування китайського національного фольклору, ясно простежуються іманентні властивості інших стильових моделей і напрямів сучасної академічної музичної творчості, тобто: неокласицизму (чітке структурування тематизму), романтизму (відповідні типи й елементи фортепіанної фактури), імпресіонізму (використання синористики, колористики, гармонічної

барвистості) та ін. Одним з характерних чинників стилістики твору слід відзначити яскраву інструментальну зображальність (наслідування звукам природи, імітації звучання народних інструментів й ін.) та певну хореографічність.

Формоорганізація в творах Лю Шикуня засвідчує індивідуальність і своєрідність композиторських рішень, що проявляється у виході за межі типових зразків музичних форм, через підпорядкування композиційних тектонік своєрідності образній і сюжетній драматургії. Так, автор обирає чотиричастинну з наскрізним розвитком формоструктуру, в якій також простежуються й риси сюїти та складної тричастинної репризної зі складеним епізодом форми («Битва з тайфуном»); модель сонатно-симфонічного циклу з цілою низкою індивідуальних рішень і особливостей, що викликані жанровими й змістовно-образними детермінантами («Молодіжний концерт»).

Фактурна організація фортепіанних творів митця повністю відповідає стилістиці традиційного фортепіанного інструменталізму XIX – XX століть, та в якій сконцентовано найбільш типові й розповсюдженні інструментально-технічні й фактурні елементи і комбінації фортепіанної музичної творчості окресленого періоду.

Оркестровка та її особливості в «Молодіжному концерті» фокусуються на основі тембрового різнобарв'я інструментарію китайського національного оркестру в різноманітних варіантах і комбінаціях їх сполучення, що робить її доволі яскравою і колоритною. Оркестрова фактура цього твору навпаки демонструє набір типових рішень щодо організації оркестрової тканини та не проявляє будь-якої оригінальності з точки зору композиторського письма.

В цілому ж, і «Битва з тайфуном», і «Молодіжний концерт», враховуючи яскраво виражений в них національний колорит, поза всяким сумнівом потрапляють в когорту творів світової академічної музичної культури. У свою чергу, «Молодіжний концерт» також став й етапним для китайської професійної композиторської творчості, зокрема в ході еволюції і

розвитку національного музичного мислення та пошуку, відбору й подальшого використання складників системи музичних виражальних засобів.

Художнє значення «Молодіжного концерту» в контексті розвитку фортепіанної творчості XX століття криється в його особливій стилістиці, яка являє собою яскравий симбіоз рис традиційної китайської та західноєвропейської музичних культур, що робить цей твір унікальним артефактом і в історії творення музики для фортепіано в жанрі інструментального концерту композиторами Китаю, і власне в просуванні інтонаційної парадигми китайського національного мелосу в жанри і форми світової академічної музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев, 1990. 18 с.
2. Антошко М. Представлення традиційних музичних жанрів Китаю крізь призму фортепіанного мистецтва. *Молодий вчений*. № 12 (76). 2019. С. 138-141.
3. Антошко М. Розвиток фортепіанної культури Китаю у XX столітті. *Молодий вчений*. №11 (75), 2019. С. 294-296.
4. Антошко М. Фортепіанне мистецтво Китаю. *Молодий вчений*. №10 (74), 2019. С. 50-52.
5. Антошко М. Розвиток музичної освіти у Китаї на початку XX століття. *Молодий вчений*. №9 (73), 2019. С. 137-140.
6. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія : Виконавське музикознавство, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 239-245.
7. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва. : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2014. 18 с.
8. Батанов В. Универсальность музыкального профессионализма в XX веке и деятельность Сяо Юмея. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2014. Вип. 20. С.460-469.
9. Бедакова С. Історія зарубіжної музики (кінець XVI–XIX століття) Навчальний посібник. Миколаїв, 2018. 306 с.
10. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики (від найдавніших часів до XVII століття). Дрогобич : Коло. 2017. 279 с.

- 11.Бондар Є. М. Символ як елемент музичного мовлення. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. Вип. 3. С. 74-82.
- 12.Ван Ке. Вектори творчої діяльності Лю Шикуня в контексті фортепіанного мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століть. *Культура України: зб. статей*. Вип. 73. Харків : ХДАК, 2021. С. 81-85.
- 13.2. Ван Ке. Лю Шикунь – засновник приватної фортепіанної освіти в Китаї. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 65. Т. 1. Дрогобич : ДДПУ, 2023. С. 56-61.
- 14.Ван Ке. Лю Шикунь та його роль у процесі становлення і розвитку фортепіанного мистецтва Китаю другої половини ХХ-початку ХХІ ст. *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика*. Вип. 7. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 238-240.
- 15.7. Ван Ке. Лю Шикунь як патріарх сучасного фортепіанного мистецтва Китаю. ХХІV Сходознавчі читання А. Кримського. Збірник матер. міжнар. наук. конфер. Київ : Інститут сходознавства імені А. Ю. Кримського НАН України, 2021. С. 97-100.
- 16.8. Ван Ке. Просвітницька та педагогічна діяльність Лю Шикуня в контексті розвитку сучасної фортепіанної виконавської школи Китаю. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді. Збірник матер. регіон. наук.-практ. конфер.* Полтава : ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2021. С. 166-172.
- 17.Вен Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 17 с.
- 18.Верба О. Генезис вариантности в современной музыке. *Українське музикознавство*. К., 2004. Вип. 33. С. 464-474.
- 19.Верба О.О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70-90 рр. ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2002. 20 с.

20. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2007. 20 с.
21. Видатний піаніст Лю Шикунь. *Міжнародне радіо Китаю*. [Електронний ресурс]. URL: <http://ukrainian.cri.cn/141/2008/11/21/2s5889.htm> (дата звернення: 12.10.2021).
22. Відомий піаніст, великий музикант та поважний педагог – пан Лю Шикунь. *Міжнародне радіо Китаю*. [Електронний ресурс]. URL: <http://ukrainian.cri.cn/1070/2009/11/03/1s312522.htm> (дата звернення: 12.10.2021).
23. Вовк М. Музична мова творів сучасних українських композиторів крізь призму виконавсько-аналітичного бачення. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія : Виконавське музикознавство. Кн. 12. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58. С. 113-119.
24. Герасимова-Персидська Н. Звук и знак в музыкальном искусстве: исторический аспект. *Київське музикознавство: Музикознавство у діалозі*. Київ-Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 12-23.
25. Герасимова-Персидская Н. Интонация в новейшей музыке. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети*. К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. Вип. 98. С. 16-31.
26. Гойхман Л. Н. Об освоении некоторых аспектов методики стиливого анализа современной гармонии. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. Вип. 3. С. 180-188.
27. Горемычкин А. И. Основы музыкального языка. Мелитополь : МГПУ, 2006. 252 с.
28. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. К., 1973. 309 с.
29. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К. : Музична Україна, 1985. 112 с.

