

УДК 780.616.432.071.2(510):78.091

DOI 10.34064/khnum1-71.04

### **Пен Жуї**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 976188107@qq.com

ORCID iD: 0009-0001-6830-361X

## **Концертна діяльність китайських піаністів: історія розвитку**

*Розглядаються становлення і розвиток концертної діяльності китайських піаністів, починаючи від ХХ століття. Метою статті є визначення етапів формування концертної діяльності китайських піаністів в контексті розвитку національного фортепіанного виконавства країни. Аналізуються і зіставляються факти концертної практики як зарубіжних артистів, так і національних піаністичних кадрів, що заклали фундамент китайського піаністичного мистецтва. Визначаються фактори, що сприяли його розвитку, або, навпаки, гальмували останній. Оцінка наукових праць щодо виконавської діяльності китайських піаністів виявляє обмеженість та неузгодженість поглядів дослідників щодо деяких фактів та персоналії музикантів. Найгірше представлений драматичний період «культурної революції» з огляду на замовчування багатьох фактів, забуття імен видатних виконавців через їх трагічну долю тощо. Зіставлення фактологічної інформації з багатьох різних джерел, застосування аналітичного, історико-типологічного, теоретичного, компаративного, інтерпретаційного методів дослідження дозволили здійснити представлену у статті спробу відновлення справжньої справедливої картини розвитку фортепіанного виконавства в Китаї, окреслити його основні тенденції та перспективи.*

**Ключові слова:** фортепіанне виконавство; китайські піаністи; концертна діяльність; тенденції розвитку; історична справедливість.

### **Постановка проблеми.**

Виконавська діяльність китайських піаністів, хоча й визнана сьогодні надзвичайно яскравим явищем, все ж досліджена найменше серед всіх напрямків фортепіанного мистецтва країни. Це протиріччя

підтверджують китайські дослідники Юан Чжен і Бо-Ва Люн (Zheng, & Leung, 2023). Вивчаючи сприйняття креативності у фортепіанному виконавстві, вони зауважують, що *зі всіх напрямів* музичної діяльності, будь то композиція, імпровізація, слухання або виконання, останнє отримало найменшу увагу, особливо на Сході: «Як саме сучасні китайські музиканти сприймають музичну творчість у сфері виконавства, широко не вивчалось», – зазначають, зокрема, автори (Zheng, & Leung, 2023: 142). Поза напрямками основної уваги дослідників залишаються й різноманітні питання, пов'язані з розвитком фортепіанного виконавства саме як *феномену концертної практики*.

**Останні дослідження і публікації.** За останні декілька десятиліть китайське фортепіанне виконавство як дуже яскравий феномен викликало зацікавлення багатьох дослідників, що є цілком зрозумілим на тлі численних перемог китайських піаністів на міжнародних конкурсах, сенсаційних відкриттів нових імен піаністів зовсім юного віку, їх успішної концертної діяльності, високого рейтингу та популярності через приголомшливу віртуозну майстерність. Проте більшість науковців намагалися висвітлювати лише невеликий відрізок шляху, що його фортепіанне мистецтво Китаю пройшло за цей час. Так, Сюй Бо (2011) розглядає досягнення китайських піаністів на межі ХХ–ХХІ століть, Че Чао (2021) присвячує свою дисертацію постаті Лан Лана та його виконавському стилю, Ляо Моя (2022) в якості предмету своєї роботи обирає фортепіанний конкурс, розглядаючи його в контексті розвитку піаністичного виконавства в Китаї.

Треба відзначити вибірковий інтерес дослідників до вивчення системи фортепіанної освіти як частини виконавської культури в Китаї (Дін І, 2021; Хоу Юе, 2009), окремих консерваторій та постатей виконавців, що успішно займаються викладацькою діяльністю (Chi Lin, 2002). Так, серед представників старшого покоління китайських піаністів найбільш затребуваною стала Чжоу Гуанрен, хоча її титанічна універсальна особистість більшою мірою оцінюється з позицій її педагогічних принципів (Zhao Shimin, 1997; Chi Lin, 2002; Цинь Цинь, 2012). Осмисленню піаністичних підходів видатної піаністки до виховання молодих китайських музикантів, безумовно, сприяла публікація її книги «Основи навчання

фортепіанному виконавству» (Zhou Guangren, 1990) та численні відео її майстер-класів. Серед китайських піаністів більш молодого покоління, безперечно, найяскравіше наукове висвітлення отримує постать Лан Лана. Презентація його виконавської діяльності науковцями на сьогодні є чи не єдиним прикладом осягнення творчості китайського піаніста саме як *концертуючого виконавця*. При цьому його діяльності присвячена як робота монографічного плану (Че Чао, 2021), так і дослідження, побудовані на порівнянні стилістики інтерпретацій Лан Лана та піаністів інших країн: Є. Кісіна (Сюй Бо, 2011) та В. Лисиці (Hengyu Lu, 2023).

Минулого року у науковому збірнику, виданому в Намібії, вийшла друком стаття Цзян Нана у співавторстві з Палхом Родлойтуком (Jiang Nan & Palphol Rodloytuk, 2023), присвячена розвитку фортепіанного виконавського мистецтва Китаю у XX столітті. Її автори зазначають, що переважна кількість досліджень присвячена аналізу фортепіанних творів китайських композиторів, і значно менша – власне виконавству (Jiang Nan, & Palphol Rodloytuk, 2023: 1591). Грунтуючи своє невелике дослідження на огляді літератури, науковці констатують, що фортепіанне виконавське мистецтво в Китаї, в першу чергу, розглядалося в аспекті формування піаністичної освіти та різних впливів з боку фортепіанних шкіл інших країн.

Отже, можемо констатувати, що, попри значну кількість музикознавчих досліджень, присвячених фортепіанній музиці Китаю та виконавській творчості китайських піаністів, становлення їх концертної діяльності в цілому лишається в тіні. У зв'язку з цим назріла потреба узагальнення такого досвіду та прогнозування подальшого розвитку китайського національного фортепіанного мистецтва, з чим і пов'язана *наукова новизна пропонованого далі дослідження*.

**Метою статті** є визначення етапів формування концертної діяльності китайських піаністів в контексті розвитку національного фортепіанного виконавства країни.

**Методологія дослідження.** Основними методами, задіяними у роботі, стали *аналітичний, історико-типологічний, теоретичний, інтерпретаційний, компаративний*.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

З невеликої кількості джерел, що містять обмежену інформацію про концертну діяльність китайських піаністів, можна виокремити дослідження Ло Чжихуей (2016), де в загальному плані сформована періодизація концертного життя Китаю ХХ–ХХІ століття за європейським зразком. 1. *Перший* етап: початок ХХ століття. Зародження концертного життя європейського зразка, за визначення автора, починається з 1904 року. 2. *Другий* етап: 1920–1930 роки. Розвиток концертного життя, становлення музичної освіти країни. 3. *Третій* етап: 1941–1965 роки. Взаємовплив СРСР та КНР, розвиток музичного життя у певних політичних умовах. 4. *Четвертий* етап: 1966–1976 роки. Криза, «культурна революція». 5. *П'ятий* етап: від 1977 року до теперішнього часу. Подальший розвиток концертного життя в нових умовах (Ло Чжихуей, 2016: 32).

