

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**Ляо Моя**

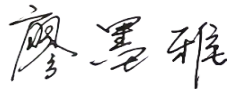
УДК 7(510):78.092:780.616.432(043.3)

**ФОРТЕПІАННИЙ КОНКУРС ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ  
КУЛЬТУРИ КИТАЮ**

034 – культурологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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



Ляо Моя

Науковий керівник: **Пухляк Марія Євгенівна**  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Київ – 2022**

## АНОТАЦІЯ

**Ляо Моя. Фортепіанний конкурс як феномен музичної культури Китаю.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 – «Культурологія». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2022.

В дисертації досліджуються китайські фортепіанні виконавські конкурси як феномен сучасної культури Піднебесної у контексті проблеми розвитку світового музично-конкурсного руху та рецепції європейської моделі міжнародних змагань піаністів. Актуальність теми визначена важливою роллю сучасного конкурсного феномену у становленні професійної кар'єри молодих виконавців, бурхливим сплеском яскравих перемог китайських піаністів у престижних світових турнірах, неуклінним зростанням числа китайських міжнародних виконавських конкурсів та їх світовим визнанням. Проведений джерелознавчий аналіз основних культурологічних і музикознавчих досліджень дозволяє дійти висновку, що в українському і китайському науковому дискурсі, попри всесвітньо визнані здобутки китайських піаністів та авторитетність міжнародних змагань, що проводяться у КНР, недостатньо вивчені питання становлення і розвитку фортепіанного конкурсу як феномену сучасної культури Китаю, а також ролі агональності в китайському соціокультурному просторі.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в дисертаційному дослідженні вперше:

- комплексно проаналізовано становлення і розвиток музично-конкурсного феномену в Китаї. Наголошено, що однією з передумов формування музично-конкурсного руху академічного спрямування в китайському соціокультурному просторі було активне поширення фортепіанного виконавства всередині країни після 1949 р. Показано, що

блискавичний підйом молодії виконавської школи має багатотисячолітнє підґрунтя та спирається на агональні засади китайської культури і основи китайської духовної традиції – філософсько-етичні погляди Конфуція щодо пріоритетності значення музичного мистецтва у житті суспільства, державотворенні та вихованні молоді. Виявлено, що специфічні акценти у китайському музично-конкурсному русі пов'язані з прагненням підняти китайські міжнародні конкурси на найвищі щаблі у світових рейтингах музичних змагань, популяризувати фортепіанне виконавство в країні та представити світові різноманітну палітру культурно-мистецьких досягнень Піднебесної;

- проведена типологізація музично-конкурсного феномену на основі таких визначальних критеріїв, як фахова спрямованість та область музично-професійної діяльності. Також визначені показники, застосування котрих дозволило розробити класифікацію фортепіанних конкурсів;

- досліджено природу агональності у соціокультурному просторі Китаю. Історія культури Піднебесної наочно свідчить, що намагання досягнути першості у багатьох галузях, котре породжує змагальність, конкуренцію та суперництво, властиве не тільки європейській цивілізації, але й культурному простору східноазійського регіону. Суспільне визнання, пов'язане з довершеністю та успішністю, є кінцевою метою всіх агональних явищ в китайській культурі від найдавніших часів до сучасності, агон наповнив зовнішню політику, державотворення, повсякденне життя і побут, ігри і розваги, спорт. Вивчення прикладів агону у соціокультурному полі Китаю дозволило визначити важливі детермінанти менталітету китайської нації, котрі обумовили успішне залучення національних академічних музикантів до світового музично-конкурсного руху. Наголошено, що виховання китайської молоді на засадах конфуціансько-буддистської філософії сприяло засвоєнню її моральних основ на ментальному рівні та виявленню важливих у змагальних умовах творчої конкуренції ментальних рис – найкращих морально-вольових якостей: цілеспрямованості і

працелюбності, постійного прагнення до досконалості через наполегливість у навчанні та перманентні тренування, поваги до старших і до авторитету вчителя, бажання довести свою перевагу над іншими у чесній боротьбі тощо. Агональність, як каталізатор творчої самореалізації і професійного удосконалення головних суб'єктів музично-конкурсного руху, динамізувала процес міжкультурної взаємодії;

- проаналізовано зразки конкурсних фортепіанних мініатюр китайського композитора Чжана Шуая, їх жанрові та стильові особливості з метою визначення проявів асиміляції традицій західної музичної культури та особливостей індивідуального стилю автора. На основі аналізу Трьох прелюдій Чжана Шуая, включених до обов'язкового конкурсного репертуару, були проведені паралелі між циклом мініатюр китайського композитора і Трьома прелюдіями Дж. Гершвіна. Показано, що «гершвінівський» вплив на специфіку творчого мислення Чжана Шуая виразився у методі роботи за моделлю на стилістичному рівні. В ході аналізу мініатюр в контексті співвідношення «західного» й індивідуального, з'ясовано, що оригінальний художній задум Чжана Шуая проявляється на загальнокомпозиційному рівні.

В дисертації уточнено зміст понять «музичний конкурс» і «виконавський конкурс», запропоновано використання поширеної дефініції «музичний конкурс» в широкому та вузькому значеннях в залежності від виду музично-творчої діяльності і контексту застосування. Зазначено, що виконавський конкурс, набувши великого значення у сучасному культурному просторі, представляє собою соціокультурний феномен, в основі котрого лежить музично-творча діяльність змагальної природи. В ході дослідження виявлено, що народженню та активізації музично-конкурсного руху в Китаї передував довготривалий процес становлення фортепіанної культури, освіти і виконавства, котрий охопив понад три століття. З'ясовано окремі факти історії фортепіанного мистецтва Китаю, розвитку професійної музичної освіти, запропоновано загальну періодизацію формування фортепіанної культури Піднебесної. Серед специфічних рис процесу її становлення

визначено зтяжний характер знайомства китайського суспільства, яке було історично закритим від зовнішніх впливів, із західними музичними традиціями і, зокрема, академічним інструментарієм. Важливим етапом стало відкриття навчальних закладів для загальної музичної освіти завдяки динамічній комунікації з представниками західної музичної культури, котра активізувалась на початку ХХ ст. Посилення процесів асиміляції визначило напрямки реформування музичної складової системи загальної освіти та її орієнтацію на японську модель, побудовану на європейських засадах. Зазначено, що воно сприяло відкриттю багатьох професійних музичних навчальних закладів, випускники котрих з часом очолили процес розбудови китайської академічної музичної культури. Таким чином, були створені певні умови для виховання національних виконавських кадрів і становлення китайської фортепіанної школи, успішно реалізовані після створення КНР. У 1950-х роках відповідно до нової культурної політики держави були здійснені перші тріумфальні спроби залучення китайських піаністів до світового музично-конкурсного руху. В останні десятиліття ХХ ст. китайське фортепіанне виконавське мистецтво академічної традиції, пройшовши складний шлях становлення, отримало світове визнання завдяки яскравим перемогам китайських піаністів у найпрестижніших міжнародних змаганнях.

В роботі наголошено, що однією з передумов формування музично-конкурсного руху академічного спрямування в китайському соціокультурному просторі став феноменальний злет захоплення китайського суспільства фортепіанним мистецтвом, що спричинило своєрідний фортепіанний «бум» в останню чверть ХХ – на початку ХХ ст. Фортепіано виступило особливим символом культурної освіченості, духовності, еталоном високого рівня добробуту і атрибутом власної успішності. Доведено, що міцним фундаментом підтримки музично-конкурсного руху стала нова політична доктрина КНР, згідно котрої стратегія світового лідерства націлена не лише на економічні успіхи і досягнення, але й на культурне змагання з іншими державами. Ідея «безперервного змагання зі

світом» охопила всі сфери життєдіяльності суспільства, встановила національні пріоритети, стала основою сучасної державної політики «культурної м'якої сили». Показано, що розвинена у роботах китайських вчених культуроцентристська концепція «м'якої сили» є визначальною у сприянні активізації конкурсних процесів в сучасній музичній культурі Китаю. Наголошено, що китайська влада продемонструвала розуміння потреби якісного змістовного наповнення «м'якої сили» ціннісними орієнтирами всередині країни, без чого розв'язання поставлених завдань було б неможливим. Також визначено, що політика «м'якої сили» стала окремим напрямком зовнішньої міжнародної діяльності КНР і основою китайської культурної дипломатії. Вона націлена на створення привабливого іміджу держави, демонстрацію світові культурних досягнень китайського суспільства, котрі не поступаються у значенні звершенням у політико-економічній сфері. Проведення чисельних культурних заходів, конкурсів, фестивалів, виставок і концертів сприяють покращенню образу Піднебесної у багатьох країнах світу.

Аналіз відомих міжнародних фортепіанних конкурсів виявив, що виконавські конкурси як соціокультурний феномен володіють спільними унікальними характеристиками і якостями. Зберігаючи культурні традиції у виконавстві, музичні турніри представляють собою організаційну форму мистецьких змагань і сприяють виявленню творчого потенціалу учасників, їх самовираженню та професійному зростанню. Створення насиченого культурно-освітнього середовища навколо конкурсної події формує умови для розкриття індивідуальності виконавця, досягнення вагомих художніх результатів, народження нового творчого продукту, а також підтримує культурний діалог між представниками різних національних культур і популяризує музичну культурну спадщину. Суспільна і культурна значимість, демократичний характер, культурозбереження та інноваційність характеризують всі сучасні виконавські змагання. В роботі з'ясовано, що світовий музично-конкурсний рух розвивається у напрямку удосконалення

організації та виявлення найбільш ефективних форматів проведення. Збільшення кількості потенційних учасників, навіть в умовах значного зростання числа міжнародних музичних змагань, обумовило пошуки результативних форм попереднього відбору із застосуванням сучасних мультимедійних технологій. Актуалізація питання пропаганди і популяризації академічного музичного мистецтва обумовила зростання ролі засобів масової інформації у висвітленні конкурсних подій і супутніх заходів та, відповідно, збільшення інтернет-джерел трансляції конкурсних прослуховувань в *online*-режимі або відеозаписі.