30. Горюхина Н. Национальный стиль : понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Киев : Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 52–65.
31. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Музикознавство: з XX у XXI століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. К., 2000. Вип. 7. С. 16-31.
32. Грібінєнко Ю. О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.
33. Грінченко М. О. Історія української музики. К. : Спілка, 1992. 278 с.
34. Губанов Я. И. Архитектоника и процессуальность гармонии Д. Д. Шостаковича : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. К., 1982. 147 с.
35. Деревянченко Е. А. Неофольклоризм: к проблеме диалога художественных систем. *Музичне мистецтво*. Донецьк : ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва, 2004. Вип. 4. С. 60-68.
36. Довгаленко Н. С. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків XX ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. А. Нежданової, 2000. Вип. 1. С. 186-190.
37. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора. Харків : ФОП Тимченко, 2010. 106 с.
38. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной нотации. К., 1999. 313 с.
39. Дугіна Т. Є. Гармонічні аспекти сучасної композиторської техніки (на прикладі симфонічних творів Є. Станковича) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. К. : КДК ім. П. І. Чайковського, 1994. 19 с.
40. Єрьоменко А., Єрьоменко Н., Чорний Ю. Фортепіанне мистецтво Китаю другої половини XX – початку XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 75, том 1, 2024. С. 71-75.
41. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний*

- твір як творчий процес*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 21. С. 270-277.
- 42.Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus. Том 1. Киев : ArtHuss. 2018. 344 с.
- 43.Жаркова В. Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus. Том 2. Киев : ArtHuss. 2020. 256 с.
- 44.Завгородня Г. Музична фактура як художньо-інформаційний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 6, Кн. 2. Одеса : ОДМА ім. А. Нежданової, 2005. С. 245-256.
- 45.Зинькевич О. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. К. : Музична Україна, 1986. 182 с.
- 46.Івко А. В. Подієві аспекти музичної форми ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2008. 20 с.
- 47.Карнак А. Специфіка інтонаційних властивостей музичного матеріалу як джерело нових композиційних рішень на прикладі творів американських композиторів ХХ століття. *Українське музикознавство*. К., 2000. Вип. 29. С. 195-203.
- 48.Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000. 16 с.
- 49.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови : Монографія. Наук. т-во. ім. Т. Шевченка. Львів, 2000. 248 с.
- 50.Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення. Харків : ТОВ «Планета-принт», 2018. 480 с.
- 51.Конфуцій. Цитати та афоризми. [Електронний ресурс]. URL: <https://citosfera.top/konfuczij-czytaty-ta-aforyzmy/> (дата звернення: 14.01.2023).

52. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 1996. 19 с.
53. Котляревская Е. Роль текста в «психологии» анализа музыкальных произведений. *Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія*. К., 2001. Вип. 7. С. 105-113.
54. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания: Методы изучения и класификация. К. : Музична Україна, 1983. 158 с.
55. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. К. : Музична Україна, 1971. 159 с.
56. Коханик І. Проблема музикального стилю і стилеобразовання в контексте постмодернізму. *Наук. вісник ОДМА ім. А. Нежданової : Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2003. Вип. 4. Кн. 2. С. 35–41.
57. Коханик І. «Стильова гра» у проєкціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*. Кн. 11. К, 2005. Вип. 47. С. 137-145.
58. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Монографія. Київ, 1984. 160 с.
59. Кужелева О. О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поетики ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2003. 17 с.
60. Лігус О. М. Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2016. Вип. 35. С. 129–137.
61. Лі Хуасінь. Специфіка ладової організації китайської музики на прикладі творчості Сюй Чанцзюнь. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. Вип. 43. С. 175–180.

- 62.Лисюк С. Р. Наративний підхід в характеристиці стильових і стилістичних властивостей фортепіанного виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2011. 16 с.
63. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI століть. Львів, 2017. 187 с.
- 64.Лю Шикунь грає з Національним філармонійним оркестром Росії. *Міжнародне радіо Китаю*. [Електронний ресурс]. URL: <http://ukrainian.cn.cn/1721/2010/06/10/ls341368.htm> (дата звернення: 14.10.2021).
- 65.Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. К. : Наук. думка, 1991. 272 с.
- 66.Маркова Д. Явище мінімалізму: принцип мислення і стиль творчості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. К., 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 223-232.
- 67.Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства. К., 1990. 183 с.
- 68.Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К., 1994. 157 с.
- 69.Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3-10.
- 70.Муляр П. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві : автореф. дис. ... дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2009. 16 с.
- 71.Муха А. И. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) : автореф. дисс. ... докт. искусствоведения : 17.00.02. К., 1981. 47 с.
- 72.Павлишин С. С. Музыка двадцатого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.
- 73.Покулита І. К. Соціальна природа жанру в контексті історичної динаміки мистецтва : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. К., 2004. 16 с.

- 74.Польська І. Ц. Камерний ансамбль: феноменологія жангру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. МВ Лисенка*. Львів, Вип. 24. 2010. С. 4-14.
- 75.Пясковський І. Логика музыкального мышления. К. : Музична Україна, 1987. 179 с.
- 76.Пяковский И. Б. Гармония в музыке романтиков. *Дослідження. Досвід. Спогади*. К., 2005. Вип. 6. С. 22-42.
- 77.Пясковський І. Б. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство. Текст музичного твору : практика і теорія*. К., 2001 Вип. 7. С. 37-41.
- 78.Ревенко Н. В. Українська фортепіанна музика сучасності: до проблеми тлумачення сучасних творів авангардного напрямку 1990-х років. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової. 2003. Вип. 4. Кн. 1. С. 112-121.
- 79.Ржевська М. Модернізм і авангард: до уточнення змісту понять. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ-Івано-Франківськ : ІМФЕ ім. Рильського НАНУ, 2008. С. 50-62.
- 80.Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Х., 2009. 17 с.
- 81.Рощенко Е. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
- 82.Рубан О. Л. Становлення термінологічного апарату аналізу музичних форм : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2005. 20 с.
- 83.Рябуха Н.О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ - ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Х., 2004. 20 с.

84. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2006. 20 с.
85. Самойленко О. І. К проблеме семантической типологии музыки. *Трансформація музичної освіти та культури в Україні*. Зб. мат. міжнародної науково-творчої конфер. : ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2004. С. 57-66.
86. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. К. : Музична Україна, 1983. 156 с.
87. Скрипник О. В. Композиційно-драматургічні параметри алеаторики в симфонічній творчості українських композиторів другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2009. 19 с.
88. Смирнова Т. М. Проблема теории музыкального жанра : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. КГК. им. П. И. Чайковского. К., 1988. 19 с.
89. Сниткова И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Вильнюс, 1996. 22 с.
90. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Монография. Одеса : Моряк, 2007. 275 с.
91. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Монография. Одесса : ОКФА, 1996. 204 с.
92. Сокол А. Стилистика музыкальной речи и терминологические ремарки : дисс... доктора искусствоведения : 17.00.03. Одесса, 1996. 384 с.
93. Сташевський А. Я. Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві. Навч. посібник. Старобільськ, 2015. 121 с.
94. Сташевський А. Я. Українська сучасна музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль. Монографія. Лугасньк : Янтар, 2013. 328 с.