Перший сольний фортепіанний концерт відбувся в Китаї 1904 року. Солістом був відомий італійський музикант і диригент *Маріо Пачі* (1878–1946), що увійшов в історію китайської музики як засновник першого в Китаї симфонічного оркестру європейського типу. Відомо, що він також був гарним піаністом, оскільки отримав фортепіанну освіту під керівництвом Дж. Сгамбаті, учня Ф. Ліста. Тобто зародження концертного життя в Китаї відбулося під впливом концертної діяльності європейських виконавців та «на базі історико-політичних змін у країні, і його розвиток відбувався на перетині західного впливу та власних традицій» (Ло Чжихуей, 2016: 34).

Історичний факт виступу М. Пачі як концертуючого піаніста наводить Бянь Мен (1994), посилаючись на китайського історика музики Ляо Фушу (стаття «Про Мей Бачі» у «Вістях Пекінської консерваторії», № 1/1992: 85), який зазначає, що «перший у Китаї фортепіанний сольний концерт був зіграний Пачі у клубі німецьких емігрантів “Децяо” у Шанхай» (цит. за: Бянь Мен, 1994: 8). Після цього концерту М. Пачі вдруге приїхав на гастролі до Китаю 1919 року, після чого вже назавжди залишився жити і працювати у Шанхай. Бянь Мен (1994) зазначає, що, поруч із концертною

діяльністю, М. Пачі давав уроки гри на фортепіано китайським музикантам, таким як Юй Бяньмін, У Ілі, Чжан Цзюньвей (старше покоління) та тодішнім молодим піаністам, серед яких були Чжу Гун-ї, Чжоу Гуанрен, Фу Цун, які згодом стали відомими виконавцями.

Ло Чжіхуей (2016) визначає особливості державного устрою Китаю на початку ХХ століття, які обумовили можливість виникнення концертного життя: «1. Революції, які в Європейських країнах відбувалися раніше, у Китаї розпочинаються на початку ХХ століття з діяльності таких організацій, як “Союз відродження Китаю”, “Союз відновлення Китаю”, “Союз відродження слави Китаю” та ін. 2. Загострення внутрішньої кризи сприяло краху імперії Цин 1911 року» (Ло Чжіхуей, 2016: 34).

Певні явища музичного життя, що історично склалися на той час, були сприятливими для розвитку концертної діяльності в Китаї. Одним з таких визначальних факторів стала поява аристократичних капел та оркестрів. «Фактично в Китаї вже існували організації, налаштовані на концертне виконання. Але сам тип цих організацій, їхній репертуар і призначення цілей виконання були далекі від західноєвропейського концертування. Однак, передумови (існування грамотних керівників, які вміли організувати великі колективи; наявність виконавської культури; велика виконавська практика) для розвитку нової форми музикування були створені за кілька століть до виникнення концертування європейського зразка», – стверджує Ло Чжіхуей (2016: 34–35). Дослідник також переконаний, що на розвиток концертної культури вплинув неабиякий інтерес до музики у широких верств китайського населення. Наявність багатомільйонної аудиторії слухачів свідчила про затребуваність музичного мистецтва в державі (там само).

Бянь Мен зазначає, що до 20 років ХХ століття китайських піаністів, здатних виконати сольний концерт, не було, за винятком Цю Мохена, відомого своєю інтерпретацією *Rondo alla Turca* із Сонати К. 311 *A-Dur* В. А. Моцарта, що дає певне уявлення щодо рівня майстерності найкращих тогочасних китайських піаністів (Бянь Мен, 1994: 9). Поступово зацікавленість китайських музикантів фортепіано збільшується, зокрема й тому, що в Китаї починаються

регулярні гастролі артистів з різних країн, які організовував американський імперарю А. Строк, створюючи сприятливі концертні умови. Завдяки його діяльності з концертами в Китаї виступали Ф. Шаляпін, А. Галлі-Курчі, Ф. Крейслер, Я. Хейфец, Ж. Сігеті, Л. Годовський, І. Фрідман, С. Рахманінов, Артур Рубінштейн (там само).

До періоду 1920 років належить діяльність китайських піаністів Ван Жуйцян і Лі Енке, які здобули фортепіанну освіту в США. Після повернення до Китаю вони починають свою виконавську і педагогічну діяльність у Шанхаї, в першій китайській консерваторії, заснованій Сяю Юмеєм 1927 року за європейським зразком. Важливу роль у становленні фортепіанного мистецтва відіграють також високопрофесійні зарубіжні музиканти. У 1934–1937 роках в консерваторії викладав блискучий музикант, композитор і піаніст, О. Черепнін. Він виступав з концертами у Шанхайській консерваторії; є свідчення, що у квітні 1934 року він дав концерт із фортепіанної класики, власних творів, а також п'єс молодих китайських композиторів. Значну роль у закладенні основ фортепіанного виконавства в Китаї відіграв ще один зарубіжний музикант – Б. Захаров, учень А. Єсипової, якого запросили до Шанхайської консерваторії як викладача. Він підготував багато китайських професійних піаністів, серед яких – Лі Шанмін, Дін Шаньде, У Леї, Лі Цуйчжен та ін. Б. Захаров у своїх концертних виступах знайомив китайських слухачів із класичним репертуаром, в консерваторії він виконував перед студентами та викладачами «Добре темперований клавір» Й. С. Баха, сонати та концерти В. Моцарта і Л. Бетховена, твори Ф. Шопена, Р. Шумана, Е. Гріга, К. Дебюссі, М. Равеля та ін. У 1933 році Б. Захаров виконав з оркестром під керівництвом М. Пачі Четвертий концерт С. Рахманінова, нещодавно написаний і опублікований композитором. Отже, концертні виступи Б. Захарова стали для китайських музикантів своєрідним «виконавським взірцем» високого піаністичного професіоналізму. Серед підготовлених ним студентів найбільших результатів досягла Лі Цуйчжен, яка під керівництвом професора підготувала і виконала два зошити «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха і 32 сонати Л. Бетховена (за Бянь Мен, 1994: 10).

Ще одним перспективним учнем Б. Захарова був Дін Шаньде. Перш ніж познайомитися із західною музикою, він навчався грати на кількох китайських традиційних інструментах. Завдяки наполегливій праці Дін Шаньде зробив значні успіхи й як піаніст. Його стали запрошувати виступати на радіо. Нарешті, 1935 року з великим успіхом відбувся випускний екзамен Дін Шаньде з фортепіано. Цей виступ вважають «одним з визначальних епізодів у становленні китайського фортепіанного виконавства, котрий засвідчує високий професійний рівень випускників Шанхайської консерваторії» (Ляо Мoya, 2022: 125).