Підтверджено, що китайський музично-конкурсний рух здійснює свій розвиток в руслі загальносвітового конкурсного процесу. Серед його національних особливостей слід виділити активізацію ролі економічних факторів з метою підняття рейтингів і привабливості змагань виконавців через надзвичайно вагомні призові фонди та грошові винагороди на максимально високому рівні.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості використання основних положень і висновків дисертації в подальших наукових дослідженнях у сфері культурології та музикознавства, а також у виконавській практиці в процесі підготовки до конкурсних змагань і в педагогічній діяльності.

**Ключові слова:** *китайська культура, соціокультурний феномен, фортепіанний конкурс, агональність, «м'яка сила», міжкультурний діалог, європейська модель, Чжан Шуай.*

## ANNOTATION

***Liao Moya. Piano competition as a phenomenon of the China musical culture.*** – Qualifying scientific work as manuscript rights.

Dissertation to obtain the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 034 - "Culturology". – National Music Academy of Ukraine named after

P. I. Tchaikovsky, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2022.

The dissertation examines the Chinese piano performance competitions as a phenomenon of the modern culture of the Celestial Empire in the context of the problem development of the world music-competition movement and the reception of the European model of international pianist competitions. The topicality of the subject is determined by the important role of the modern competition phenomenon in the formation of the young performers' professional career, the stormy splash of vivid victories of Chinese pianists in prestigious world competitions, the relentless growth of the number of Chinese international performance competitions and their global recognition. One should also mention that this competition phenomenon was studied insufficiently in the contemporary scientific literature. The conducted source analysis of the main cultural and musicological studies allows us to come to the conclusion that in the Ukrainian and Chinese scientific discourse, despite the internationally recognized achievements of Chinese pianists and the authority of international competitions held in the PRC, the complex researches of the piano competition as a phenomenon of modern Chinese culture are absent.

The scientific novelty of the obtained results lies in the fact that in the dissertation research for the first time:

- the formation and development of the music competition phenomenon in China is comprehensively analyzed. It is emphasized that one of the prerequisites for the formation of the music competition movement of an academic orientation in the Chinese socio-cultural space was the active spread of piano performance within the country after 1949. It is shown that the rapid rise of the young performing school has a multi-thousand-year background and is based on the fundamental foundations of Chinese culture and the foundations of Chinese spirituality traditions - philosophical and ethical views of Confucius regarding the priority of the musical art in the society life, state formation and youth education. It was revealed that specific accents in the Chinese music competition movement are



related to the desire to raise Chinese international competitions to the highest levels in the world rankings of music competitions, to popularize piano performance in the country and to present to the world a diverse palette of cultural and artistic achievements of the Celestial Empire;

- a typology of the music-competition phenomenon was carried out on the basis of such defining criteria as professional orientation and the field of music-professional activity. There were also determined indicators, which made possible to develop a piano competitions classification;

- the nature of agonism in the socio-cultural space of China is investigated. The history of the culture of the Celestial Empire clearly shows that the effort to achieve primacy in many fields, which gives rise to competitiveness, competition and rivalry, is characteristic not only for European civilization, but also for the cultural space of the East Asian region. Public recognition is associated with perfection and success and is the ultimate goal of all agonizing phenomena in Chinese culture from ancient to modern times, agon filled foreign policy, state-building, everyday life, games and entertainment, sports. Agonality, being a catalyst for creative self-realization and professional improvement of the main subjects of the music competition movement, dynamized the process of intercultural interaction. The study of agon examples in the socio-cultural field of China made it possible to define important determinants of the Chinese nation mentality, which determined the successful involvement of national academic musicians in the world music-competition movement. It is emphasized that the upbringing of Chinese youth on the basis of Confucian-Buddhist philosophy contributed to the assimilation of their moral foundations at the mental level and to the identification of important mental traits in terms of creative competition - the best moral and willful qualities: purposefulness and diligence, constant striving for perfection through persistence in learning and permanent training, respect for elders and the teacher authority, the desire to prove one's superiority over others in a fair fight, etc.;

- samples of competition piano miniatures by the Chinese composer Zhang Shuai, their genre and stylistic features were analyzed in order to determine the manifestations of traditions assimilation of Western musical culture and the features of the author's individual style. Based on the analysis of Zhang Shuai's Three Preludes, that were included in the compulsory competition repertoire, parallels were drawn between the Chinese composer's cycle of miniatures and J. Gershwin's Three Preludes. It is shown that the "Gershwinian" influence on the specifics of Zhang Shuai's creative thinking was expressed in the method of working according to the model at the stylistic level. During the analysis of the miniatures in the context of the ratio between "Western" and individual, it was found that the original artistic idea of Zhang Shuai is manifested at the overall compositional level.

The thesis specified the meaning of the concepts "musical competition" and "performance competition", it is proposed to use the common definition of "music competition" in broad and narrow meanings, depending on the type of musical and creative activity and the context of application. It is noted that the performance competition, having gained great importance in the modern cultural space, represents a socio-cultural phenomenon, the basis of which is the musical and creative activity of a competitive nature. During the research, it was found that the birth and activation of the music competition movement in China was preceded by a long-term process of piano culture formation, education and performance, which lasted more than three centuries. Certain facts of the piano art history in China, the development of professional musical education, and a general periodization of the formation of Celestial Empire piano culture were clarified. Among the specific features of its formation process, the prolonged acquaintance of Chinese society, which was historically closed from external influences, with Western musical traditions and, in particular, academic instruments, is identified. The important stage was opening of educational institutions for general musical education, owing much to the dynamic communication with representatives of Western musical culture, which became active at the beginning of the 20th century. The

strengthening of assimilation processes determined the direction of reforming the musical component of the general education system and its orientation towards the Japanese model built on European basis. It is noted that it contributed to the opening of many professional musical educational institutions, the graduates of which led then the process of building Chinese academic musical culture. Thus, certain conditions were created for the education of national performing personnel and for the establishment of the Chinese piano school, which were successfully implemented after the founding of the PRC. In the 1950s, in accordance with the new cultural policy of the state, the first triumphant attempts to involve Chinese pianists in the world music competition movement were made. In the last decades of the 20th century Chinese academic piano performance art, having passed a difficult path of formation, received world recognition owing to the vivid victories of Chinese pianists in the most prestigious international competitions.

The paper emphasizes that one of the prerequisites for the formation of the music-competition movement of an academic direction in the Chinese socio-cultural space was the phenomenal rise of Chinese society's interest in piano art, which caused a kind of piano "boom" in the last quarter of the 20th century - at the beginning of the 20th century. The piano became a special symbol of cultural education, spirituality, a standard of a high well-being level and an attribute of one's own success. It has been proven that the new political doctrine of the PRC, according to which the strategy of global leadership is aimed not only at economic success and achievements, but also at cultural competition with other states, became a solid foundation for the support of the music competition movement. The idea of "continuous competition with the world" covered all spheres of society's life, established national priorities, and became the basis of the modern state policy of "cultural soft power." It is shown that the culture-centric concept of "soft power" developed in the works of Chinese scientists is decisive in promoting the activation of competitive processes in modern musical culture. It is emphasized that the Chinese authorities have demonstrated an understanding to the need for high-quality meaningful filling of "soft power" with value orientations within the

country, without which the solution of the set tasks was impossible. It is also determined that the policy of "soft power" has become a separate direction of the PRC's foreign international activity and the basis of Chinese cultural diplomacy. It is aimed at creating an attractive image of the state, demonstrating to the world the cultural achievements of Chinese society, which are not less important than achievements in the political and economic sphere. The holding of numerous cultural events, competitions, festivals, exhibitions and concerts contribute to improving the image of the Celestial Empire in many countries of the world.

Analysis of well-known international piano competitions revealed that performance competitions as a socio-cultural phenomenon share unique characteristics and qualities. Preserving cultural traditions in performance, music tournaments represent an organizational form of artistic competitions and contribute to revealing the creative potential of participants, their self-expression and professional growth. The creation of rich cultural and educational environment around the competition event creates conditions for revealing performer's individuality, achieving significant artistic results, the birth of a new creative product, and also supports cultural dialogue between representatives of different national cultures and popularizes musical cultural heritage. Social and cultural significance, democratic nature, cultural preservation and innovativeness characterize all modern performance competitions. The work revealed that the world music competition movement is developing in the direction of improving the organization and identifying the most effective formats. The increase in the number of potential participants, even in the conditions of a significant increase in the number of international music competitions, led to the search for effective forms of pre-selection with the use of modern multimedia technologies. Actualization of the issue of propaganda and popularization of academic musical art led to the growth of the role of the mass media in the coverage of competition events and related events and, accordingly, an increase in Internet sources for broadcasting competition auditions in online mode or video recording.

It has been confirmed that the Chinese music competition movement is developing in line with the global competition process. Among its national features, it should be highlighted the activation of the role of economic factors in order to increase the ratings and attractiveness of performers' competitions through an extremely significant prize pool and monetary rewards at the highest possible level.

The practical significance of the obtained results lies in the possibility of using the main provisions and conclusions of the dissertation in further scientific research in the field of cultural studies and musicology, as well as in performing practice in the process of preparing for competitive competitions and in pedagogical activities.

**Keywords:** Chinese culture, sociocultural phenomenon, piano competition, agonality, "soft power", intercultural dialogue, European model, Zhang Shuai.

#### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

#### *Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації*

*Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України  
за напрямом «культурологія»*

1. Ляо Моя. Вплив прелюдій Дж. Гершвіна на композиторське мислення Чжана Шуая. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2021. № 1(50). С. 36-48. DOI: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233103
2. Ляо Моя. Фортепіанна мініатюра як форма проєкції іміджевої моделі піаніста у виконавському конкурсі. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2021. № 3-4 (52-53). С. 133-144. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251814

3. Ляо Моя. Феномен змагальності у культурі Китаю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : НАКККМ, 2022. № 1. С. 58-63. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2022.257447

*Праці у наукових зарубіжних виданнях*

4. Liao Moya. Piano performing art of China. Pages from history. (ARJHSS). 2021. Volume-04, Issue-09. P. 72–76. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/09/I497276.pdf>

*Опубліковані праці апробаційного характеру*

5. Ляо Моя. Історія фортепіанного мистецтва Китаю: проблеми періодизації. *Вектори розвитку та результати досягнень науки в сучасному освітньому просторі* : матеріали науково-практичної конференції (м. Одеса, 23-24 липня 2021 р.). Херсон, 2021. С. 40-42.
6. Ляо Моя. Традиції змагальності у китайській культурі. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність* : матеріали міжнародної наукової конференції, 24 листопада 2021 р. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 89-92.

## ЗМІСТ

<b>Анотація</b> .....	2
<b>ВСТУП</b> .....	17
<b>РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ КОНКУРС: ІСТОРИОГРАФІЯ, ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ</b> .....	24
1.1 Фортепіанний конкурсний рух в дзеркалі сучасної наукової думки .....	25
1.2 Музичний конкурс як культурний феномен: теоретичні засади, класифікація.....	39
1.3 Виконавські конкурси в історико-культурному вимірі .....	59
Висновки до першого розділу .....	72
<b>РОЗДІЛ 2 АГОНАЛЬНІСТЬ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ КИТАЮ</b> .....	75
2.1 Агональні явища в китайській культурі.....	76
2.2 Культурологічні аспекти політики «м'якої сили».....	93
Висновки до другого розділу .....	98
<b>РОЗДІЛ 3 ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО КОНКУРСНОГО РУХУ В КИТАЇ</b> .....	100
3.1 Історичні передумови формування китайської фортепіанної культури.....	101
3.1.1 Періодизація історії китайського фортепіанного мистецтва.....	101
3.1.2 Історія європейського клавішного інструментарію в Китаї .....	107

3.1.3	Формування музичної освіти в Китаї у першій половині ХХ ст. в контексті рецепції європейської академічної моделі .....	115
3.1.4	Фортепіанна освіта і виконавство в КНР: роки підйому і перемог .....	129
3.2	Фортепіанний конкурс як соціокультурний феномен у просторі культури Китаю: становлення, трансформації, сучасні виклики.....	143
3.2.1	Конкурси для дітей та юнацтва.....	148
3.2.2	Міжнародні фортепіанні конкурси .....	157
3.3	«Три прелюдії» для фортепіано Чжана Шуая: стилістичні аспекти сучасного конкурсного репертуару .....	170
	Висновки до третього розділу .....	179
	<b>ВИСНОВКИ</b> .....	182
	<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	188
	<b>ДОДАТОК А</b> .....	212
	<b>ДОДАТОК Б</b> .....	216



## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Невід'ємною частиною світового культурного простору XXI ст. стали різноманітні музичні конкурси виконавців на фортепіано. Вони не тільки сприяють виявленню молодих талановитих музикантів, але й активно пропагують досягнення національних музичних культур, фортепіанних виконавських шкіл, педагогічний досвід відомих педагогів, а також популяризують творчу спадщину видатних композиторів минулого і сучасності, рекламують виробників інструментарію тощо.

У сучасному мистецькому музично-виконавському сьогоденні спостерігається експансія виконавців з країн східноазійського регіону – Японії, Південної Кореї, Китаю. Особливо значущими виявляються здобутки представників музичної культури Народної Республіки Китай, вагомі звершення і перемоги котрих на провідних міжнародних конкурсах піаністів привертають до себе увагу не тільки професійних музикантів або аматорів, але й науковців. В полі зору дослідників музичної культури країн Східної Азії постають проблеми становлення і розвитку національного виконавського мистецтва, формування фортепіанних шкіл, постаті окремих талановитих музикантів тощо.

Разом з тим, необхідно відзначити, що культурологічні дослідження феномену музичного конкурсу як змагального (агонічного) явища відбувались, за поодинокими незначними виключеннями, на ґрунті західноєвропейської і американської музичних культур. В українському і китайському музикознавстві відсутні наукові розвідки, що комплексно вивчають феномен фортепіанного конкурсу в Китаї, незважаючи на високий професійний рівень національних змагань, підтверджений їх авторитетом і світовим визнанням. Історія зародження музичних конкурсів, їх сучасні форми і значення у формуванні музично-культурного життя Піднебесної в контексті проблематики асиміляції культур Сходу і Заходу, а також

інтеграції китайської виконавської культури у світовий музичний простір є недостатньо дослідженими та потребують окремих уточнень. З огляду на сучасні світові процеси глобалізації, що охопили всі сфери суспільного життя, звернення до вивчення феномену музичного виконавського конкурсу, котрий має світове значення, є актуальним.

Початку процесу формування конкурсного руху у Китаї сприяло бурхливе становлення національної системи академічної музичної освіти. Опанування перевіреної освітньої моделі західноєвропейського зразка, двохсотлітня історія розвитку котрої у Європі переконливо довела її ґрунтовність, всебічність, високий професіоналізм, сприяло швидкому формуванню молодшої генерації китайських виконавців. Їх стрімке професійне зростання, обумовлене поєднанням яскравого таланту з такими особливостями національного менталітету, як працелюбність і цілеспрямованість, стало каталізатором становлення музично-конкурсного феномену у КНР. Підтриманий культурною політикою держави, націленою на пропаганду досягнень китайського суспільства, конкурсний рух у країні активно розпочав свою історію в останню чверть ХХ ст. і набув значного поширення вже у перші десятиліття ХХІ ст.

Дисертація присвячена дослідженню феномену музичного виконавського конкурсу, розробці і висвітленню питань зародження, становлення і розвитку міжнародних змагань піаністів у китайському культурному просторі в контексті рецепції західної конкурсної моделі.

Актуальність теми визначена важливою роллю сучасного конкурсного руху у становленні професійної кар'єри молодих виконавців, неуклінним зростанням числа китайських міжнародних фортепіанних конкурсів та їх світовим визнанням, бурхливим сплеском яскравих перемог китайських піаністів у міжнародних музичних змаганнях та недостатньою вивченістю даного феномену у сучасній науковій літературі.

**Об'єктом дослідження** є музичний конкурс як соціокультурний феномен.

**Предмет дослідження** – міжнародні фортепіанні конкурси як феномен сучасної музичної культури Китаю.

**Мета дисертації** – дослідження і аналіз китайських міжнародних фортепіанних конкурсів як феномена сучасної китайської культури у контексті проблеми розвитку світового музично-конкурсного руху та рецепції європейської моделі міжнародних змагань піаністів.

Відповідно до визначеної мети вимагають розв'язання наступні дослідницькі **завдання**:

- виявити сучасний стан наукового дослідження феномену фортепіанного конкурсу;
- проаналізувати історіографічну і фактологічну базу дослідження;
- уточнити понятійний апарат проблематики музично-конкурсного феномену; виявити типологію фортепіанних конкурсів;
- розглянути передумови формування музично-конкурсного руху у китайському соціокультурному просторі;
- охарактеризувати культурно-історичні особливості фортепіанного конкурсного феномену в країнах світу і у Китаї, зокрема;
- проаналізувати окремі приклади обов'язкових конкурсних творів – прелюдій для фортепіано Чжана Шуая, – з позицій виявлення тенденцій асиміляції творчих надбань західної музичної культури та виявлення індивідуального стилю автора.

**Матеріалом дослідження** стали друковані та електронні матеріали фортепіанних конкурсів (буклети, програми, сайти, тощо), аудіо- та відеозаписи конкурсних виступів китайських піаністів.

**Теоретичною базою** дослідження є наукові праці в галузі:

- історії, теорії та філософії культури – Я. Буркхардта [26], М. Кагана [64], Р. Кайуа [65], П. Гуревича [46], Т. Гуменюк і С. Тишко [44], Т. Васильєвої [30], О. Камінської-Маркової [67] та ін.; - концепцій діалогу культур – М. Бахтіна [17-19], В. Біблера [23, 24], С. Хантінгтона [146], К. Горшенєва [42], А. Ломанова [90], В. Лубської [93], Сун І Цай [131];

- феномену агону в культурі і музичному мистецтві – Н. Бахтіна [20], Ф. Кессіді [68], Е. Герцмана [39], О. Войтишек [32; 33], Г. Драча [56], Н. Зав'ялової [58], А. Зберовського [59], Н. Рекутіної [120], А. Ярового [182];

- конкурсного феномену – О. Алексєєва [7-9], І. Афанасьєвої [10], Л. Баренбойма [13; 14], О. Берегової [21; 22; 184], С. М. Волкова [35; 184], П. Гайдай [36], Т. Зінської [61; 62], Г. Когана [72-77], Н. Левкоєвої [84], М. Пухляк [112-119], А. Романенко [121], L. McCormick [197; 198], M. Dean [186], Yuan-Hung Lin [195];

- мистецької взаємодії Сходу та Заходу – Н. Шахназарової [172], С. Тишко [139], В. Батанова [15; 16], Д. Дубровської [57], Лю Сін Сін [208], Тао Ябин [213], Хуан Пін [157], Цзо Чженьгуань [159], Янь Чжихао [179-181], Hongyu Gong [188];

- китайської музичної культури – Г. Шнеєрсона [173], Дай Юй [50], У Ген-Ір [141; 142], Ху Іцзюань [154-156], Чжао Сяолін [164], Чуньін Че [166; 167], Хуан Сюйдун [215];

- становлення і розвитку китайської фортепіанної культури, освіти, виконавства – С. Айзенштадта [1-5], Бянь Мен [27], Ван Чанкуй [207], Дін І [53; 54], Лі Лінцзюнь [87], Лі Юе [88; 89], Ло Чжихуей [91], Лю Цин [95; 96], Лю Сяолун [209; 210], Ма Сіньюань [102], Нью Яцань [107], Се Хен [126], Сун Ян [204], Сюй Бо [134-136], Хуан Сяньюй [158], Че Чао [161], Чень Янань [162], Ян Хунбін [214], Lin En Peu [193], Ng. Lok [196].