95. Сун Тянь. Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції. Автореф. дис. ... канд. мистецтв. 17.00.03 Харків. ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 20 с.
96. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ, 2004. 120 с.
97. Товстопят Н. Музыкальное произведение как речевой процесс. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір як творчий процес*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 21. С. 18-26.
98. Тукова И. О понятии «Жанровый стиль». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. К., 2004. Вип. 38. С. 27-33.
99. Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретично-інформаційний аспект : автореф. дис. ... дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2009. 16 с.
100. Українська музична енциклопедія. Т. 1 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2006. – 680 с.
101. Українська музична енциклопедія. Т. 2 / Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2008. – 664.
102. Українська музична енциклопедія. Т. 3. / Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2011. 627 с.
103. Українська музична енциклопедія. Т. 4 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2016. 554 с.
104. Українська музична енциклопедія. Т. 5 Гол. редкол. Г. Скрипник. К. : Вид. ІМФЕ НАН України, 2018. 536 с.
105. Українська національна колонія в Харбіні. Ucrainica – українська енциклопедія. [Електронний ресурс]. URL: <https://ucrainica.fandom.com/uk/wiki/> (дата звернення: 21.01.2023).
106. Филатова Т. В. «Атональность» в динамике обновления тональных систем XX века: теоретические проблемы и методы исследования :

- автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. КГК. им. П. И. Чайковского. К., 1990. 20 с.
107. Хуан Чжулін Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харів, 2009. 18 с.
 108. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2010. 32 с.
 109. Чень Хайюнь. Музично-педагогічна та просвітницька діяльність Олександра Черепніна в Китаї та США. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : ДДПУ імені Івана Франка. Вип. 74, 2024. Т. 2. С. 148-155.
 110. Черкашина М. История музыки в современных дискурсах. *Музична творчість та наука в історичному просторі. Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського* : збірник статей. Київ, 2008. Вип. 73. С. 3–8.
 111. Чжао Юе. Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI століть. Дис. ... док. філософії з мистецтвознавства. Суми. 2023, 179 с.
 112. Чжоу Ні Філософсько-естетичні складові фортепіанного виконавства в Китаї. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : ДДПУ імені Івана Франка, Вип. 77. Т 3. 2024. С. 125-131.
 113. Шабунова И. М. О функциях тембра в современной музыке : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Тбилиси, 1989. 24 с.
 114. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. КГК им. П. И. Чайковского. К., 1984. 28 с.
 115. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2008. 31 с.

116. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки. Теоретическое исследование. Одесса : ОГК им. А. В. Неждановой, 2001. 306 с.
117. Шип С. В. Музыкальный язык и стиль музыкальной речи (о соотношении понятий). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. О. Нежданової, 2002. Вип. 3. С. 39-44.
118. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : Навч. посіб. К. : Заповіт, 1998. 368 с.
119. Щегловская И. Н. Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских советских композиторов 1970-80-х годов (Л. Дычко, Е. Станкович, М. Скорик) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. КГК. им. П. И. Чайковского. К., 1988. 17 с.
120. Юдкин И. Н. Эстетико-психологические аспекты выразительности музыкального ритма : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. ИИФЭ им. М. Рыльского. К., 1982. 21 с.
121. Южак К. И. Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы : автореф. дисс. ... д-ра. искусствоведения : 17.00.02. ИИФЭ им. М. Рыльского. К., 1990. 42 с.
122. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. Киев : Музична Україна, 1988. 263 с.
123. Якубяк Я. Аналіз музичних творів. (Музичні форми). Ч. I. Тернопіль, 1999. 208 с.
124. Britannica Encyclopædia [Електронний ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/> (дата звернення: 8.11.2023).
125. Kohoutek C. Novodobé skladební směry v hudbě. Praha : Statní Hudební Vydavatelství. 1965. 366. S.
126. Lang Lang. *Britannica Encyclopædia*. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/biography/Lang-Lang> (дата звернення: 8.11.2023).

127. Liu Shikun [Електронний ресурс]. URL :
<https://www.last.fm/ru/music/Liu+Shikun/+wiki> (дата звернення:
 6.09.2022).
128. Liu Shikun and Sheng Zhongguo's piano & violin concert in Shenzhen.
 [Електронний ресурс]. URL: <http://whatsonshenzhen.com/event219.html>
 (дата звернення: 6.09.2022).
129. Liu Shih-Kun (дискографія) [Електронний ресурс]. URL:
<https://www.discogs.com/ru/artist/2168741-Liu-Shih-Kun> (дата звернення:
 13.08.2022).
130. Liu Shikun (аудіозаписи) [Електронний ресурс]. URL:
<https://www.last.fm/ru/music/Liu+Shikun/+tracks> (дата звернення:
 13.08.2022).
131. Feinberg Samuel Pianism as an art. Manhattan School of Music, New York.
 2008. 282 p.
132. Yanchen Liu. Peculiarities of Initial Piano Pedagogy in Contemporary
 China. *International Conference on Arts, Design and Contemporary
 Education (ICADCE)*. 2016. P. 1328-1333.
133. 劉詩昆鋼琴協奏曲評論 江潔偉林 陝西省藝術學校2006年9月29日, 西
 安逸劇院 (Анотація до фортепіанного концерту Лю Шікуня, Цзян Цзе,
 Вей Ліна. Провінційна художня школа Шеньсі. 29 вересня 2006 р.,
 Великий театр Сиань Ису).
134. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京. 华乐出版社, 1996年.181页.
 (Бянь Мен. Становлення і розвиток китайської фортепіанної культури.
 Пекін: Хуалле Прес, 1996. 181 с.).
135. 王安潮 从刘诗昆的近期独奏音乐会看其演奏与教学 淮南师范学院学
 报 2009 年第2 期 第11 卷 (总第54 期) (Ван Анчао. Погляд на виступи
 Лю Шікуня та його вчення з останніх сольних концертів. *Журнал
 педагогического университета Хуайнань*. Вип. 2, 2009. №54, Ч.11).

136. 王梅 20世纪80年代后中国钢琴音乐研究 (Ван Мей. Вивчення китайської фортепіанної музики після 80-х років ХХ ст. Цзінань : Шаньдунський університет, 2015. 138 с.).
137. 王屯玉.關於教導老年人彈鋼琴的思考通俗文學。2015.第3期.第254頁 (Ван Тунью. Роздуми про навчання людей похилого віку гри на фортепіано. *Популярна література*. 2015. № 3. С. 254).
138. 王長奎. 中國鋼琴文化。北京：光明紀報 2010年，第270頁。(Ван Чанкуй. Китайська фортепіанна культура. Пекін: Гуанмінжібао, 2010. 270 с.).
139. 王震亚 中国作曲技法演变 (Ван Чженья. Еволюція методів композиції у Китаї. Пекін: Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 290 с.).
140. 王玉和.中國現代音樂簡史：1949-1986。北京：《文化》，1991年，第277頁。(Ван Юйхе. Коротка історія сучасної китайської музики: 1949-1986. Пекін: Веньхуа, 1991. 277 с.).
141. 韋婷兒.中國鋼琴作曲概論.回顧一百年。重慶：重慶出版社，1994。
(Вей Тінгер. Введення у китайську фортепіанну композицію. *Озираючись назад на сто років*. Чунцін : Видавництво Чунціна, 1994).
142. 魏廷格 我国钢琴音乐创作的发展 (Вей Тінгер. Розвиток фортепіанної музики у Китаї. *Музичні дослідження*. 1983. № 2. С.40-51.)
143. 魏廷格.关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概述 钢琴艺术. 2001. 02期. 20–21页. (Вей Тінге. Огляд концепцій та теоретичних досліджень китайського фортепіанного мистецтва. *Фортепіанне мистецтво*. 2001. № 2. С. 20-21).
144. 著名钢琴大师、全国政协委员、中国文学艺术联合会全国委员、中国音乐家协会常务理事兼表演艺术委员会主任、【刘诗昆钢琴艺术中心】