Перший сольний концерт Дін Шаньде відбувся 11 травня 1935 року (Ляо Мoya, 2022: 125; Бянь Мен, 1994: 11). До програми концерту увійшли «Місячна соната» Л. Бетховена (*op.* 27 № 2), «Арабески» К. Дебюссі, «Запрошення до танцю» К. М. Вебера, перша частина Концерту для фортепіано з оркестром Е. Грига, Етюд № 9 *op.* 10 та Полонез *op.* 53 Ф. Шопена, Угорська рапсодія № 6 Ф. Ліста, «Дві п'єси» О. Черепніна «Колискова пісня» і «Флейта пастуха» Хе Лутіна. Концерт проходив у залі ресторану «Санья», розрахованому на 700 місць, набралось стільки публіки, що довелося слухати музику з коридору. Виступ Дін Шаньде був відзначений китайською пресою. По суті, саме цей концерт став першим сольним фортепіанним концертом, виконаним китайським піаністом (Бянь Мен, 1994). Варто зазначити, що Дін Шаньде також виконав фортепіанні твори китайського композитора Хе Лутіна, вперше здійснивши публічне виконання твору китайського композитора у власній виконавській інтерпретації. Після цього успішного концерту Дін Шаньде мав декілька концертних виступів у Шанхаї, Пекіні та Тяньцзіні. Крім того, того ж 1935 року він став професором фортепіано в жіночому коледжі Хебей у Тяньцзіні.

1937 року, з початком Другої японо-китайської війни, Дін Шаньде прийняв запрошення викладати фортепіано від президента Національної консерваторії Сяо Юмея. Однак через політичні причини він незабаром залишив цю посаду і разом з іншими китайськими музикантами заснував приватний освітній заклад – Шанхайський музичний інститут, який діяв вісім років, надаючи можливість навчання

на трьох спеціальностях: фортепіано, скрипка та вокал. Дін Шаньде був єдиним, хто викладав фортепіано, і більшість студентів вступали в Інститут, щоби вчитися грати саме на цьому інструменті.

Таким чином, можна відзначити, що одним з перших осередків фортепіанного виконавства в Китаї став Шанхай. Саме там з'явилися перші китайські професори фортепіанної гри, піаністи, які здобули широку популярність як виконавці: Лі Щанмін, Дін Шаньде, Лі Цуйчжен, Хуан Тінгуй, Лі Хуйфан, Фань Цзишен, У Леї, І Кайцзі, Чжан Цзе. Вони брали активну участь у різних концертах, деякі навіть здійснили грамзаписи. Їхні успіхи говорили про музичний талант і здатність чужино сприймати культурні здобутки інших національних культур. Склався напрямок, який почали називати “шанхайською школою”, «де був закладений фундамент сучасної фортепіанної культури Китаю» (Бянь Мен, 1994: 12). Серед найяскравіших представників шанхайської школи провідне місце посіли учні Б. Захарова: Лі Щанмін, Дін Шаньде, У Леї, Лі Цуйчжен та ін.

Незважаючи на складні воєнні роки (1937–1949), розвиток фортепіанного виконавства продовжувався в Чунцині, Кунміні та Шанхаї. Випускники музичних закладів оселялись в інших містах країни, давали концерти, навчали молодь гри на фортепіано. Після 1945 року піаністи Дін Шаньде, У Леї, Хун Шикуй, Лі Цуйчжен отримали можливість здобути подальшу освіту в Європі та США. Отримавши новий професійний досвід, китайські виконавці після повернення втілювали його у своїй діяльності, стаючи «головною силою китайського піанізму» (Бянь Мен, 1994: 12).

Взимку 1939 року в Шанхайській консерваторії проводився перший дитячий музичний конкурс, де в номінації піаністів перемогу одержала дев'ятирічна У Ілі. Талановиту дівчину взяв у свій клас М. Пачі, який встиг в останні роки життя надати їй якісну професійну базу. У 18 років У Ілі з успіхом давала концерти у Шанхаї, її називали «наймолодшою піаністкою» в місті (Вей Яньань, 2021), а захоплені відгуки про її гру «переходили з вуст у вуста» (там само). У 24 роки У Ілі вперше в Китаї отримала посаду солістки Пекінського центрального оркестру, у 32 роки вона вважалася однією з найкращих піаністок Китаю вищого рівня, а також здобула титул «кращого



концертмейстера Китаю». Піаністку приймав прем'єр-міністр країни Чжоу Енлай, вона виступала перед іноземними лідерами, що відвідували Китай, гастролювала по всій країні, виступала в Данії, Індонезії, М'янмі та ін.

1950 роки пройшли в Китаї під знаком розвитку виконавського мистецтва. Відкрита 1950 року Центральна консерваторія Пекіна разом із Шанхайською консерваторією зібрала найкращі піаністичні кадри Китаю. Відкриваються Пекінська і Шанхайська філармонії, в якості солістів там постійно виступають піаністи У Лі, У Леї, Дуї Гуангун, Ши Данчен, Лі Цифан, Бао Худзяо та ін. В різних провінціях Китаю стали відбуватися музичні фестивалі («Шанхайська весна», «Музичний тиждень Тайцзиня»), що ставали новими концертними площадками для виступів китайських піаністів.

Період 1950-х – першої половини 1960 років дослідники називають «порою юності» китайської фортепіанної школи (Бянь Мен, 1994: 13), етапом «активного концертного життя», виходом китайського фортепіанного виконавства «за межі країни» та отримання ним «міжнародного резонансу» (Сюй Бо, 2011: 11). Цей період ознаменований розквітом фортепіанного виконавства, однак різні джерела подають щодо нього дещо несхожі відомості. Так, у дослідженні Чі Лін (Chi Lin, 2002) як одну з перших піаністок, що розпочали у цей час свою виконавську діяльність, названо Чжоу Гуанрен. Протягом 1948–1955 років піаністка часто виступала як солістка із Шанхайським симфонічним оркестром. У 1948 році у 19-річному віці вона виконала Концерт В. А. Моцарта *d-moll* (К. 466) для фортепіано з оркестром і спричинила сенсацію своєю досконалістю (Chi Lin, 2002: 22). Її ім'я постійно згадувалося в різноманітних критичних статтях як в самому Китаї, так і за його межами. Чі Лін також зазначає, що на початку 1949 року Чжоу Гуанрен дала у Шанхаї сольний концерт. Вона виконала чотири Балади і Експромти Ф. Шопена, а також Експромти *op.* 90 Ф. Шуберта. Критика була надзвичайно доброзичливою, а публіка запам'ятала виконавицю і стала відвідувати концерти молодій піаністці.