**Методологія дослідження** будується на поєднанні *міждисциплінарного підходу* і впровадженні методів наукової розвідки, які використовуються в культурології, історії і музикознавстві:

- *культурологічного* – для дослідження культуротворчого потенціалу феномену фортепіанного конкурсу;
- *системного* – для дослідження феномену фортепіанного конкурсу як комплексного явища в процесі розвитку;
- *структурно-функціонального* – для аналізу та виявлення закономірностей функціонування музично-конкурсного феномену;

- *історико-генетичного* – з метою виявлення витоків, особливостей процесу становлення і причин піднесення фортепіанного мистецтва і музично-конкурсного руху в Китаї;

- *компаративного* – для порівняльного аналізу китайських міжнародних фортепіанних конкурсів;

- *жанрово-стильового та структурно-семантичного аналізу* – у розгляді творів, написаних спеціально для виконання на китайських міжнародних фортепіанних конкурсах.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що

***вперше:***

- комплексно проаналізовано становлення і розвиток музично-конкурсного руху в Китаї;
- запропоновано класифікацію виконавських фортепіанних конкурсів;
- досліджено природу змагальності у соціокультурному просторі Китаю;

- проаналізовано зразки конкурсних фортепіанних мініатюр китайського композитора Чжана Шуая, їх жанрові та стильові особливості;

***уточнено:***

- зміст понять «музичний конкурс», «виконавський конкурс»;
- окремі факти історії фортепіанного мистецтва Китаю, зародження і розвитку професійної музичної освіти;

- періодизацію становлення фортепіанного мистецтва у Китаї;

***набули подальшого розвитку:***

- концепція агонічної природи розвитку музичного мистецтва та її вплив на трансформацію культурних форм художньої діяльності;

- теоретичне дослідження музичного виконавського конкурсу як соціокультурного феномену;

- проблематика, пов'язана з вивченням сучасної політики «культурної м'якої сили» як важливого фактору у культурному змаганні з іншими державами.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає у можливості використання основних положень і висновків дисертації в подальших наукових дослідженнях у сфері культурології та музикознавства, а також у виконавській практиці в процесі підготовки до конкурсних змагань і в педагогічній діяльності (зокрема у вузівських курсах: «Історія світової музичної культури», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва», тощо).

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського і відповідає темі № 26 «Інтегративні проблеми розвитку світової художньої культури» тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради НМАУ (протокол № 5 від 14 грудня 2021 року).

**Апробація результатів дисертації.** Основні теоретичні та методичні положення дисертації та результати дослідження пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, а також на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях: науково-практичній конференції «Проблеми виконавства: від теоретичного музикознавства до виконавської практики» (м. Київ, 20 листопада 2019 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення» (м. Київ, 28 лютого 2021 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Музична культура Китаю: форми, традиції, практики» (м. Київ, 30-31 березня 2021 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Вектори розвитку та результати досягнень науки в сучасному освітньому просторі» (м. Одеса, 23-24 липня 2021 р.); Міжнародній науковій конференції «Китайська цивілізація: традиції та сучасність» (м. Київ, 24 листопада 2021 р.).

**Публікації.** Основні положення та висновки дослідження знайшли відображення у 4 одноосібних публікаціях, з них 3 статті у фахових наукових виданнях України категорії «Б», затверджених МОН України, а також 1 – в зарубіжному фаховому виданні.

**Структура дисертації.** Дисертація складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Обсяг основного тексту – 172 сторінки, загальний обсяг дисертації – 215 сторінок, список використаних джерел містить 215 найменувань.

## РОЗДІЛ 1

### МУЗИЧНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ КОНКУРС: ІСТОРІОГРАФІЯ, ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ

*Якщо музичну культуру ХІХ століття  
визначав публічний концерт, то наш час,  
напевно, запам'ятається епохою змагань*

*Л. Маккормік*

Сутнісні перетворення, котрі спостерігалися у світовому соціокультурному просторі ХХ століття та виникли в результаті процесу модернізації західного суспільства у період «переходу від традиційного суспільства до індустріального, що передбачає якісні зміни суспільної системи у всіх її сферах» [137, с. 37], обумовили народження нового феномену – *музичний виконавський конкурс*. Його поява пов'язана з завершенням формування нової соціально-економічної будови індустріального світу, провідними, визначальними факторами в котрому стають конкуренція (змагальність) та індивідуальний успіх.

В області культури формування тенденції до індивідуалізму на рівні співдії людини і різних соціальних груп [там само] стало реакцією на кардинальні зміни у суспільному розвитку, викликані процесом модернізації. На персональному рівні індивідуалізація, як основа художньої діяльності митця, відіграє провідну роль у становленні його творчої особистості, нерозривно пов'язаному з його самовизначенням і культурною ідентифікацією. Формування професії соліста-виконавця, основний вид діяльності котрого складає гастрольна концертна практика, було викликано запитом суспільства на нові демократичні форми дозвілля, який обмежена кількість салонних віртуозів вже не могла задовільнити. З часом поява великої армії визнаних солістів-інструменталістів і вокалістів «перекривала» шляхи до публіки для талановитої молоді, котра прагнула не тільки виявити



власний талант і творчу індивідуальність, але й посісти належне місце у концертній «табелі про ранги». Реакцією на запит часу стало формування розвиненої системи музичних виконавських змагань, перемога у котрих і здобуття почесного звання лауреата або дипломанта міжнародного конкурсу відкрили дорогу на концертну естраду молодим віртуозам. Вагоме місце серед виконавських турнірів посіли конкурси піаністів – хронологічно найдавніші, найбільш багаточисельні і різноманітні.

### **1.1 Фортепіанний конкурсний рух у дзеркалі сучасної наукової думки.**

Джерельну базу нашого дослідження склали роботи, які висвітлюють широке коло питань із зазначеної проблематики. Серед основних векторів їх наукової розвідки виділяються наступні провідні напрямки:

- історія зародження та становлення виконавських конкурсів як цілісної організаційно-творчої системи; культурологічні дослідження феномену конкурсу;

- етапи формування китайського фортепіанної культури, провідні засади китайської фортепіанної педагогіки, організація конкурсів та видатні виконавці.

Аналіз першої групи джерел виявив, що на початковому етапі наукового осмислення феномену музичного конкурсу переважна більшість розвідок була спрямована на вивчення історії зародження та становлення виконавських змагань. Наукові дослідження із вказаної тематики переважно представлені малочисельними статтями. Питання конкурсної історіографії в основному були фрагментарно висвітлені у науково-популярній літературі, довідниках та путівниках.

Серед видань, присвячених історії музично-конкурсного руху, необхідно вказати публікації О. Алексеєва [7-9], Л. Григор'єва і Я. Платека [43], Г. Когана [72-77], Є. Сазонової і М. Серебровського [125], які охоплюють конкурсні змагання в межах кінця XIX – третьої чверті XX ст. та

висвітлюють здебільшого фактологічний матеріал щодо проведення окремих фортепіанних конкурсів в означений період.

У роботах О. Алексеєва [7-9] наведено поодинокі факти, пов'язані з організацією та проведенням першого в історії виконавства міжнародного фортепіанного турніру, заснованого видатним російським піаністом і композитором А. Г. Рубінштейном.

Низка публікацій Г. Когана [72-77], присвячених конкурсній темі, поряд із інформацією довідникового характеру піднімає питання специфіки міжнародних музичних змагань, їх впливу на творче зростання молодих виконавців. Нарізно окреслюється вузькоспеціальні проблеми, зокрема проблема «уніфікації» виконавського стилю, котра з'явилась внаслідок бажання конкурсантів «догодити» членам журі – відомим педагогам, носіям усталених вимог до еталонного, «зразкового» виконання. Прагнення «догодити смакам» всіх суддів з метою отримати максимально високі оцінки породжує появу «ідеальних», але малоіндивідуальних інтерпретацій, прийнятних для всіх: «...шанси набрати більшу кількість балів ...скоріше на стороні виконання коректного, більш-менш безособового й тому в будь-якому випадку прийнятного для всіх “суддів”, аніж в яскраво індивідуальної, <...> спірної, здатної, можливо, захопити до складу одного-двох членів журі й гранично роздратувати водночас решту» [77, с. 58]. Проблема ускладнюється ще й тим, що особовий склад суддівства формується переважно з провідних викладачів, які орієнтовані в першу чергу на пошук і створення «ідеально виваженої» інтерпретаційної версії через специфіку професійної діяльності, пов'язану з надзвичайною вимогливістю до відповідності інтерпретації «канонічним» зразкам [там само].

Цінні фактологічні матеріали з історії музично-конкурсного руху представлені у довіднику Л. Григор'єва і Я. Платека [43]. Його автори пропонують також цікаві спостереження про віддзеркалення у конкурсних змаганнях важливих тенденцій сучасного стану виконавства, розвитку виконавських шкіл та музичної педагогіки, народження нових художніх

інтерпретацій. Окремо наголошено на важливих культурологічних аспектах конкурсного феномену: культурно-просвітницькій і пропагандистській функціях музичних конкурсів, їх сприянні розвитку виконавської культури і мистецтва.

У роботі Є. Сазонової і М. Серебровського [125] деталізовано цікаві факти з історії виконавського конкурсу ім. П.І. Чайковського, наведено інтерв'ю членів журі та учасників, інші документальні матеріали.