- 刘诗昆 (Відомий майстер піаніно, член Національного комітету Китайської народної політичної консультативної конференції, національний член Китайської федерації літератури та мистецтва, виконавчий директор Асоціації китайських музикантів і директор Комітету виконавських мистецтв, а також генеральний директор Лю Шикун). [Електронний ресурс]. URL: <http://hklsqh.com/case/067341582.html> (дата звернення: 22.11.2022).
145. 吳曉, 王天。中國鋼琴文化.武漢: 武漢大學出版社, 2013. 272 с. (By Сяона, Ван Тянь. Фортепіанна культура Китаю. Ухань: Вид-во Уханьського університета, 2013. 272 с.).
146. 葛德 月朱工一钢琴教学论 人民音乐出版社, 1989. 121 頁。 (Ге Деюе. Теорія викладання фортепіано Чжу Гуньї. Народне музичне видавництво. 1989. 121 с.)
147. 戴鼎成。音樂教育的發展前景.上海: 華東師範大學出版社, 2001. 373 頁. (Дай Дінчен. Перспективи розвитку музичної освіти Шанхай: Видавництво Східно-китайського педагогічного університету, 2001. 373 с.).
148. 代百生«何谓钢琴音乐的“中国风格”—从文化的视角研究中国钢琴音乐» (Дай Байшен. Про китайський стиль у фортепіанній музиці: дослідження. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2014. 384 с.).
149. 代百生«中国钢琴音乐的“中国风格”» (Дай Байшэн. «Китайський стиль» в національній фортепіанній музиці. Хуанчжун. 2013. № 2. С. 3-13.).
150. 劉詩昆兒童鋼琴藝術中心 (Дитячий центр фортепіанного мистецтва Лю Шикуня. Офіційний сайт). [Електронний ресурс]. URL : <http://www.hklsqh.com/> (дата звернення: 13.08.2023).

151. 专业钢琴课程的教学改革研究与实践 (Дослідження та практика реформування викладання професійних курсів фортепіано). [Електронний ресурс]. URL : <http://218.28.6.71:81/Qikan/Article/Detail?id=663151819> (дата звернення: 3.12.2022).
152. 刘诗昆的荆棘与玫瑰之路 钢琴艺术2015 年11期 19-23 页 (Дорога шипів та троянд Лю Шикуня. *Фортепіанне мистецтво*. 2015, №11. С. 19-23).
153. 應時珍。青春鋼琴音樂會—青春頌歌。音樂研究, 1960 #3 (Ін Шичжень. Молодіжний фортепіанний концерт – Ода юності. Музичні дослідження, 1960 №3).
154. 藝海星輝鋼琴家劉詩昆的艱難愛情與輝煌事業 天津星空琴行与刘诗昆钢琴艺术中心经营管理对比研究 (Іхай Сінхуей. Важке кохання та блискуча кар'єра піаніста Лю Шикуня. *Порівняльне дослідження управління фортепіанним магазином Xingkong у Тяньцзіні та Центром фортепіанного мистецтва Лю Шикуня*). [Електронний ресурс]. URL : <http://m.51papers.com/lw/69/3/wz3390942.htm> (дата звернення: 11.05.2022).
155. 中國工業經濟研究院 (Китайська мережа економічних досліджень промисловості). [Електронний ресурс]. URL : www.chinaiern.com (дата звернення: 16.12.2023).
156. 中国艺术研究院音乐研究所 中国音乐辞典 (Китайський музичний словник. Інститут музики китайської академії мистецтв. Пекін : Народна музика, 1985. 524 с.).
157. 中国钢琴家刘诗昆荣获“亚洲最杰出艺人终身成就奖” (Китайський піаніст Лю Шикунь отримав «Нагороду за життєві досягнення найвидатнішому артисту Азії»). [Електронний ресурс]. URL:

- <http://www.news.cn/culture/20230815/1fae69131e4945b18aa43e6c06705338/c.html?page=2> (дата звернення: 7.11.2021).
158. 评刘诗昆钢琴音乐会 科技经济市场2006 年10 期 (Коментар до фортепіанного концерту Лю Шикуня. *Ринок економіки і технологій*. 2006, №10).
159. 英国女王接见刘诗昆和孙颖等 (Королева Англії зустрічається з Лю Шикунь, Сунь Ін та іншими) [Електронний ресурс]. URL: <http://ent.sina.com.cn/zz/2015-04-05/doc-iawzuney2532770.shtml> (дата звернення: 18.11.2021).
160. 李妮 時代衝動文化的碰撞：大型鋼琴作品《青年鋼琴協奏曲》的歷史解讀。福州大學人文社會科學院，福建福州，350108 (Лі Ні. Зіткнення імпульсної культури часів: історична інтерпретація великомасштабного фортепіанного твору «Молодіжний фортепіанний концерт». *Школа гуманітарних та соціальних наук Університету Фуцжоу*. Фуцжоу, Фуцзянь, 350108). [Електронний ресурс]. URL: <https://www.fx361.com/page/2013/0125/21757623.shtml> (Дата звернення 12.05.2022).
161. 李焕之 当代中国音乐 (Лі Хуаньчжі. Сучасна китайська музика. Пекін: Сучасне китайське видавництво, 1997. 852 с.).
162. 刘诗昆纵谈音乐教育 中小学音乐教育2005年06期 (Лю Шикунь розповідає про музичну освіту. *Музична освіта у початковій та середній школі*. 2005, Вип. 06). [Електронний ресурс]. URL: <https://www.huain.com/article/other/2022/0325/674.html> (Дата звернення: 21.08.2023)
163. 刘诗昆：黑白琴键讲述传奇人生 杭州（生活品质版）2015年10期 (Лю Шикун: Чорно-білі клавіші піаніно розповідають легендарне життя. Ханчжоу. *Якість життя*. 2015 р., Вип. 10).