Крім концертів із Шанхайським симфонічним оркестром, Чжоу Гуанрен протягом 1950–1955 років виступала і як солістка

Центрального симфонічного оркестру в Пекіні – одного з найкращих музичних колективів Китаю. У березні 1951 року Управління у справах культури організувало зразкову групу з найвідоміших музикантів Китаю, що включала Чжоу Гуанрен, Ма Сицун, Ан По, Ду Мінсін і деяких інших. Вони були відряджені для участі в Музичному фестивалі «Весна в Булажі» (Франція). Після цього Гуанрен виступила в рамках Третього Берлінського «Міжнародного фестивалю молоді і студентів» як член китайської групи і посіла третє місце у фортепіанному конкурсі. Таким чином, вона стала першою китайською виконавицею-піаністкою, яка виграла міжнародні змагання (Chi Lin, 2002; Ляо Моя, 2022: 132). У 1954 році Гуанрен взяла участь у IV Міжнародному молодіжному фестивалі, що проходив у Румунії. У 1956 році – в Першому Шуманівському міжнародному фортепіанному конкурсі у Східній Німеччині, отримавши восьму премію. Її інтерпретація «Фантазії» Р. Шумана *C-dur* була ніби зліпком, ніби коротким викладом її власної піаністичної кар'єри. Критика знайшла її звук прекрасним і чистим, техніку – потужною, стиль – автентичним, образний зміст – драматичним. Так у віці 28 років Чжоу Гуанрен стала видатною піаністкою зі світовим ім'ям (Chi Lin, 2002). На батьківщині її педагогічна кар'єра також розвивалася «зоряно» – у ці ж роки її обрали заступником декана фортепіанного факультету Центральної консерваторії Пекіну. На жаль, у 1956 році Чжоу Гуанрен, через внесені нею пропозиції, які б, на її думку, «розгорнули» хід навчального процесу в бік посилення концертної підготовки учнів, зазнала критики з боку комуністичної партії: її визнали «правим елементом» і вступ її до лав партії, що готувався, став неможливим. Артистка пішла зі сцени і присвятила себе цілком викладанню.

Ло Чжихуей (2016), характеризуючи найяскравіші постаті китайського фортепіанного виконавства розгляданого періоду, концентрує свою увагу на двох інших музикантах – Лю Шикуні і Лі Мінцині. Дослідник наводить дані про початок тенденції виховання виконавців світового рівня, підкреслюючи, що в середині ХХ століття «з'являються імена перших знаменитих поза Китаєм виконавців», й це «піаністи Лю Шикунь і Лі Мінцин» (Ло Чжихуей, 2016: 39).

На жаль, деякі імена дуже талановитих виконавців, що були на той час гордістю країни і стали відомі світові як талановиті піаністи міжнародного рівня, загубилися у вирі історії. Так, у роботі Сюй Бо (2011) як перший сольний фортепіанний концерт в КНР згадується виконання 17-річного піаніста Цзін Ши, який був приватним учнем професорки Шанхайського державного музичного інституту Лі Цуйчжен. Навесні 1950 року у Шанхаї молодий виконавець «дав концерт із такою програмою, яка свідчила про високий рівень піанізму. Згодом Цзін Ши брав участь у фортепіанному конкурсі першого у СРСР VI Міжнародного фестивалю молоді та студентів» (Сюй Бо, 2011: 11).

Однак, згадуючи такий потужний міжнародний захід, що відбувся у дружній тоді Китаю країні влітку 1957 року, дослідник чомусь не згадав ім'я переможниці конкурсу піаністів VI Міжнародного фестивалю молоді та студентів – Гу Шеньїн, яка була нагороджена Золотою медаллю і увійшла в історію китайського фортепіанного виконавства як «перша китайська піаністка, що виборола Золоту медаль на міжнародному музичному конкурсі» (Цинь Сюе, 2020). За даними дослідників, закордонна преса із захватом писала про талант Гу Шеньїн: «Вона має блискучу техніку, тонку музикальність, що одразу привернуло до неї увагу публіки. <...> Вона природжена виконавиця творів Ф. Шопена – поетеса фортепіано...» (цит. за: Цинь Сюе, 2020). Ім'я цієї талановитої піаністки було відомим не тільки в Китаї, а й за його межами, вона завоювала безліч нагород й тим підвищувала статус китайського мистецтва у світі. Дуже прикро, що ця піаністка, яка багато разів підкорювала світові сцени, вже через деякий час була забута більшістю людей, і лише зараз дослідники (Цинь Сюе, 2020; Нанді Юн, 2023) стали згадувати про її великі досягнення. Її життя було сповнене слави та блиску, але передчасно обірвалося через трагічні події.

Так, серед китайських виконавців у 1950-ті виокремилася група молодих піаністів – «п'ять святих китайського фортепіанного виконавства» (Нанді Юн, 2023) – Гу Шеньїн, Фу Цун, Лю Шикунь, Лі Мінцин, Ін Чензон. Доля цих неймовірно талановитих музикантів, що народилися у 1930–1940 роки, склалася по-різному. Але всі вони увійшли

в історію виконавського мистецтва Китаю як обдаровані особистості, що принесли славу своїй країні, але, як «мученики», вони мали пройти через страшенні випробування жахів «культурної революції».

Гу Шеньїн вважалася найталановитішою з п'яťох, бо першою в Китаї виборола численні нагороди на вітчизняних і міжнародних конкурсах піаністів. Вже в 10 років (1947) дівчинка отримала перше місце на Шанхайському юнацькому конкурсі піаністів. Їз 12 років вона почала фахову фортепіанну підготовку у класі професора Шанхайської консерваторії Ян Цзярєня, а також брала уроки у відомої китайської піаністки Лі Цзялу, яка багато років гастролювала і працювала в США. Наполеглива праця і багатогодинні заняття фортепіано дали позитивний результат: в 15 років її прийняли студенткою у Шанхайську консерваторію, яку вона закінчила за два роки у класі професорів А. Татуляна і Т. Кравченко. Вже із другого курсу Гу Шеньїн виступала з Шанхайським симфонічним оркестром та грала сольні концерти. В її репертуарі були фортепіанні концерти Ф. Шопєна, К. Сен-Санса, С. Рахманінова, сольні твори європейських композиторів – класиків і романтиків. 1954 року, у віці 17 років, Гу Шеньїн блискуче закінчила Шанхайську консерваторію та почала працювати солісткою Шанхайського симфонічного оркестру. Першу Міжнародну нагороду на фортепіанному конкурсі Гу Шеньїн здобула у 19 років – як зазначалося вище, вона стала володаркою Золотої медалі VI Всєсвітнього молодіжного фестивалю-конкурсу піаністів у Москві. Наступного 1958 року молода піаністка здобула ще одну високу міжнародну нагороду: отримала другу премію на XIV Міжнародному конкурсі піаністів у Швейцарії. В 1964 році Гу Шеньїн стала дипломанткою XVI Міжнародного конкурсу імені королеви Єлизавєти в Брюссєлі. Вона з успіхом гастролювала у багатьох країнах Європи.

Разом із Гу Шеньїн за межами Китаю блискуче заявили про свій талант такі піаністи, як Фу Цун (третя премія V Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопєна, 1955), Лю Шикунь (третя премія Міжнародного конкурсу імені Ф. Ліста, 1956; друга премія I Міжнародного

конкурсу імені П. Чайковського, 1958), Лі Мінцин (третя премія III Міжнародного конкурсу піаністів імені Б. Сметани, 1957; перша премія I Міжнародного конкурсу піаністів імені Дж. Енеску, 1958; четверта премія VI Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена, 1960), Ін Чензон (перша премія VII Фестивалю молоді й студентів, 1959; друга премія II Конкурсу імені П. Чайковського, 1962). Загалом, як пише Сюй Бо, в період 1951–1964 років «на дев'ятнадцяти міжнародних змаганнях у різних країнах виступали понад 30 піаністів, які у тринадцяти конкурсах здобули 23 нагороди» (Сюй Бо, 2011: 11).