Наступним кроком у накопиченні історіографічної інформації стала невелика науково-популярна брошура М. Зільберквіта [60], яка включає стислий огляд зародження музичних змагань, становлення конкурсного руху та історію найбільш значних виконавських конкурсів 1950-1980-х рр. Обмежений обсяг видання, обумовлений його жанровою специфікою, не завадив автору вийти за межі історіографії і торкнутися важливих проблемних питань, зокрема, об'єктивності оцінювання виступів конкурсантів членами журі, їх недалекоглядності в окремих випадках, вироблення критеріїв оцінки конкурсних програм, змісту підготовки молодих музикантів до участі у творчих турнірах тощо. Також цінним є включення фрагментів інтерв'ю з видатними виконавцями, лауреатами і членами журі міжнародних конкурсів Д. Шафраном, Д. Цигановим, Е. Вірсаладзе, М. Петровим, Н. Шаховською та ін.

У полі уваги українських дослідників музично-конкурсний феномен посів певне місце після активізації конкурсної діяльності виконавців, котрі переконливо довели значущість професійного і творчого потенціалу української фортепіанної школи. Початок розбудови у 1990-х рр. конкурсної системи в Україні актуалізував науковий інтерес до означеної проблематики, дозволив зосередити увагу на таких видатних мистецьких проектах, як Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (Київ), Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева (Харків), Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса (Одеса), Міжнародний конкурс юних піаністів імені Василя Барвінського (Львів),

Міжнародний конкурс юних концертмейстерів «Амадей» (Харків), Міжнародний конкурс піаністів імені Д. Задора (Ужгород) тощо. Їх високих професійний рівень підтверджується членством у різних міжнародних асоціаціях та федераціях виконавських конкурсів. Так, Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, заснований у 1995 р. за ініціативи видатного українського композитора і музично-громадського діяча Івана Карабиця, з 2004 р. став членом Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC). В Європейській спілці молодіжних конкурсів крім нього ще представлений Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева, заснований відомим піаністом у 1992 р. в Харкові. Міжнародний конкурс пам'яті Еміля Гілельса (Одеса) з 2009 до 2018 року мав членство у Alink-Argerich Foundation. З 2017 по сьогоднішній день у цьому ж Фонді присутнім є Міжнародний конкурс піаністів «Київ» (Kyiv International Piano Competition) [22, с. 84].

Місце виконавських конкурсів як цілісної організаційно-творчої системи в українському культурному просторі розкривається у наукових публікаціях К. Давидовського, присвячених конкурсній діяльності Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра [47-49]. На базі старішого музичного навчального закладу України на початку 1990-х років був заснований Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця – одне з найпрестижніших змагань на культурно-мистецькій мапі України. В роботах українського дослідника розкриваються соціокультурні аспекти формування конкурсно-фестивального феномену в країні, функціонування вітчизняної системи виконавських конкурсів та музичних фестивалів.

У статті Ю. Руснак [123] поряд з наведеними загальновідомими фактами конкурсної історіографії проаналізовані етапи становлення фортепіанного виконавства в м. Одеса, організаційно-художні особливості та значення Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Еміля Гілельса у культурно-мистецькому середовищі південного регіону України.

Новий етап дослідження конкурсного феномену розпочався у ХХІ ст. після початку вивчення культурологічних аспектів художнього конкурсу у дисертації І. Афанасьєвої [10]. В ній конкурсний феномен розглядається як організаційна форма культурної діяльності в контексті проблеми професійного зростання і творчого самовираження індивіду. На переконання авторки, «нагальна потреба перегляду традиційних підходів до визначення художніх конкурсів як способу реалізації суб'єкта культури визначили коло питань даного дослідження», серед котрих – визначення специфіки художніх конкурсів, провідних принципів, що сприяють становленню суб'єкта культури на основі засвоєння її цінностей [10, с. 6]. Особливо значущим є висновки щодо організаційного оформлення феномена змагальності та трансформації його наслідків у інноваційно-творчі якості особистості, а також соціокультурного значення художніх конкурсів.

Вагомим внеском у багатостороннє вивчення музично-конкурсного руху стало дисертаційне дослідження української вченої Т. Зінської, в якому музичні конкурси розглядаються в контексті їх впливу на розвиток українського виконавства академічної традиції. Авторка визначає особливості виконавського мистецтва України як складного системного явища, ґрунтованого на взаємодії трьох важливих елементів: 1) музичного виконавства, представленого як результат синтезу творчої діяльності, виконавської майстерності і мистецьких контактів, 2) музично-освітнього процесу та 3) академічної концертної практики у таких її чисельних різновидах, як концерти, конкурси, фестивалі тощо [61, с. 3-4]. Поряд з розглядом причин збільшення інтенсивності фестивально-конкурсного руху в країні та доведенням його позитивного впливу на динаміку концертного життя, розвиток музично-виконавської школи та збереження системи музичної освіти, дисертантка зауважує на неоднозначності наслідків, обумовлених його зростаючою масовістю. Аналізуючи негативні тенденції даного процесу, Т. Зінська, поряд з такими загально визнаними проблемами як знецінення лауреатських звань, необ'єктивність оцінок журі та панування

конкурсної змагальності над художньою творчістю, вказує на поступове зменшення інтересу до академічних музичних турнірів, комерціалізацію мистецьких проєктів, слабку розвиненість та недостатню професійність музично-критичної журналістики, погані умови для становлення успішної сольної кар'єри молодих виконавців – лауреатів і переможців міжнародних конкурсів, внаслідок чого спостерігається їх масовий від'їзд за кордон [61, с. 13].

Однією з перших українських робіт, присвячених суто музичним виконавським конкурсам, стало багатоаспектне дисертаційне дослідження М. Є. Пухляк. Використовуючи великий обсяг фактологічного матеріалу, дослідниця всебічно вивчає конкурсний феномен, провідні тенденції його трансформацій у сучасному культурному просторі. Серед її основних наукових здобутків необхідно виділити виявлення агонічної природи музичного мистецтва, теоретичну розробку поняття «виконавський конкурс», окреслення перспективних напрямків розвитку та удосконалення конкурсної процедури, особливо у напрямку забезпечення об'єктивності та незаангажованості роботи журі [112, с. 9].

В роботі О. Щербініної [176] поряд з важливими позитивними аспектами виконавських конкурсів (виявлення творчої обдарованості та виконавської майстерності конкурсантів, необхідність нетривіального підходу до вибору програми і створення оригінальної інтерпретаційної версії конкурсних творів та ін.) акцентується увага на таких окремих проблемних сторонах мистецьких змагань, як посилення тенденції комерціалізації музично-конкурсного руху та відсутність чіткої градації музичних турнірів за професійним рівнем. Поділяючи тривоги автора, зауважимо, що одним з критеріїв визначення рівня конкурсу можна вважати обов'язкові вимоги до рівня складності програми, що у купі з попередніми прослуховуваннями для відбору претендентів (заочно, *online* або *offline*) унеможлиблює потрапляння до лав учасників слабких виконавців.

Освітні і популяризаторські функції виконавських конкурсів відмічає А. Романенко у статті, присвяченій їх ролі у формуванні професійних компетенцій вчителя музичного мистецтва. Авторка розглядає конкурсні змагання скрізь призму розширення і збагачення виконавського досвіду, зростання професіоналізму, аналізує тенденції функціонування конкурсів у сучасному культурному просторі, досягнення та перспективи музично-конкурсного руху [121, с. 129]. Важливим акцентом у роботі є висновок щодо збереження академічних традицій в інтерпретаціях творів для фортепіано, «незважаючи на постійні художньо-концептуальні пошуки у виконавстві» [121, с. 127]. Окремо акцентується значення конкурсних заходів у популяризації української фортепіанної спадщини та творчого доробку сучасних авторів.

Аналізуючи виконавський тип як феномен фортепіанної культури, відомий піаніст, лауреат міжнародних конкурсів І. Рябов [124] зосереджує увагу на дослідженні концертного репертуару учасників Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця. У своїх роботах український науковець, розвиваючи ідеї Г. Когана щодо формування поширеного серед певної кількості учасників конкурсних змагань уніфікованого виконавського стилю, позбавленого індивідуальної самобутності, аналізує конкурсні програми в контексті жанрово-стильових вподобань претендентів. Важливою також є думка автора щодо прогресивної ролі музично-конкурсного руху у піднесенні фортепіанного виконавського мистецтва.

Музично-конкурсна проблематика знаходиться у полі уваги С. Волкова, котрий в одноосібних публікаціях та у співавторстві з О. Береговою аналізує приклади функціонування музично-конкурсного феномену у світі та в Україні зокрема. У статті «Музичні фестивалі – конкурси як перспектива культурної взаємодії в глобалізованому світі» дослідник наголошує на важливості культурно-пропагандистської та просвітницької місії регіональних та національних мистецьких конкурсів і необхідності

подолання певних негативних моментів їх функціонування в сучасному культурному просторі України. До останніх автор відносить невизначеність або зниження професійних критеріїв відбору учасників, відсутність чіткої політики щодо жанрово-стильових вимог до репертуарних програм тощо [35, с. 64]. В публікації О. Берегової і С. Волкова [184] основні закономірності та тенденції міжнародних фортепіанних конкурсів аналізуються в контексті загальносвітової тенденції глобалізації та глобалізаційних процесів сучасності. Автори піднімають важливе питання впливу глобалізації на фестивально-конкурсний феномен у сфері фортепіанного виконавства та визначають напрямки його сучасного руху. Наукову увагу зосереджено на актуальних формах взаємодії виконавців зі слухацькою аудиторією: *online* трансляціях музично-конкурсних заходів, поширенню відео- та аудіозаписів у соціальних мережах та на спеціалізованих інтернет-платформах, рекламі тощо. При цьому наголошується, що специфіка сучасних медійних технологій висуває на перший план проблему інформаційної достовірності, якості та неупередженості, розв'язання якої неможливе без наявності високопрофесійних фахівців у галузі музичної виконавської критики.