164. 刘诗昆：钢琴生命狂想曲 小演奏家 2014年10期 (Лю Шикунь: Рапсодія життя для фортепіано. *Маленький виконавець*, 2014. №10).
165. 梁茂春«中国交响音乐博览» (Лян Маочунь. Загальний огляд китайської симфонічної музики. Пекін: Народна музика, 2010. 883 с.).
166. 梁茂春 百年琴韵—中国钢琴创作的萌芽(下) (Лян Маочунь. Музыка фортепіано століття: експозиція китайської фортепіанної творчості. Ч. 2. *Фортепіанне мистецтво*. 2015. № 6. С. 19-26).
167. 梁茂春«百年琴韵 中国钢琴创作的第一次高潮 (Лян Маочунь. Музыка фортепіано століття: перше досягнення китайської фортепіанної творчості (II). *Фортепіанне мистецтво*. 2015. № 10. С. 35-43).
168. 梁茂春 百年琴韵—中国钢琴创作的第一次高潮(四) (Лян Маочунь. Музыка фортепіано століття: перше досягнення китайської фортепіанної творчості (IV). *Фортепіанне мистецтво*. 2015. № 12. С.12-18).
169. 梁茂春 百年琴韵—中国钢琴创作的第一次高潮(五) (Лян Маочунь. Музыка століття фортепіано: перше досягнення китайської фортепіанної творчості (V). *Фортепіанне мистецтво*. 2016. № 5. С. 28-38).
170. 連平.中西文化的交界：中國新近現代鋼琴音樂美學音樂學院公告以此命名。西哈亞。1997.第3號。第 156-170 頁。(Лянь Пін. На кордоні китайської та західної культур: естетика фортепіанної музики періодів Нової та Новітньої історії Китаю. Вісник консерваторії ім. Сиха. 1997. №3. С. 156-170).
171. 明言«中国新音乐» (Мін Янь. Нова китайська музика. Пекін : Народна музика, 2012. 908 с.).
172. 格拉祖诺夫音乐学校78年后恢复办学 (Музична школа імені Глазунова в Харбіні відновлює роботу через 78 років) [Електронний ресурс]. URL:

<http://edu.people.com.cn/n/2014/0826/c1053-25542554.html>

(Дата

звернення: 4.11.2023).

173. 让爱琴人生在下一代永远延续下去—访钢琴艺术家刘诗昆 北方音乐

2008年12期 (Нехай життя Егейського моря продовжиться вічно у наступному поколінні. Інтерв'ю з піаністом Лю Шікунем. *Північна Музика* 2008, №12). [Електронний ресурс]. URL: https://www.alljournals.cn/view_abstract.aspx?pcid=AEE0F63FADC7DCDA&cid=3C5CA5E51F7D0F8A&jid=F092CF20FABC789CE4CA5A0310A9CAF5&aid=B8A253E2D647128DB7EBDF1CE25518CB&yid=67289AFF6305E306 (Дата звернення 14.05.2022).

174. 焕发新的艺术青春——刘诗昆先生访问记 钢琴艺术 1997年01期

(Оновіть нову артистичну молодь. Інтерв'ю з паном Лю Шікунем. *Фортепіанне мистецтво*. 1997, Вип. 01).

175. 刘诗昆 彭鲸 蔺蔽蔺 蔺蔽蔺 2005年 第6期 汉 05 (Пен Цзін. Лю

Шикунь. *Линь Жилин*. 2005. Вип. 6. №05.

176. 淮南师范学院学报 从刘诗昆的近期独奏音乐会看其演奏与教学

(Подивіться виступ та навчання Лю Шикуня на його нещодавньому сольному концерті. *Журнал Хуайнанського педагогічного університету*). [Електронний ресурс]. URL: https://cstj.cqvip.com/Qikan/Journal/Summary?kind=1&gch=85083A&y=2009&n=2&from=Qikan_Article_Detail (Дата звернення 14.05.2022).

177. 钢琴大师刘诗昆作育英才三十载 (Піаніст Лю Шикунь плекає таланти

вже тридцять років). [Електронний ресурс]. URL: <https://www.media-outreach.com/news/china/2022/11/09/176025/%E9%92%A2%E7%90%B4%E5%A4%A7%E5%B8%88%E5%88%98%E8%AF%97%E6%98%86%E4%B D%9C%E8%82%B2%E8%8B%B1%E6%89%8D%E4%B8%89%E5%8D%8 1%E8%BD%BD/> (Дата звернення 14.05.2022).

178. 钢琴课程教学计划及收费标准 (План викладання курсу фортепіано та тарифні норми) [Електронний ресурс]. URL: <https://www.liushikun.club/archives/gang-qin-ke-cheng-jiao-xue-ji-hua-ji-shou-fei-biao-zhun> (Дата звернення 8.09.2023).
179. 蒲範. 論中國鋼琴音樂會創作的發展回首百年, 重慶: 重慶出版社, 1994. Пу Фан. Про розвиток створення китайських фортепіанних концертів. *Озираючись назад на сто років*. Чунцін: Видавництво Чунціна, 1994).
180. 蒲方 马思聪钢琴创作研究 (Пу Фан. Дослідження фортепіанної творчості Ма Сицун. Хуанчжун. 2013. №1. С. 55-68).
181. 我国当代音乐教育学研究综述 谢嘉幸 华音网 (Се Цзясін. Огляд досліджень сучасної музичної педагогіки в моїй країні). [Електронний ресурс]. URL: <https://www.huain.com/article/other/2022/0325/674.html> (Дата звернення 8.09.2023).
182. 辛威凱 全面現代化、全面全球化: 中國現代音樂文化的必經之路中國音樂學 (編: 於洋) 1997 年第 4 號. (Син Вейкай. Комплексна модернізація, повна глобалізація: єдиний шлях для сучасної китайської музичної культури. *Китайське музикознавство* [відповідальний редактор Ю Ян]. №4, 1997).
183. 思锐罗忠镕 钢琴曲三首 作曲技法谈 (Си Жуй. Композиторська техніка Ло Чжунжуна у «Трьох п'єсах для фортепіано». Народна музика. 1987. № 6. С. 18-20).
184. 四川音樂學院钢琴系师资队伍 (Сичуаньська консерваторія музики. Фортепіанний факультет. Викладацький склад). [Електронний ресурс]. URL: https://www.sccm.edu.cn/jx_gqx/list-341-11.html (Дата звернення 8.12.2023).

185. 文化视域中的中国当代钢琴教育 (Сучасна китайська фортепіанна освіта з культурної точки зору). [Електронний ресурс]. URL: https://www.researchgate.net/publication/338226195_wenhuashiyuzhongdezhongguodangdaigangqinjiaoyu (Дата звернення: 14.05.2022).
186. 以李嘉禄、朱工一、周广仁为代表的中国钢琴教学技术理论 (Теорії китайської технології навчання фортепіано, представлені Лі Цзялу, Чжу Гуньї та Чжоу Гуангрен). [Електронний ресурс]. URL: http://www.gracetitle.cn/gracetitle/vip_doc/19073273.html (Дата звернення 14.05.2022).
187. 童道進。學習鋼琴藝術。北京：民間音樂。2003。第 213-216。(Тонг Даоджин. Вивчення фортепіанного мистецтва. Пекін：Народна музика. 2003. С. 213-216).
188. 吳曉。「鋼琴熱」背景下現代兒童鋼琴教學探討音樂的時間和空間。2012 年，第 1 期，第 57-58 頁。(У Сяо. Дискусія про сучасне навчання дітей гри на фортепіано на тлі «фортепіанної лихоманки». *Музичний час та простір*. 2012. №1, С. 57-58).
189. 吳祖強：《形式與作品探析》，北京：人民音樂出版社，2001年，第 11頁。87。(У Цзюцян: Аналіз форм та творів. Пекін: Народне музичне видавництво, 2001. 87 с.).
190. 吳岩 中国民族民间音乐的钢琴创作与作品研究 (У Янь. Дослідження фортепіанної творчості та творів китайської народної музики. Хейлунцзян: Хейлунцзянське народне видавництво, 2007. 448 с.).
191. 馮小剛。20世紀上半葉中國鋼琴音樂文化。南京藝術學院，2007年，第12頁。(Фен Сяоган. Фортепіанна музична культура Китаю першої половини XX століття. Нанкінський інститут мистецтв, 2007. 12 с.).