Період «культурної революції» мало розглядався в дослідженнях, присвячених фортепіанному виконавству Китаю. Наприклад, Сюй Бо (2011) цей період взагалі практично не висвітлює. Бянь Мен (1994) називає 1966–1976 роки «трагічним лихом, що спричинило шкоду багатьом областям життя» (Бянь Мен, 1994: 15). Оскільки фортепіанне виконавство було визнано «розсадником ревізйонізму» (там само), цей вид мистецтва потрапив під політичні заборони. Почалися жахливі переслідування видатних китайських піаністів. Найтрагічніше склалася доля Гу Шеньїн. Її батька заарештували, а її, мати й брата переслідували і знущалися над ними. Не знаходячи виходу із цього становища, вся сім'я вважала за краще покінчити життя самогубством, ніж продовжувати таке існування. У такий спосіб трагічно обірвалося життя талановитої 30-річної піаністки Гу Шеньїн. Дуже прикро, що «навіть її порох не вдалося зберегти» (Нанді Юн, 2023).

Значно більше поталанило другу дитинства Гу Шеньїн – піаністу Фу Цуну, з яким часто спілкувалася піаністка. 1953 року він переїхав із Шанхаю до Варшави, щоби вчитися, і 1955 року став лауреатом Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена. В 1959 році він оселився в Лондоні і більше ніколи не мав жодних контактів із вітчизняною музичною культурою (Цинь Сюе, 2020). Дійсно, якщо би Фу Цун залишився в Китаї, його б також спіткала трагічна доля. На жаль, його батьки, так само як і сім'я Гу Шеньїн, вирішили позбавити себе життя, не вважаючи за можливе піддаватися тортурам і приниженням.

Під час «культурної революції» почалися політичні переслідування Лю Шикуня, який був заарештований і на шість років

ув'язнений. Піаніст зазнав фізичних тортур, пальці обох його рук були переламані. Згодом він згадував, як шість років провів без фортепіано в одиночній камері в компанії лише тюремних наглядачів. Піаніст продовжував заняття музикою у своїх думках і навіть скомпонував концерт, хоча у нього не було паперу та ручки, щоб записати його (Сюй Чженьдун, 2021: 15).

Талановитого піаніста Лі Мінцина, як і багатьох інших, відправили працювати на ферму. Йому не лише заборонили торкатися фортепіано протягом кількох років, але й навмисно змусили його виконувати таку роботу, яка мала зруйнувати його піаністичні пальці, що, зрештою, і сталося. На жаль, жорстокість цього жакливого періоду закінчила його кар'єру як піаніста-виконавця.

Чжоу Гуанрен спіткала та ж доля, що і багатьох інших видатних артистів, художників, музикантів. У 1968 році її чоловіка з ганьбою усунули з посади глави оркестру, яку він обіймав, і він наклав на себе руки на знак протесту. Невдовзі за трагічною загибеллю чоловіка, життя приготувало Чжоу Гуанрен нове випробування: її також позбавили улюбленої роботи. Змушена самостійно ростити і підтримувати дітей, вона поїхала працювати на одну із сільських ферм, де копала землю, вирощувала рис, як і багато викладачів Центральної консерваторії. Через надмірну фізичну працю вона втратила сили; крім того, нещасний випадок покалічив вказівний палець її лівої руки.

Не менш драматично склалася доля талановитої піаністки У Ілі – першої солістки Пекінського центрального оркестру. Її чоловік, знаменитий скрипаль Ян Бінсун, був заарештований, У Ілі вимушена була покинути Китай і ніколи більше не бачила свого коханого. Вона мешкала в США, Сінгапурі та інших країнах, цілком присвятивши своє життя виконавській та педагогічній діяльності.

Справжнім «борцем за життя фортепіано» став у роки «культурної революції» Ін Чензон. Талановитий піаніст був підданий моральним «тортурам», що ними стали вислуховування настанов партійців щодо того, яким чином західне фортепіано повинно «вкупити свою провину» перед «культурною революцією». Натхненний підтримкою своїх колег із Центральної філармонії, Ін Чензон почав вивчати та

досліджувати традиційну китайську оперу та старовинну музику. Спочатку він створив фортепіанний акомпанемент для пекінської опери «Легенда про Червоний ліхтар». У цьому творі він поєднав старовинний ладовий стрій *цзін сі*, що використовувався в пекінській опері при співі виконавців з оркестром національних інструментів. Твір, що віддзеркалював давні китайські традиції, неможливо було заборонити. Таким чином, Ін Чензон та інші артисти Центральної філармонії отримали можливість виступати, демонструючи оперу «Червоний ліхтар», де солісти співали під акомпанемент фортепіано (Бянь Мен, 1994: 16).

У травні 1967 року Ін Чензон, ризикуючи життям, демонстративно грав на піаніно, яке він та його друзі на руках винесли на середину площі Тяньаньмень у Пекіні. За рік з початку «культурної революції» майже всі піаніно в Китаї були конфісковані та знищені як буржуазні інструменти за наказом Червоної гвардії. Розшукавши один із інструментів, що вцілів, Ін Чензон протягом трьох днів грав на ньому революційні пісні, китайську музику і фрагменти з пекінської опери. Тисячі людей привітали його виступи. «Він зіграв героїчну роль у порятунку фортепіано від руйнування та забуття», – написав про цей вчинок піаніста Р. Краус у книзі «Фортепіано та політика в Китаї» (Kraus, 1989: 130). Отже, смілива поведінка Ін Чензона сприяла тому, що «буржуазний» інструмент фортепіано був, врешті-решт, прийнятний войовничими прихильниками Мао Цзедуна.

Отже, наступним кроком на шляху формування «революційного репертуару» став фортепіанний концерт «Жовта ріка», який доручили створити групі авторів, в яку входив і Ін Чензон. У 1969 році колектив музикантів Центральної філармонії Пекіна – Ін Чензон разом із композиторами Лі Жонгом, Чу Ванхуа, Шень Ліхонгом, Ши Шуксенг і Ду Мінгсіном – створили концерт для фортепіано «Жовта ріка» на основі однойменної кантати Сі Сінхая. Однак, на жаль, Джанг Куанг, більш відома як «мадам Мао», яка була присутня на прем'єрі, заявила, що роботу треба переглянути і додати більше «революційного компоненту» (MacFauhar, & Schoenhals, 2009). У результаті концерт був ґрунтовно переглянутий і «покращений» за рахунок додавання до четвертої частини фрагментів «Інтернаціоналу» та гімну «Схід

червоний». Виконання концерту у новій редакції відбулося 1970 року. Твір став менш оригінальним у музичному плані, але більш політизованим, що цілком відповідало партійним вимогам. У 1976 році, після офіційного закінчення «культурної революції», фортепіанний концерт «Жовта Ріка», подібно до всіх творів, прем'єри яких відбулися в 1966–1975 роки, був виключений з усіх китайських концертних програм (Chen, Shing-Lin, 1995). Найцікавішою і найціннішою у художньому відношенні визнано початкову версію концерту, яку представила група авторів у виконавській редакції Ін Чензона. Піаніст є першим і на сьогоднішній день найкращим виконавцем концерту «Жовта ріка». Запис концерту у виконанні Ін Чензонга отримав платинову нагороду (Chun-Ya Chang, 2017).