Зарубіжні дослідники музично-конкурсного феномену зосереджують свою увагу на його багатосторонньому вивченні та дослідженні різноманітних аспектів явища, зокрема історії становлення, репертуарній політиці, виявленні факторів, що є більш сприятливими для успішного завершення конкурсної боротьби, тощо.

У дисертації Майкла Діна (Michael Dean) [186], присвяченій американському Міжнародному конкурсу піаністів імені Джини Бахауер, аналізується проблема вибору «ідеального» репертуару для конкурсних виступів та його зв'язку з результатами конкурентного протиборства. Автор робить висновок, що у змаганнях найвищого професійного ступеня визначальним є не вдалий відбір творів з певного переліку для конкурсної програми, а художній рівень її виконання.



Однією з найбільш значних і змістовних робіт останнього десятиліття стало дисертаційне дослідження Л. Маккормік (Lisa McCormick) [197], в якому музично-конкурсний феномен розглядається з позицій соціології культури. Авторка аналізує широке коло питань: роль виконавця в музиці, історію музичних змагань і поєдинків, критерії оцінки конкурсних виступів претендентів на звання лауреата, значення глядацької аудиторії у міжнародних музичних конкурсах, типологію музичної публіки тощо.

Дослідження проблематики конкурсного репертуару проведено у своїй дисертації Юань-Хун Лін (Yuan-Hung Lin) [195] на прикладі кількох найпрестижніших фортепіанних конкурсів світового рівня: Міжнародний конкурс Маргарити Лонг і Жака Тібо у Парижі (Франція), конкурс Гези Анда в Цюриху (Швейцарія), Міжнародний конкурс фортепіано імені Ферруччо Бузони у м. Больцано (Італія), Міжнародний фортепіанний конкурс імені Л. Бетховена в Бонні (Німеччина). Увага дослідника зосереджена на аналізі репертуарних вимог різних конкурсів та офіційних змін в репертуарі порівняно з попередніми змаганнями, вибору виконавцями конкурсних творів з переліку, запропонованого для кожного туру, художньо-технічного рівня складності програм тощо. Одним з провідних методів збору інформації, що активно використовувався автором, було інтерв'ю учасників, членів журі та організаторів чотирьох вказаних міжнародних турнірів.

Спираючись на статистичні методи дослідження Р.Г. Фліорес-молодший (Flôres Renato G. Jr.) і В.А. Гінсбург (Ginsburgh Victor A.) у статті «Музичний Конкурс королеви Єлизавети: Наскільки справедливим є остаточний рейтинг» [187] розглядають питання впливу порядку виступу конкурсантів на їх остаточний результат. На основі статистичного аналізу автори доводять, що до кінцевого списку фіналістів одного з найпрестижніших європейських музичних змагань рідко потрапляють ті виконавці, хто відкривав змагання.

Другу групу джерел нашого дисертаційного дослідження складають наукові розвідки китайської музичної культури, представлені публікаціями

китайських, українських і зарубіжних авторів. Серед перших глибоких досліджень необхідно виділити дисертацію Бянь Мен [27], присвячену історії китайського фортепіанного мистецтва. Авторка робить спробу дослідити етапи формування китайської фортепіанної культури від її зародження до сучасності, виявити роль зарубіжних музикантів у становленні фортепіанного виконавського мистецтва і професійної музичної освіти, проаналізувати фортепіанні твори національних композиторів у контексті взаємодії традиційної китайської і сучасної музики західної традиції. І хоча не всі заявлені аспекти історико-культурологічного аналізу китайської фортепіанної культури вдалося розкрити у повній мірі, дана робота не втрачає цінності по сьогоднішній день.

Якщо наприкінці ХХ ст. роботи, присвячені вивченню історичних аспектів становлення фортепіанної культури Піднебесної, були малочисельними, то з початку ХХІ ст. комплексне і багатостороннє вивчення академічного музичного мистецтва країни значно поживалося, що пояснюється в першу чергу активізацією музично-освітніх процесів у сучасному Китаї та вагомістю творчих здобутків китайських піаністів на світовій арені. Новітні дисертаційні дослідження та статті китайських вчених охоплюють широке коло питань. Серед них важливу роль відіграє актуальна для сучасної музичної культурології проблематика, пов'язана з розглядом впливу глобалізаційних та інтеграційних процесів на діалог східної і західної культур, про що наголошує У Хунюань: «Дослідження зв'язків між музичною культурою Китаю та Європи набуло значення окремого наукового напрямку» [145, с. 4]. У вказаному контексті відбувається вивчення багатьох складових китайської музичної культури академічної традиції, зокрема формування китайської фортепіанної освіти європейського зразка, вплив іноземних фортепіанних шкіл на становлення національної системи виховання піаністів, персоналії видатних композиторів і виконавців, тощо.

У дисертаційному дослідженні Сюй Бо [135] важливим є зроблений на основі аналізу фортепіанного виконавства в Китаї на рубежі ХХ-ХХІ століть

висновок щодо причин його стрімкого будівництва. Серед них вказуються «вихід країни з тисячолітньої ізоляції» та «жорстка і послідовна орієнтація на моделі західноєвропейської, російської і американської фортепіанної культури» [136, с. 9].

Китайська науковиця Бай Є у дисертаційному дослідженні [12] аналізує багатовимірність явища інтеграції музичного мистецтва Піднебесної у світовий культурний простір, світові впливи на сучасне фортепіанне мистецтво країни, його глобальне значення на прикладі творчості п'яťох композиторів китайського походження, здобутки котрих отримали визнання у різних країнах світу. В публікаціях Че Чуньїн [165; 166] досліджується роль російської еміграції у розвитку художньої культури Харбіну у першій половині ХХ ст. в контексті проблеми європеїзації культурного простору Китаю.

У дисертації Янь Чжихао [179] діалог китайської культури з музичними культурами Заходу розглядається у фокусі взаємодії їх традицій. Автором наголошується важлива роль окремих європейських фортепіанних жанрів у сприянні адаптації фортепіано в культурний простір Китаю та активізації процесів інтеграції музичних традицій.

Ма Сіньюань, акцентуючи увагу на особливостях професійного становлення видатних представників китайського фортепіанного виконавства, аналізує їх досягнення і вплив на розвиток західної фортепіанної культури [102].

Наступну підгрупу досліджень складають розвідки, присвячені історіографії фортепіанного мистецтва і музичної освіти Китаю. Серед них вкажемо публікацію Хоу Юз [151], присвячену процесам становлення фортепіанної культури і освіти в Китаї в різні періоди історії країни, участі іноземних спеціалістів у їх розбудові та формуванні національної виконавської школи. Роботи з історіографії загальної і професійної музичної освіти Сяньюй Хуан [158], Ван Цзін і Тань Сяо [28], Лі Юе [88; 89], Ян Цзе [178], Дін І [53; 54], Чень Янань [162] розкривають основні етапи розвитку

китайської музично-освітньої системи, центром і найвагомішою складовою частиною котрої стало фортепіанне навчання.

Масштабністю проблематики виділяються наукові статті і докторська дисертація С.А. Айзенштадта [1-5], в котрій розглядаються складові спільного культурно-історичного процесу країн Східної Азії у контексті проблеми міжкультурної комунікації. Дослідник виділяє велику низку питань, пов'язаних, зокрема, з теорією та історією формування фортепіанного мистецтва і виконавською практикою в Японії, Китаї та Кореї. Автор ґрунтовно досліджує проблеми становлення молодих національних фортепіанних виконавських шкіл, переконливо доводить унікальність, цілісність і системність даного явища та виявляє місце і роль виконавців східноазійського регіону у загальносвітовому культурному процесі. Також він наголошує на великій ролі методико-дидактичних засад російської фортепіанної школи та окремих її представників у формуванні виконавської педагогіки всього регіону і у Китаї зокрема. Окремий розділ дисертації присвячено розгляду взаємодії китайської, японської та корейської фортепіанних шкіл з міжнародним конкурсним рухом. Дослідник приходить до висновку щодо обумовленості високих досягнень і перемог певними причинами, серед яких вказується, наприклад, стильове обмеження репертуару творами віртуозно-романтичного складу.

Публікації Лі Юе [88; 89] розкривають багату подіями історію і традиції національної музичної освіти у Піднебесній протягом трьох тисячоліть. Виокремлюючи три важливі етапи в історії музичної освіти Китаю (Стародавній Китай, Середньовіччя та Новий час), авторка аналізує відносини між музичною освітою та державою, стан процесів у музичній освіті, основні освітні установи, їх типи та організацію в них навчального процесу [88]. У статті зроблено наголос на важливості останнього періоду як перехідного етапу, що підготував підґрунтя для впровадження у ХХ ст. європейської моделі музичного навчання. У наступній публікації увагу Лі Юе зосереджено на виявленні характерних рис розвитку музичної освіти в

Китаї, починаючи з ХХ ст. [89]. Також зауважено, що на сучасному етапі завдяки цілеспрямованій політиці уряду в країні спостерігається активізація культурно-освітньої діяльності, направлена на створення професійної музично-педагогічної освіти на європейських засадах відповідно до світових стандартів та піднесення її до рівня кращих зразків.

Дисертаційне дослідження Дін І «Система фортепіанної освіти у сучасному Китаї: структура, стратегії розвитку, національний репертуар» [54] присвячено вивченню музично-освітнього процесу у сучасному китайському соціумі відповідно у різних вікових групах населення. Повномасштабну роботу відрізняють такі позитивні якості, як охоплення широкого кола явищ, що характеризують різні аспекти сучасного стану фортепіанно-освітнього простору в Китаї: професійні та загальнохудожні (аматорські) навчальні заклади, сучасне виробництво та обслуговування музичних інструментів, національний музично-педагогічний та художній репертуар для фортепіано тощо. Також досліджується розповсюджений у Китайській Народній Республіці метод тестування, котрий набув поширення та використовується для визначення рівня оволодіння виконавськими компетенціями дітьми та підлітками на шляху до подальшої професійної діяльності.