192. 钢琴之王刘诗昆的钢琴王国 中华儿女 (海外版) 2003 年02
(Фортепіанне королівство Лю Шикуня, короля фортепіано. *Китайські сини й доньки*. 2003, Вип 02.
193. 韓李.中國鋼琴藝術.北京：明族，2011. 263頁。(Хань Лі. Фортепіанне мистецтво у Китаї. Пекін：Мінцзу, 2011. 263 с.).
194. 何麗.淺析古箏歌曲《颱風之戰》的音樂概念與美學思想.音樂世界, 2009 (05)。(Хе Лі. Короткий аналіз музичної концепції та естетичної думки пісні гучжен «Битва при тайфуні». Світ музики, 2009 (05).
195. 华明玲«中国风格钢琴音乐导论» (Хуа Мінлін. Введення у фортепіанну музику «в китайському стилі». Ченду: Видавництво Сичуаньського університету, 2009. –236 с.).
196. 蔡昭 鋼琴家劉詩昆的煌事業 (Цай Жао Блискуча кар'єра піаніста Лю Шикуня) [Електронний ресурс]. URL: <https://blog.creaders.net/u/5661/201508/228886.html> (Дата звернення 18.12. 2022).
197. 中央音乐学院 (Центральна консерваторія музики. Офіційний сайт) [Електронний ресурс]. URL: <https://www.ccom.edu.cn/> (Дата звернення 5.09.2023).
198. 曾翔 二胡的气功态演奏之己见 (Цзен Сян. Моя думка про виконання Ерху в стилі цигун) [Електронний ресурс]. URL: <http://www.chnmusic.cn/lunwen/2015/1001/81.html> (Дата звернення 6.12.2022).
199. 曾晓安 中国钢琴音乐风格研究 (Цзен Сяоань. Вивчення стилів китайської фортепіанної музики. Пекін: Комерційна преса, 2010. 221 с.).
200. 蒋洁 魏李娜 陕西省艺术师范学校 评刘诗昆钢琴音乐会 China Academic Journal Electronic Publishing Hous. (Цзян Цзе, Вей Ліна. Рецензія на

- фортепіанний концерт Лю Шікуна. Художня педагогічна школа Шеньсі. *Біржесвий форум*. China Academic Journal Journal Electronic Publishing Hous. С. 224). [Електронний ресурс]. URL: <https://www.cnki.net/index/> (Дата звернення 12.12.2022).
201. 钢琴艺术史研究. 山东. 山东教育出版社, 2010年. 249页. (Чан Айлін. Історія китайського фортепіанного мистецтва. Шаньдун: Shandong Education Press, 2010. 249 с.).
202. 艺术评鉴》2018年第13期 仁者见仁智者见智 —有感于刘诗昆 陈萨 钢琴音乐会 2016长沙音乐 陈 Са. Доброзичливі бачать доброзичливість, а мудрі бачать мудрість – почуття Лю Шікунь. Фортепіанний концерт 2016. «Арт-критика». Випуск 13, 2018.
203. 張巍 淺析張的作品《軍颱風》。藝術、科學和技術。2013.第2號。 (Чжан Вей. Короткий аналіз твору чжен «Військовий Тайфун». Мистецтво, наука та технологія. 2013. №2).
204. 張歐陽. 鼓蘭嶼鋼琴島 文化時光和空間2003.第3號。第 44-45 頁。 (Чжан Уян. Острів фортепіано Гулан'юй. *Культурний час і простір*. 2003. №3. С. 44-45).
205. 張雁南. 我國鋼琴教育與鋼琴音樂發展概況. 上海音樂學院, 2010. 275 頁。 (Чжан Яньнань. Короткий огляд розвитку фортепіанної освіти та фортепіанної музики у Китаї. Шанхайська консерваторія, 2010. 275 с.).
206. 趙曉生. 青春的新曙光。專訪劉世坤先生。鋼琴藝術. 北京: 中國民間音樂出版社, 1997年. 1. 第 6-9 頁。 (Чжао Сяошен. Новий світанок молодості. Інтерв'ю з паном Лю Шікунь. *Фортепіанне мистецтво*. Пекін: Китайське народне музичне видавництво, 1997. Вип. 1. С. 6-9).
207. 趙曉生. 聖彼得堡-北京-紐約。專訪應陳宗先生。鋼琴藝術. 北京: 中國民間音樂出版社, 1996年. 6. 第 4-9 頁。 (Чжао Сяошен. Санкт-Петербург-Пекін-Нью-Йорк. Інтерв'ю з паном Ін Чензонг. *Фортепіанне*

- мистецтво*. Пекін: Китайське народне музичне видавництво, 1996. Вип. 6. С. 4-9).
208. 趙曉生.中國鋼琴.鋼琴藝術.北京：中國民間音樂出版社，2003年。 1. 第 161-164 頁。(Чжао Сяошен. Китайське фортепіано. *Фортепіанне мистецтво*. Пекін: Китайське народне музичне видавництво, 2003. Вип. 1. С. 161-164).
209. 赵晓生 | “弹琴本身就是气功。弹一首曲子就是练一趟气功 (Чжао Сяошен. Гра на фортепіано сама по собі є цигун. Грати музичний твір – це як практикувати цигун). [Електронний ресурс]. URL : https://www.sohu.com/a/216538858_669505 (Дата звернення: 10.07.2023).
210. 趙峰.聽劉詩昆中國作品音樂會的感受[J].民間音樂，1963, (06)：17-18 (Чжао Фен. Враження після прослуховування концерту китайських творів Лю Шикуня [J]. *Народна музика*, 1963, (06): 17-18).
211. 鄭丹西.中國鋼琴文化及其意義.中國音樂雜誌. 2012.第4號。問：42-51。(Чжен Денсі. Китайська фортепіанна культура та її значення. *Китайський музичний журнал*. 2012. №4. С. 42-51).
212. 鄭元.中國20世紀下半葉鋼琴音樂作品初探.福建師範大學，2006。268 頁。(Чжен Юань. Початкове дослідження фортепіанних музичних творів другої половини ХХ століття Китаї. Фуцзянський педагогічний університет, 2006. 268 с).
213. 週廣仁鋼琴教學藝術.北京：中央音樂學院出版社，2007.652頁。(Чжоу Гуанжень. Мистецтво викладання фортепіано. Пекін：Видавництво Центральної консерваторії, 2007. 652 с.).
214. 李卓.中國現代鋼琴教育二十年.天津音樂學院，2000.75頁。(Чи Чжо. Двадцять років сучасної китайської фортепіанної освіти у Китаї. Тяньцзіньська консерваторія, 2000. 75 с).