Але Ін Чензон був не єдиним заручником «культурної революції» – інтерпретатором концерту «Жовта ріка». Із цим твором пов'язана доля ще одного блискучого китайського піаніста – Хсу Фей-Пінга – випускника Шанхайської консерваторії. Молодий музикант був настільки талановитим, що в його репертуар входили всі етюди Ф. Шопена (Сун Тянь, 2019: 145). Як і багатьох музикантів, Хсу Фей-Пінга примусово відправили на «перевиховання» сільськогосподарськими роботами. Але, знаючи про його бездоганну піаністичну майстерність, Хсу Фей-Пінга також примушували грати Концерт «Жовта ріка». Протягом двох років Хсу і група оркестрантів «йшли пішки через весь Китай, тягнучи на собі віз, на який було завантажено фортепіано. Піаніст грав Концерт “Жовта ріка” кілька сотень разів солдатам, селянам на фермах і робітникам на фабриках» (Сун Тянь, 2019: 145). Незважаючи на таку важку місію, Хсу Фей-Пінг був щасливий, що може грати на своєму улюбленому інструменті.

Наприкінці 1970 років ситуація змінилася на краще, було відновлено роботу консерваторій в Пекіні та Шанхаї, почали працювати фортепіанні факультети. З початком політики «відкритих дверей» багато піаністів, що зазнали тортур «культурної революції», виїхали жити за межі країни. Відтоді до США та Європи виїхала вчитися та працювати велика група китайських музикантів. Сьогодні вони визнані як виконавці та композитори світового рівня (Lei Weng, 2008).



В 1979 році Хсу Фей-Пінг виїхав з Китаю на навчання в США, де отримав «американське громадянство і оселився в Нью-Йорку» (Сун Тянь, 2019: 145). Вже у 1980 роки Хсу Фей-Пінг виборов декілька престижних нагород на міжнародних конкурсах, отримавши Золоту медаль на Міжнародному конкурсі піаністів імені Артура Рубінштейна в Ізраїлі (1983), а також на конкурсах у США та Іспанії. Від 1984 року Хсу Фей-Пінг з успіхом почав виступати в найпрестижніших залах Америки, багатьох європейських країн, Японії та Китаю.

Ін Чензон також отримав візу, яка дозволяла йому працювати у США. Тільки у 1980 році, коли він нарешті відновив свою піаністичну форму після десятирічної перерви, йому дозволили виступити з декількома концертами у Китаї, а пізніше в Японії – він виконав Другий і Третій концерти С. Рахманінова, Другий концерт Ф. Ліста та інші віртуозні твори. У вересні 1983 року відбулися перші гастролі Ін Чензона у США.

У 1989 році до Каліфорнії (США) переїхав Лі Мінцин. Після закінчення тортур «культурної революції» піаніст повернувся до фортепіано, але вже не міг концертувати так, як раніше. Тому всі свої зусилля він сконцентрував на педагогічній, організаційній та методичній діяльності. У 1984–1989 роках Лі Мінцин обіймав посади голови Шанхайської фортепіанної асоціації, проректора Шанхайської консерваторії та професора кафедри фортепіано. Але згодом він поїхав до США для проведення майстер-класів у кількох музичних центрах.

Між тим, фортепіанне виконавство в Китаї з кінця 1970 років знову починає стрімко розвиватися. Популярність фортепіано значно зростає, китайські батьки всіляко заохочують своїх дітей до занять на цьому інструменті. Сюй Бо зазначає, що вже в перший рік політичних реформ зусилля, спрямовані на відновлення зруйнованої музичної культури, були зосереджені на «двох головних консерваторіях» – Пекінській і Шанхайській (Сюй Бо, 2011: 12). Затребуваність фортепіанного навчання засвідчують неймовірні конкурси. Так, в перші два роки після «культурної революції» тих, хто «бажав навчатися в консерваторіях, було більше двадцяти тисяч осіб.

В училище при Пекінській консерваторії конкурс становив сто осіб на місце» (там само).

Протягом останніх десятиліть ХХ століття в Китаї спостерігається збільшення інтересу до вивчення європейської музики. У низці великих міст відкриваються музичні школи, де викладаються основи європейської музики, гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, духових інструментах. Від 1980 років у Китаї також проводяться дитячі конкурси фортепіанного виконавства з метою популяризації інструмента та професії піаніста. Так, від 1985 року в Центральній консерваторії Пекіна проводиться один із наймасовіших дитячих музичних заходів – Всекитайський національний конкурс імені Сі Сінхая (Ляо Моя, 2022: 148) та Міжнародний юнацький конкурс імені П. Чайковського, популярний в азіатському регіоні з 1995 року (там само: 149–150).

Стрімкий злет фортепіанної освіти на всіх рівнях, відкритість Китаю іншим країнам, запрошення зарубіжних музикантів для роботи та концертування, відновлення гастрольної діяльності китайських піаністів сприяло виникненню «фортепіанного буму» 1980–90 років (Бянь Мен, 1994: 18). У цей час китайські піаністи все впевненіше виступають на фортепіанних змаганнях у різних країнах. Неможливо перелічити численні перемоги китайських піаністів на міжнародних конкурсах у цей час. Назвемо лише найгучніші з них: 1983 рік – перші місяці посіли Цзян Тянь (1982, Всеамериканський конкурс у США) та Ду Нін-у (1985, Сідней), який двома роками раніше отримав п'яте місце на Міжнародному конкурсі в Токіо. Сюй Чжон двічі отримав перші премії – у 1988 році в Іспанії та у 1992-му в Сідней; двічі ставав лауреатом першої премії Кон Сяндон (1988 року в конкурсі імені Бахауера і 1992 року в Токіо). Безліч високих нагород здобули й інші піаністи. У 1995 році відбулася одна знаменна подія, сенс якої виявився трохи пізніше, до кінця століття. На II Міжнародному юнацькому конкурсі імені Чайковського, який проходив у Сендаї (Японія), перше місце посідає 13-річний китайський хлопчик Лан Лан – сьогодні його ім'я відоме по всьому світу.

Позитивним явищем цього часу стає концертна діяльність піаністів, на противагу конкурсній лихоманці. Це доводять виступи

молодих піаністів, які заявили про свій талант, не перемагаючи на конкурсі. Так, завдяки виступам із Чикагським симфонічним оркестром під керуванням Д. Баренбойма світ дізнався про піаністичну обдарованість Лі Юнді (1982 рік) та Лан Лана (1999 рік). Варто відзначити, що сенсаційна перемога 18-річного Лі Юнді на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві відбулася 2000 року, вже після його світового визнання.