Глибокий підхід до вивчення проблемних аспектів загальної фортепіанної підготовки дітей та юнацтва вигідно виділяє публікацію Чень Янань [162], присвячену питанням професійної фортепіанної освіти у Китаї. Авторка аналізує причини низької підготовки китайських студентів, серед котрих вказує брак теоретичної підготовки, труднощі в оволодінні інтонаційним, художньо-образним та емоційним змістом європейської музики, перевагу технічної сторони у розвитку виконавців, нерозвиненість здібності до творчої інтерпретації тощо. Дослідник вважає корінням такого загального становища низький професійний рівень більшості педагогів, що, в свою чергу, обумовлено проблемами професійної музичної освіти, відсутністю загальної теоретико-методичної бази у висококваліфікованих кадрах, обмеженою кількістю науково-методичних видань у сфері

фортепіанного навчання, слабкою комунікацією між закладами вищої освіти та ін. Разом з тим питання державної підтримки фортепіанної освіти та причини особливого інтересу до європейського клавішного інструменту в роботі не розкриваються.

Окрему групу складають дослідження Чжоу Чженмао [165], Лі Лінцзюнь [87], Нью Яцянь [107; 108], Се Хен [127], присвячені проблемам китайської фортепіанної педагогіки.

І лише у статтях Гайдай П. [36] та Голошумової Г. і Чжан Жун [41] розглядаються питання конкурсного руху у сучасному Китаї. П. Гайдай пропонує стислий огляд декількох фортепіанних змагань, виявляючи їх роль у становленні китайської фортепіанної школи, а також акцентує увагу на окремих аспектах функціонування виконавських турнірів у Китаї. Голошумова Г. і Чжан Жун аналізують китайські музичні конкурси у контексті організаційних проблем, зокрема, досліджують роль фандрейзингу як однієї з комплексних технологій сучасного менеджменту у сфері управлінської діяльності.

Таким чином, аналіз сучасного стану наукової розробки феномену фортепіанного конкурсу та його функціонування у китайському соціокультурному просторі виявляє необхідність подальшого вивчення вказаних питань. Опрацювання досліджень, присвячених історіографії, культурологічним аспектам і теоретичним засадам художнього і музичного виконавського конкурсу дозволяє зробити висновок щодо недостатньої вивченості китайських фортепіанних турнірів у контексті загальносвітового конкурсного руху. Незважаючи на значний об'єм культурознавчих, музично-історичних та музично-педагогічних розвідок китайської фортепіанної культури і педагогіки, проблематика, пов'язана з музичними виконавськими конкурсами на теренах Піднебесної, ще не отримала належного висвітлення у наукових публікаціях.

## 1.2 Музичний конкурс як культурний феномен: теоретичні засади, класифікація

Дослідження феномену фортепіанного конкурсу вимагає звернення до етимології поняття «конкурс» та окремих уточнень дефініцій «музичний конкурс» і «виконавський конкурс». Етимологія поняття походить від латинської *concursum*, що означає «змагання, бій, сутичка». Відповідно, у більшості визначень поняття «конкурс» розглядається з позицій виключно *змагальності*. Наприклад, така трактовка наведена у «Великому тлумачному словнику сучасної мови»: «Конкурс – змагання, яке дає змогу виявити найбільш гідних з його учасників або найкраще з того, що надіслане на огляд» [31, с. 261]. Подібне формулювання пропонує і С. Ожегов: «конкурс – змагання, метою якого є виявлення кращих учасників, кращих робіт» [109, с. 699]. При цьому комплексний характер явища, його багатоаспектність мовознавцем випускаються.

Певні кроки у повномірному визначенні поняття «конкурс» в музичному мистецтві зроблено музикознавцями за радянських часів. У «Музичній енциклопедії» його зміст розширено і доповнено важливою характеристикою, в котрій поряд із змагальністю, як визначальною рисою музично-конкурсного феномену, зроблено наголос на наявності *спільних для всіх учасників вимог*: «КОНКУРСИ музичні (від лат. *Concursum*, букв. – збіг, зустріч) – змагання музикантів (виконавців, композиторів, інструментальних майстрів, колективів), що проводяться, як правило, на заздалегідь оголошених умовах» [177]. Подібну точку зору висловлює також і Л. Баренбойм, котрий акцентує увагу на обов'язковій наявності попередньо визначених правил, згідно яких виявляється переможець: «Конкурсом вважається процес визначення найкращого претендента на перемогу (конкурсанта), або кращих претендентів на перемогу (конкурсантів), відповідно до правил, які визначаються перед початком проведення процесу» [13, с. 675]. Таким чином, визначається, що музичний конкурс за своєю

сутністю є окремим різновидом творчих змагань, зміст, умови і правила проведення котрих чітко попередньо оговорюються і є обов'язковими для всіх учасників.

Важливим кроком у теоретичній розробці і культурологічному аналізі феномену художнього конкурсу стало дисертаційне дослідження І. В. Афанасьєвої, котра запропонувала більш об'ємне визначення поняття «конкурс». В ньому поряд з головним акцентом на змагальній природі феномену окремо підкреслюється його творча функція, котра полягає у забезпеченні умов для розкриття творчої індивідуальності особистості: «Конкурс – це спеціально розроблена процедура включення учасників у змагання, умови організації та проведення якого визначаються у положенні про конкурс. Одним із регулятивних механізмів конкурсів є змагальність. Це прояв творчих дій суб'єктів, які забезпечують ціннісне єднання його учасників та формує умови та засоби самореалізації індивідів» [10, с. 7]. Специфіка художніх конкурсів, як доводить І. Афанасьєва, полягає у структурно-організаційному оформленні феномену суперництва в культурно-художній сфері і трансформації його наслідків у художньо цінні результати [10, с. 6].

Аналогічний акцент на провідному значенні творчої складової у визначенні поняття робить і Н. Левкоєва. Аналізуючи конкурсний феномен в хореографічному мистецтві, дослідниця підкреслює значимість його творчих, стимулюючих і зберігаючих функцій: «Конкурс можна розглядати як каталізатор творчої діяльності, як процес накопичення художнього досвіду та творчої енергії. І найголовніше – конкурс дає шанс молодому артисту продемонструвати свій талант і отримати заслужене визнання» [84, с. 7].

Т. Зінська в дисертації «Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України» [61], а також у статті, присвяченій особливостям функціонування конкурсного руху в Україні [62], конкретизує поняття музичного конкурсу, розглядаючи його найбільш поширений, виконавський варіант, поглиблює його тлумачення, визначаючи мету



конкурсних змагань, і розширює його функції, додаючи до творчих ще й популяризаторські. Дослідниця формулює зміст поняття наступним чином: «Музично-виконавський конкурс – конкурентна форма концертного виступу музикантів за попередньо обумовленими умовами, що є чинником розвитку професійного музичного виконавства та своєрідним засобом пропаганди академічного музичного мистецтва в соціокультурному просторі» [62, с. 69].

М. Пухляк, розглядаючи різноманітні аспекти сучасного виконавського конкурсу, виокремлює як провідні його агональні властивості, а також компаративні і стимулюючі цілі: «Конкурс – це форма змагання у майстерності, метою якого є визначення сучасного рівня молодих виконавців, а також стимулювання (активізація) його розвитку» [112, с. 45].

Важливий акцент у визначенні наукової дефініції музичного конкурсу додає Л. Маккормік у своєму дисертаційному дослідженні, наголошуючи на обов'язковій організаційній складовій і масовості учасників виключно молодого віку та різної географічної приналежності у змаганнях міжнародного рівня: «Сучасний музичний конкурс – захід, організований бюрократичною установою, в якому беруть участь молоді виконавці з кількох країн» [198, с. 44].

З огляду на широкий розбіг думок у виявленні характерних ознак та сутнісного змісту поняття музичного конкурсу, на наш погляд, воно вимагає певних уточнень. Як соціокультурний феномен музичний конкурс представляє собою складне культурне явище змагальної природи, що сприяє творчій самореалізації індивідуальності (художнього колективу) в умовах публічного суперництва.

За змістом конкурс – це завжди *змагання* з метою виявлення переможців, лідерів, яскравих творчих особистостей, талановитих професіоналів або аматорів. Його необхідно розглядати в широкому та вузькому значеннях в залежності від контексту застосування. У широкому сенсі поняття «музичний конкурс» охоплює два види діяльності, поширеної у музичній практиці, і представляє собою:

- *будь-які регулярні змагання із заздалегідь визначеними умовами і правилами проведення, метою котрих є виявлення лідера у музичній сфері (виконавця, виконавських колективів, майстрів інструментів) або найкращого музичного/наукового твору;*

- *організований порядок відбору претендентів на посаду в конкретний музично-творчий колектив з метою подальшого працевлаштування в ньому (конкурс в оркестр, оперну трупу, хорову капелу тощо).*

У вузькому сенсі «музичний конкурс» є тотожним поняттю «музично-виконавський конкурс» (або скорочено «виконавський конкурс»), котрий є *організованим, регулярним творчим змаганням виконавців або виконавських колективів<sup>1</sup> за звання лауреата із обов'язковим дотриманням оголошених правил і вимог та визначенням переможців на основі колективної оцінки професійним журі згідно єдиних критеріїв.*

Наукове осмислення змістовних аспектів виконавського конкурсу передбачає його розгляд як комплексного, системного явища, виявлення функціональних особливостей та найбільш поширених форм.