215. 上海音樂學院 (Шанхайська консерваторія музики. Офіційний сайт). [Електронний ресурс]. URL: <https://www.shcmusic.edu.cn/> (дата звернення: 10.07.2023).
216. 袁靖凡.中國傳統音樂. 上海: 上海音樂出版社. 2000. 123 頁. (Юань Цзін Фан. Китайська традиційна музика. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво. 2000. 123 с.).
217. 雲南 吳德明 劉詩昆談音樂教育 (Юньнань Ву Демінг. Лю Шикунь розповідає про музичну освіту). [Електронний ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fJu7DIN4Wz8> (дата звернення: 18.01.2024).
218. 於冬, 鐘凡, 林小平. 中國文化. 北京: 外語文學出版社, 2004年. (Юй Дун, Чжун Фан, Лін Сяопін. Китайська культура. Пекін: Видавництво літератури іноземними мовами, 2004. 110 с.).
219. 楊銀柳.中國音樂史論文集.上海: 上海音樂, 1953. 342頁. (Ян Іньлю. Нариси з історії китайської музики. Шанхай: Шанхайська музика, 1953. 342 с.).
220. 楊樂.古鎮歌曲《對抗颱風》. 秦童, 2004 (07) 。(Ян Ле. Пісня гучжен «Битва з тайфуном». Qin Tong, 2004 (07).
221. 杨艺媛 中国钢琴音乐风格形成与教学研究 (Ян Юань. Вивчення формування стилю китайської фортепіанної музики. Сіань: Видавництво Шансиського педагогічного університету, 2016. 240 с.).
222. 杨洪冰«中国钢琴音乐艺术» (Ян Хунбін. Китайське фортепіанне мистецтво. Пекін: Видавництво університету Цінхуа, 2012. 309 с.).
223. 燕飛.文革時期鋼琴藝術發展的原因研究江西師範大學, 2007. 350頁. (Янь Фей. Дослідження причин розвитку фортепіанного мистецтва під час Культурної революції. Цзянсійський педагогічний університет, 2007. 350 с.).

224. 姚恒璐 十世纪作曲技法分析 (Яо Хенлу. Аналіз техніки композиції у XX столітті. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2000. 313 с.).

Аудіо- та відеоматеріали:

225. Battle against typhoon (战台风) Played by SownLe, Choi (蔡崇力)
<https://www.youtube.com/watch?v=JQKnWftRSjo>
226. Battle against typhoon(战台风) Video is duplicated from BiliBili
<https://www.youtube.com/watch?v=kJWCbj3Ml1A>
227. Fighting the Typhoon 战台风 Sun Jinyang Guzheng Ensemble Cambridge Concert 2020 3rd CUIMF (Боротьба з тайфуном 战台风 Sun Jinyang Guzheng Ensemble Cambridge Concert 2020 3rd CUIMF)
<https://www.youtube.com/watch?v=0sRfp69yOjw>
228. 「我的祖国」 – 84歲國寶級鋼琴大師劉詩昆近日到俄羅斯出席國際音樂比賽，擔任開幕式嘉賓。就一个字，太棒了！（«Моя Батьківщина» — 84-річний майстер гри на фортепіано Лю Шикунь, який є національним надбанням країни, нещодавно вирушив до Росії, щоб взяти участь у міжнародному музичному конкурсі, і виступив гостем на церемонії відкриття. Лише одне слово, здорово!)
- <https://www.youtube.com/watch?v=-rMVTp-JDHM>
229. Liu Shih Kun, pianist plays "Ode to the Yellow River" at Alice Tully Hall
https://www.youtube.com/watch?v=ZaNoLlIOY-Y&list=RDEMiAFw4Q2lgftBv8PkXop_bg&start_radio=1
230. 卡門 – 劉詩昆 (Кармен – Лю Шикунь)
<https://www.youtube.com/watch?v=CtncftXCj9A>
231. 《白毛女即興曲》 – 鋼琴 (Piano): 劉詩昆 [Liu Shikun] («Імпровізація біловолосої дівчини» – фортепіано: Лю Шикунь)
<https://www.youtube.com/watch?v=h0OxckoLROY>

232. Liu Shi-Kun (b. 1939) : «Youth Concerto» for piano and orchestra (1958)
<https://www.youtube.com/watch?v=TQHgw35woGk>
233. White Haired Girl Impromptu – Liu Shih-kun Soloist 1964 刘世坤
 (Экспромт «Беловолосая девушка» – Лю Ши-кунь, солист, 1964
https://www.youtube.com/watch?v=Gr_lpbBKGrk
234. 刘诗昆伉俪演奏琵琶钢琴曲送你一只玫瑰花 (Лю Шікунь і його дружина грають на папі й дарують вам троянду)
<https://www.youtube.com/watch?v=63dMTn-TEPM>
235. 黄河颂响彻德国音乐厅 朗朗让德国观众领略中国风采 无问中西 腾讯视频 («Ода Жовтій річці» лунає в німецьких концертних залах, що дозволяє німецькій аудиторії оцінити китайський стиль)
https://www.youtube.com/watch?v=P_OZABl3MNQ
236. Franz Liszt - Piano Concerto No. 1 in E-flat major, Liu Shikun 劉詩昆,
 Macau Sinfonietta & Veiga Jardim
<https://www.youtube.com/watch?v=eKJAGUZo97s>

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в українських наукових фахових виданнях, затверджених

МОН України (категорія «Б»):

1. Ван Ке. Вектори творчої діяльності Лю Шикуня в контексті фортепіанного мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століть. *Культура України: зб. статей. Вип. 73. Харків : ХДАК, 2021. С. 81-85.*
2. Ван Ке. Лю Шикунь – засновник приватної фортепіанної освіти в Китаї. *Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 65. Т. 1. Дрогобич : ДДПУ, 2023. С. 56-61.*
3. Ван Ке. «Битва з тайфуном» Лю Шикуня як взірець китайської фортепіанної музики другої половини ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 78. Т. 1. Дрогобич : ДДПУ, 2024. С. 89-95.*

Опубліковані праці апробаційного характеру:

4. Ван Ке. Фортепіанна техніка як засіб музичної виразності. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. Харків : ХДАК, 2019. С. 181-182.*
5. Ван Ке. Творча постать Лю Шикуня в контексті розвитку фортепіанного мистецтва Китаю: актуальність дослідження. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. Харків : ХДАК, 2020. С. 115-116.*
6. Ван Ке. Лю Шикунь та його роль у процесі становлення і розвитку фортепіанного мистецтва Китаю другої половини ХХ-початку ХХІ ст. *Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія, практика. Вип. 7. Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2021. С. 238-240.*

7. Ван Ке. Лю Шикунь як патріарх сучасного фортепіанного мистецтва Китаю. *XXIV Сходознавчі читання А. Кримського* : зб. матеріалів міжнар. наук. конфер. Київ : Інститут сходознавства імені А. Ю. Кримського НАН України, 2021. С. 97-100.

8. Ван Ке. Просвітницька та педагогічна діяльність Лю Шикуня в контексті розвитку сучасної фортепіанної виконавської школи Китаю. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді* : зб. матеріалів регіон. наук.-практ. конф. Полтава : ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2021. С. 166-172.