Сьогодні високий ступінь інтеграційних процесів сприяє подальшому розвитку китайської піаністичної школи як самостійного музичного феномена. Тим часом в науковій літературі та публіцистиці не вщухають питання: «Хто найкращий піаніст в Китаї?» (Ма Бус, 2023), йдуть дискусії про те, що вважається найкращим у фортепіанному виконанні – блиск, емоційність чи філософія (там само). Одним із найцікавіших досліджень китайського фортепіанного виконавства стала нещодавня праця, авторами якої є Юань Чжен і Бо-Ва Люн (Zheng, & Leung, 2023), присвячена сприйняттю креативності у фортепіанному виконавстві і педагогіці. Китайська концепція креативності має тенденцію бути інклюзивною, зосереджуючись не лише на творчому мисленні та навичках, а й на цілісному розвитку людини, як з матеріальними, так і нематеріальними результатами. Застосовуючи її в музичному виконанні, піаністи можуть розширити своє художнє мислення за межі конкретних ідей, використовуючи свою уяву та асоціації з наявними знаннями й досвідом для створення в музиці свого власного стилю. Зрештою, виконавська творчість, на яку вплинуло особисте життя піаністів, розглядається як духовне досягнення.

### **Висновки.**

Огляд наукових джерел, представлених у дослідженні, свідчить про те, що, більшість науковців зосереджується на вивченні фортепіанної композиторської творчості як провідної частини національного піаністичного репертуару. Оцінка представлених наукових праць щодо виконавської діяльності китайських піаністів підтверджує їх обмеженість та неузгодженість деяких фактів та персоналій. Найгірше представлений драматичний період «культурної революції» в аспекті замовчування багатьох фактів, забуття імен видатних

виконавців через їх трагічну долю, тощо. Зіставлення фактів із багатьох різних джерел дозволили зробити спробу відновлення справжньої картини розвитку фортепіанного виконавства в Китаї, окреслити його основні тенденції та перспективи.

Таким чином, ми можемо спостерігати історичну динаміку розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва, яке сформувалося під впливом концертної та педагогічної діяльності піаністів різних країн та континентів. Своєю власною творчістю в Китаї кожен із них привносить у виконавський стиль та методику викладання фортепіано найцінніші знання, отримані від своїх зарубіжних наставників.

**Перспективою** розвитку запропонованої у статті теми може стати подальше ґрунтовне вивчення виконавської діяльності кожного з видатних китайських піаністів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бянь Мен. (1994). *Нариси становлення й розвитку китайської фортепіанної культури*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). [https://new-disser.ru/\\_avtoreferats/01000170384.pdf](https://new-disser.ru/_avtoreferats/01000170384.pdf)
- Дін І. (2021). *Система фортепіанної освіти в сучасному Китаї: структура, стратегії розвитку, національний репертуар*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Ло Чжихуей. (2016). *Концертне життя сучасного Китаю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Ляо Моя. (2022). *Фортепіанний конкурс як феномен музичної культури Китаю*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Сунь, Тянь. (2019). *Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сюй Чженьдун. (2021). *Виконавська діяльність Лю Шикуня*. (Бакалаврська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сюй, Бо (2011). *Феномен фортепіанного виконавства в Китаї на рубежі ХХ–ХХІ століть*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства).

- Хоу Юе. (2009). *Дитяча фортепіанна освіта в Китаї і проблеми її розвитку*. (Автореф. дис. .... канд. мистецтвознавства).
- Цинь Цинь. (2012). Феномен універсалізму творчої особистості на прикладі життя та діяльності Чжоу Гуанжень. *Суспільство. Середовище. Розвиток (Terra Humana)*, 4(25), 197–201.
- Че Чао. (2021). *Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ.
- Chen Shing-Lin. (1995). *The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style*. (D.M.A. thesis). The University of British Columbia. Vancouver.
- Chi Lin. (2002). *Piano teaching philosophies and influences on pianism at the central conservatory of music in Beijing, China*. (A Monograph). Beijing, China: Central Conservatory of Music.
- Chun-Ya Chang (2017). *The Yellow River piano concerto: a pioneer of Western classical music in modern China and its socio-political context*. (D.M.A. thesis). The University of Alabama. Tuscaloosa, AL, USA.
- Hengyu Lu. (2023). A Study of Piano Performance in the Context of Reception Aesthetics. *Proceedings of the 2023 9th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2023)*, pp. 1397–1405. Atlantis Press. (Series: Advances in Social Science, Education and Humanities Research). [https://doi.org/10.2991/978-2-38476-092-3\\_178](https://doi.org/10.2991/978-2-38476-092-3_178)
- Lei Weng. (2008). *Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works*. (D.M.A. diss.) University of Cincinnati. Cincinnati, OH, USA.
- MacFarquhar, R., & Schoenhals, M. (2009). *Mao's Last Revolution*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Zhao Shimin (1997). *The Piano Is My Life – Female pianist Zhou Guangren*. Shenyang: Spring Wind Cultural Press, 1994, (Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies). Translated by Elaine Chew, Cambridge, Massachusetts, 1997. <https://sites.google.com/site/contemporarychinesepianomusic/musicians-biographies/zhou-guangren>
- Zheng, Yu., & Leung, B.-W. (2023). Perceptions of developing creativity in piano performance and pedagogy: An interview study from the Chinese perspective. *Research Studies in Music Education*, 45(1), 141–156. <https://doi.org/10.1177/1321103X211033473>
- Zhou Guangren (1990). *Basic Training of Piano Performance*. Beijing: Higher Educational Press.

- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China. Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York: Oxford University Press.
- 马布斯 (2023). 朗之后, 谁是中国最优秀的青年钢琴家? 深焦艺术志深焦艺术志官方澎湃号 09.2023.上海 [Ma Бус (2023). Хто після Лан Лану найкращий молодий піаніст Китаю? *Мистецтво і література Шеньцзяо*. 09.2023. Шанхай]. [https://m.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_24569952](https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_24569952)
- 难得君 (2023). 她19岁为中国赢得第一个钢琴大奖, 30岁和母亲弟弟一起自杀. [Нанді Юн (2023). Вона виграла першу в Китаї нагороду за фортепіано у віці 19 років і покінчила життя самогубством разом зі своєю матір'ю та братом у віці 30 років]. <https://www.163.com/dy/article/ICLMQ0C905563X3S.html>
- 群学书院 (2020). 在朗朗、李云迪的时代, 我更加怀念顾圣婴. [Цинь Сюе. (2020). В епоху Лан Лана і Лі Юнді я більше скучаю за Гу Шеньїн] [https://www.sohu.com/a/369687825\\_120271802](https://www.sohu.com/a/369687825_120271802)
- 魏亚男 (2021). 中国第一代钢琴家——巫漪丽先生. [Вей Яньань (2021). Перше покоління піаністів у Китаї -- пані У Лі]. <https://www.163.com/dy/article/GG87J72M0552B2C3.html>

## REFERENCES

- Bian Meng (1994). *Essays on the formation and development of the Chinese piano culture*. (Extended abstract of PhD diss.). [https://new-disser.ru/\\_avtoreferats/01000170384.pdf](https://new-disser.ru/_avtoreferats/01000170384.pdf) [in Russian].
- Che Chao. (2021). *Lang Lang's musical performance style: specifics, stages of formation*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Chen Shing-Lin. (1995). *The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style*. (D.M.A. thesis). The University of British Columbia. Vancouver [in English].
- Chi Lin. (2002). *Piano teaching philosophies and influences on pianism at the Central Conservatory of Music in Beijing, China*. (A Monograph). Beijing, China: Central Conservatory of Music [in English].
- Chun-Ya Chang. (2017). *The Yellow River piano concerto: a pioneer of Western classical music in modern China and its socio-political context*. (D.M.A. thesis). The University of Alabama. Tuscaloosa, AL, USA [in English].
- Ding Yi (2021). *System of piano education in modern China: structure, development strategies, national repertoire*. (PhD diss.) [in Russian].
- Hengyu Lu. (2023). A Study of Piano Performance in the Context of Reception Aesthetics. *Proceedings of the 2023 9th International Conference*

- on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2023)*, pp. 1397–1405. Atlantis Press. (Series: Advances in Social Science, Education and Humanities Research). [https://doi.org/10.2991/978-2-38476-092-3\\_178](https://doi.org/10.2991/978-2-38476-092-3_178) [in English].
- Hou Yue. (2009). *Children piano education in China and problems of its development*. (Extended Abstract of PhD diss.) [in Russian].
- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China. Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York: Oxford University Press [in English].
- Lei Weng. (2008). *Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in their Piano Works*. (D.M.A. diss.) University of Cincinnati. Cincinnati, OH, USA [in English].
- Liao Moya. (2022). *Piano competition as a phenomenon of Chinese musical culture*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Luo Zhihui (2016). *The concert life of modern China*. (PhD diss.) [in Russian].
- Ma Bus (2023). After Lan Lan, who is the best young pianist in China? *Art and literature of Shenjiao*. 09.2023. Shanghai. [https://m.thepaper.cn/newsDetail\\_forward\\_24569952](https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_24569952) [in China].
- MacFarquhar, R., & Schoenhals, M. (2009). *Mao's Last Revolution*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press [in English].
- Nandi Yun (2023). She won China's first piano award at the age of 19 and committed suicide along with her mother and brother at the age of 30. <https://www.163.com/dy/article/ICLMQ0C905563X3S.html> [in China].
- Qin Qin. (2012). The phenomenon of universalism of creative personality on the example of the life and activities of Zhou Guangren. *Society. Environment. Development (Terra Humana)*, 4(25), 197–201 [in Ukrainian].
- Qin Xue. (2020). In the era of Lang Lang and Li Yundi, I miss Gu Shenyang more. [https://www.sohu.com/a/369687825\\_120271802](https://www.sohu.com/a/369687825_120271802) [in China].
- Song Tian. (2019). *Sound world of piano pieces by Huang An-Lun: composers' and performers' projections*. (PhD diss.) Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sui Bo. (2011). *The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th – 21st Centuries*. (Extended abstract of PhD. diss.) [in Russian].
- Sui Zhendong (2021). *Performance activities of Liu Shikun*. (Bachelor thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Wei Yan'an (2021). The First Generation of Pianists in China – Ms. Wu Yili <https://www.163.com/dy/article/GG87J72M0552B2C3.html> [in China].

- Zhao Shimin (1997). *The Piano Is My Life – Female pianist Zhou Guangren*. Shenyang: Spring Wind Cultural Press, 1994, (Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies). Translated by Elaine Chew, Cambridge, Massachusetts, 1997. <https://sites.google.com/site/contemporarychinese pianomusic/musicians-biographies/zhou-guangren> [in English].
- Zheng, Yu., & Leung, B.-W. (2023). Perceptions of developing creativity in piano performance and pedagogy: An interview study from the Chinese perspective. *Research Studies in Music Education*, 45(1), 141–156. <https://doi.org/10.1177/1321103X211033473> [in English].
- Zhou Guangren (1990). *Basic Training of Piano Performance*. Beijing: Higher Educational Press [in English].

### ***Peng Rui***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail: 976188107@qq.com  
ORCID iD: 0009-0001-6830-361X

## **Concert activities of Chinese pianists: the history of development**

### ***Statement of the problem.***

*The article discusses the formation and development of concert activities of Chinese pianists, starting from the 20th century. The performance art of Chinese pianists, although recognized today as an extremely bright phenomenon, is still the least studied among all areas of music art in the country.*

### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*Analysis of the current musicological studies shows that, despite a significant number of the works devoted to the piano music of China and the performance creativity of Chinese pianists, the formation of latter's concert activity as a whole remains in the shadows. In this regard, there is a need to summarize this experience and forecast the further development of Chinese national piano art, which is the scientific novelty of the proposed study. The purpose of the article is to determine the stages of the formation of the concert activity of Chinese pianists in the context of the development of the country's national piano performance. The main methods*



*involved in the work were analytical, historical-typological, theoretical, interpretive, and comparative one.*

**Results of the research.**

*The facts of the concert practice of both foreign artists and the formation of national pianistic cadres, which formed the foundation of the Chinese national pianistic art, are analyzed and compared. The factors that contributed to its development or, on the contrary, inhibited it, are determined. The concert performances of M. Paci, B. Zakharov, A. Cherepnin, which became a “performing model” for Chinese pianists at the beginning of the twentieth century, are considered. The first solo concerts of Chinese performers Ding Shande, Li Cuizheng, Zhou Guangren, Gu Shenying, Jing Shi, Liu Shikun, Li Mingqing, etc. are analyzed. Their role in the festival and competition movement, which made it possible to announce to the world about the development of Chinese pianistic art, is determined. The article provides historical facts about the biased concert activity and dramatic fate of many Chinese pianists during the “Cultural Revolution”. The trends in the renewal and further development of Chinese piano performing art (since the late 1970s) and its rapid rise (after the 1980s) are determined. The large-scale touring and international competition activities of modern Chinese pianists Lang Lang, Li Yundi, Jiang Tian, Du Ning-wu, etc. are analyzed.*

**Conclusion.**

*The assessment of the presented scientific works on the performing activities of Chinese pianists confirms their limitations and inconsistencies regarding some facts and personalities of the artists. The dramatic period of the “cultural revolution” is worse represented in the aspect of hushing up many facts, forgetting the names of outstanding performers because of their tragic fate. A comparison of facts from many different sources made it possible to make an attempt to restore a truly fair picture of the development of piano performance in China, to outline its main trends and prospects.*

**Keywords:** *piano performance; Chinese pianists; concert activities; development trends; historical justice.*

*Стаття надійшла до редакції 9 червня 2024 року*