9. Ван Ке. Лю Шикунь як фундатор авторської системи початкової фортепіанної освіти в сучасному Китаї. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. Харків : ХДАК, 2022. С. 356-357.

10. Ван Ке. Композиторська творчість Лю Шикуня в жанрах фортепіанної музики. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали міжнар. наук. конф. Ч. 1. Харків : ХДАК, 2023. С. 362-363.

Нотні приклади

Приклад 1



Приклад 2



Приклад 3



Приклад 4

Example 4 shows a musical score for measures 44 to 49. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. Measure 44 begins with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. A dynamic marking of *f* (forte) is present. Measure 45 shows a continuation of the treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 46 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 47 shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 48 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 49 shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. The score is marked with a *f* (forte) dynamic.

Приклад 5

Example 5 shows a musical score for measures 62 to 67. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. Measure 62 begins with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. A dynamic marking of *sfz p* (sforzando piano) is present. Measure 63 shows a continuation of the treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 64 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 65 shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 66 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 67 shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. The score is marked with a *sfz p* (sforzando piano) dynamic.

Приклад 6

Example 6 shows a musical score for measures 82 to 84. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. Measure 82 begins with a treble staff containing a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. Measure 83 shows a continuation of the treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. Measure 84 features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a whole note. The score is marked with a *ff* (fortissimo) dynamic.

Приклад 7

90 **Moderato** *poco a poco stringendo*

f

senza ped.

sempre staccato

Detailed description: This musical score is for measures 90 to 99. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics start with a forte 'f' marking. The instruction 'senza ped.' (without pedal) is written below the bass staff. The melody in the right hand is marked 'poco a poco stringendo' (gradually becoming more urgent). The bass line consists of staccato chords, marked 'sempre staccato'.

Приклад 8

180 *con moto* *p* *cresc. poco a poco*

186

Detailed description: This musical score is for measures 180 to 191. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps. Measures 180-185 are marked 'con moto' and 'p' (piano). Measures 186-191 show a crescendo marked 'cresc. poco a poco'. The right hand features a melodic line with slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Приклад 9

12 **Largo tempo rubato** $\text{♩} = 48$ *pp* *tranquillo*

241 *pp* *tranquillo*

245

Detailed description: This musical score is for measures 12-111 and 241-246. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps. The tempo is 'Largo tempo rubato' with a quarter note equal to 48 beats. The dynamics are 'pp' (pianissimo) and the mood is 'tranquillo' (calm). The score includes triplets and a decuplet in the right hand, and various chordal textures in the left hand.

Приклад 10

Presto *f* *leggero* *con moto*

288 *f* *leggero* *con moto*

293

Detailed description: This musical score is for measures 288-298. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps. The tempo is 'Presto'. Measures 288-292 are marked 'f' (forte) and 'leggero' (light). Measures 293-298 are marked 'con moto' (with motion). The right hand features rapid sixteenth-note passages, while the left hand has a more rhythmic accompaniment.

Приклад 11



Приклад 12

Example 12 is a multi-staff musical score for a traditional Chinese orchestra. The instruments listed on the left are: 大鼓 (Dabao), 唢呐 (Xiehu), 小琴 (Xiaoqin), 小笛 (Xiaozhu), 大鼓 (Daxu), 大箫 (Daxiao), 高胡 (Gaohe), 板胡 (Banhe), 二胡 I (Erhu I), 二胡 II (Erhu II), 中胡 (Zhonghu), 大加胡 (Dajiahu), and 大加胡 (Dajiahu). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 13

梆笛
 笙
 大笙
 小唢呐
 大唢呐
 高音管子
 低音
 琵琶
 阮
 小三弦
 小阮
 大阮
 钢琴
 小提琴
 中提琴
 大提琴
 大鼓
 高胡
 板胡
 二胡
 中胡
 大扁头琴
 倍大扁头琴

(夹中鼓)

Приклад 14

5

40

The musical score is written for a piano and consists of 40 measures. It is divided into eight systems of five staves each. The first system (measures 1-5) begins with a forte (ff) dynamic. The second system (measures 6-10) continues with a forte (f) dynamic. The third system (measures 11-15) features a mezzo-piano (mp) dynamic. The fourth system (measures 16-20) returns to a forte (ff) dynamic. The fifth system (measures 21-25) features a mezzo-piano (mp) dynamic. The sixth system (measures 26-30) returns to a forte (ff) dynamic. The seventh system (measures 31-35) features a mezzo-piano (mp) dynamic. The eighth system (measures 36-40) returns to a forte (ff) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 15

8

柳笛
笛
小笙
大笙
小唢呐
大唢呐
高音管子
低音
琵琶I
琵琶II
小三弦
小阮
大阮
钢琴
小铃
小鼓
小钹
大鼓
大钹
高胡
板胡
二胡I
二胡II
中胡
大马头琴
大马头琴

Приклад 16

86

ff

Приклад 17

12

100

笛
笛
小笙
大笙
小唢呐
大唢呐
高音管子
低音
琵琶I
琵琶II
小三弦
小阮
大阮
钢琴
小铃
小鼓
小鼓
大鼓
大锣
高胡
板胡
二胡I
二胡II
中胡
大馬头琴
倍大馬头琴

Приклад 18

18

186

tr.
molto dim.

194

柳笛
笛
小笙
大笙
小唢呐
大唢呐
高音管子
低音

琵琶 I
琵琶 II
小三弦
小阮
大阮

钢琴

小铃
小鼓
小鼓
大鼓
大鼓

高胡
板胡
二胡 I
二胡 II
中胡
大馬头琴
笛大馬头琴

Приклад 19

[illegible]

Приклад 20

[illegible]

Приклад 21

[illegible]

Приклад 22

42

Tempo di valse

390

395

梆笛
曲笛

小笙

大笙

小唢呐

大唢呐

高音管子

低音

琵琶I

琵琶II

小三弦

小阮

大阮

钢琴

小铃

小鼓

小鼓

大鼓

大鼓

高胡

板胡

二胡I

二胡II

中胡

大馬头琴

倍大馬头琴

f

Приклад 23

Moderato macioso 496 53

小笛
大笛
小唢呐
大唢呐
高音管子
低音
琵琶Ⅰ
琵琶Ⅱ
小三弦
小阮
大阮
钢琴
小鼓
小钹
小钹一
大鼓
大鼓
高胡
板胡
二胡Ⅰ
二胡Ⅱ
中胡
大龙头琴
倍大龙头琴

Приклад 24

63

570

钢琴

расо а расо стас.

576

580

钢琴

586

钢琴

590

钢琴

596

600

钢琴

ff

605

钢琴

rit.

Приклад 25

Tempo I

615

小笛

大笛

小唢呐

大唢呐

高音管子

低音

琵琶 I

琵琶 II

小三弦

小阮

大阮

钢琴

小铃

小鼓

小鼓

大鼓

大鼓

Tempo I

高胡

板胡

二胡 I

二胡 II

中胡

大龙头琴

倍大龙头琴

Додаток В

Світлини Лю Шикуня (взято з відкритих джерел)









Лю Шикунь на зустрічі з королевою Великої Британії



Лю Шикунь виступає в дуеті разом зі своєю чотирирічною донькою