Основними суб'єктами конкурсного руху є організатори, виконавці-конкурсанти і журі, але важливу роль також завжди грають глядачі (слухачі), засоби масової інформації, менеджери і продюсери, представники фірм-виробників музичних інструментів тощо.

*Організатори (засновники) музично-виконавських конкурсів очолюють складний, багатоступеневий процес підготовки та проведення творчого турніру, котрий представляє собою комплексну діяльність, направлену на створення максимально сприятливих умов для виявлення кращих виконавців, популяризації світової музичної спадщини, пропаганди творів сучасних композиторів тощо. Організаторами виступають як державні установи, відповідні міністерства і відомства, муніципальна влада, навчальні заклади,*

---

<sup>1</sup> В залежності від фаху учасників розрізняють фортепіанні, скрипкові, вокальні, духові та ін. конкурси, а також змагання творчих колективів – хорів, ансамблів, оркестрів тощо.

так і окремі приватні особи – меценати (Вальтер Наумбург), відомі виконавці (Ван Кліберн), композитори (Євген Станкович, Іван Карабиць), або рідні та друзі видатних діячів музичного мистецтва (Міжнародний конкурс піаністів ім. С. Рахманінова, започаткований членами його родини). Створений ними робочий орган – *організаційний комітет*, – виконує всю координаційну, організаційну та управлінську роботу, забезпечує комунікацію між учасниками змагань. Він розробляє загальну концепцію і регламент конкурсу, на основі котрих складається і затверджується Положення про Конкурс (або Статут), формує склад журі, проводить організаційну роботу (поселення учасників, проведення жеребкування, організація методичних семінарів, лекцій, майстер-класів тощо), затверджує список лауреатів і дипломантів, організує їх нагородження; публікує результати конкурсу, здійснює інші повноваження відповідно до Положення.

Центральною групою конкурсного процесу є *учасники конкурсних змагань*, суспільновизнана культуротворча діяльність котрих зосереджена на осягненні цінностей музичної культури, творчому втіленні художніх образів і донесенні до журі та слухачів переконливої інтерпретаційної версії музичних творів. Дуалізм устремлінь конкурсантів, який проявляється у прагненні до збереження виконавських традицій та канонів інтерпретації, з одного боку, і пошуках власної оригінальної художньої концепції творів академічного музичного мистецтва, з іншого, в умовах змагальності сприяє виявленню найбільш талановитих і творчо зрілих учасників.

Статутом конкурсу обговорюється віковий діапазон конкурсантів та визначається обов'язковий програмний репертуар, котрий служить мірилом професійної зрілості виконавців. Зауважимо, що у переважній більшості академічних виконавських конкурсів для професійних музикантів віковий ценз обмежується 32-35 роками, що відкриває шляхи до професійного Олімпу в першу чергу талановитій молоді. Учасники міжнародних турнірів у себе на батьківщині зазвичай проходять жорсткий передконкурсний відбір з

метою виявлення найкращих та достойних представників національної виконавської школи та гідної демонстрації її досягнень на світовій арені.

Склад *журі*, до котрого традиційно запрошуюються видатні виконавці і композитори, визнані педагоги, відомі музично-громадські діячі з різних країн світу, визначається організаційним комітетом конкурсу. Основними критеріями для запрошення до роботи у суддівській колегії конкурсу служать беззаперечний авторитет у світовому культурно-мистецькому та музично-педагогічному середовищі, професіоналізм найвищого гатунку, вагомі конкурсні здобутки і перемоги у найпрестижніших міжнародних змаганнях, досвід роботи експертом на інших інтернаціональних турнірах тощо. Ще за часів античності високий авторитет і бездоганні морально-етичні якості членів журі вважались обов'язковими вимогами, котрі збереглися і по теперішній час: «суддя повинний виражати собою калокагатію, бути носієм честі і мужності і тим удосконалювати учасників і глядачів агонів. <...> суддя у змаганні повинен бути вчителем глядачів» [182, с. 8]. Склад професійного суддівства може бути постійним від одного конкурсного змагання до наступного, може оновлюватись частково або кардинально. Разом з тим в історії музично-конкурсного руху відомими є випадки упередженого, політично заангажованого підходу до його формування, що було обумовлено міжнародними обставинами, політичною ситуацією в країні та у світі<sup>2</sup>.

В оцінці художнього рівня конкурсних виступів претендентів експерти користуються колективно погодженими критеріями, котрі обумовлені стійкими вимогами до сформованого на засадах загальносвітових культурних цінностей академічного виконавства. Для запобігання упередженості, несправедливих оцінок або домовленостей і забезпечення максимальної

---

<sup>2</sup> Цим, зокрема, «грішили» організатори турнірів в першу чергу у тоталітарних країнах. Наприклад, з документів про підготовку Першого конкурсу ім. П. Чайковського у Москві та довідки заступника міністра культури про склад журі відомо, що «при визначенні кандидатур враховувалася не тільки авторитетність музикантів, а й їх ставлення до Радянського Союзу, до радянської музичної культури, їх позиція по відношенню до молодих радянських музикантів на міжнародних музичних конкурсах» (Максименков Л. Совершенно концерто. Журнал "Огонёк" №22 (5375) від 08.06.2015, с. 30).

об'єктивності членів журі на окремих турнірах проводяться «сліпі прослуховування» (за ширмою), що робить неможливим будь-які некоректні дії з боку суддівства. Також у Положеннях (статутах) нерідко оговорюються умови щодо унеможливлення «конфлікту інтересів», зокрема, забороняється участь у змаганнях конкурсантів, котрі навчаються або навчалися в арбітрів.

*Слухачко-глядацька аудиторія* за своїм складом характеризується багатоманітністю у професійному відношенні: фахові музиканти і педагоги, аматори, поціновувачі виконавського мистецтва і фортепіанної музики, до яких також належить вагома «група підтримки» з друзів й родичів учасників змагань, представники засобів масової інформації, музичні журналісти і критики тощо.

Являючись системним, цілісним утворенням, музичний конкурс характеризується цілеспрямованістю, підпорядкованістю певній меті, котра є багатоскладовою і різновекторною. Визначаючи *мету проведення* творчих змагань, зазначимо, що ще в античні часи давньогрецький філософ Платон наголошував на їх виховних та культуротворчих цілях і наполягав, що будь-які змагання повинні «піднімати глядачів і виховувати в них добрий смак, удосконалювати звичаї» [182, с. 6].

Більшість сучасних дослідників підкреслюють популяризаторські та пошуково-творчі цілі художніх конкурсів: «Незважаючи на відмінність спрямованості [різних] художніх конкурсів, їх цілі співпадають і орієнтовані на залучення суб'єктів до традиційної і сучасної культури і виявлення найбільш талановитої молоді в сучасних і традиційних жанрах художньої творчості» [10, с. 16]. Разом з тим, аналіз офіційної інформації та положень і статутів багатьох міжнародних фортепіанних конкурсів показав, що вони є значно ширшими і охоплюють більш великий спектр цілей та завдань, серед котрих необхідно виділити:

- виявлення нових імен талановитих виконавців та просування молодих музикантів, надання їм можливості розпочати музичну кар'єру. Один з перших виконавських конкурсів ХХ ст. – *Наумбургський* – був

організований у 1925 р. за ініціативи банкіра та віолончеліста-аматора Вальтера Наумбурга, котрий створив фонд для підтримки молодих артистів. Як вказувалось організаторами, мета започаткування конкурсу полягала у сприянні і фінансовій допомозі творчій молоді на початкових етапах створення кар'єри, коли всеохоплююча підтримка може бути найефективнішою та швидко приносити результати;

- пропаганда і популяризація академічної класичної музичної спадщини (Міжнародний конкурс піаністів імені Леоша Яначека, Брно, Чехія) та сучасної музики (Всекитайський Національний дитячий конкурс піаністів на кубок відомого китайського композитора Сянь Сінхая в Пекіні), вшанування пам'яті відомих композиторів (Міжнародний конкурс піаністів імені Й.С. Баха у Вашингтоні, США) і виконавців (Міжнародний конкурс майстрів фортепіано ім. Артура Рубінштейна в Тель-Авіві, Ізраїль), поширення їх творчого доробку (Міжнародний конкурс піаністів ім. Ф. Бузони, Больцано, Італія). Ці цілі визначили зміст багатьох конкурсів, серед котрих найбільш відомими є Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві, Польща; Міжнародний конкурс піаністів імені Вана Кліберна у Форт-Уорті, США; Міжнародний конкурс молодих піаністів Пам'яті В. Горовиця у Києві, Україна, та багато інших. Ініційований у 1937 р. молодим польським піаністом Єжи Журавлевим Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Шопена в Варшаві мав на меті просування музики видатного митця, розумінню та інтерпретації стилю котрого організаторами турніру надається особливе значення;

- здобуття сценічного досвіду молодими музикантами: Конкурс молодих музикантів у м. Макао, Китай; Конкурс фортепіанних концертів у м. Шеньчжоу, Китай;

- створення культурного іміджу або зміцнення культурного статусу країни і міста – організаторів конкурсних змагань, з метою здобуття ними лідируючих позицій у світовому рейтингу центрів культурно-мистецького

життя: Міжнародний конкурс у Сідней (Австралія), Міжнародні конкурси піаністів у Пекіні, Фучжоу, Сяньмені (Китай);

- сприяння нормалізації міжнародних відносин (політична): у Статуті Міжнародного конкурсу піаністів імені Вана Кліберна (1962 р.) вказано, що його визначальною метою є «вдосконалення музики та досягнення змін у світі»; конкурс імені Ф. Бузоні, започаткований у 1949 в італійському містечку Больцано на кордоні з Австрією, сприяв позитивному розвитку італо-німецького культурного діалогу у складні часи після закінчення Другої світової війни;
- підвищення інтересу до виконавського, зокрема, піаністичного мистецтва.

Не весь перелік загальних цілей є однаково важливим для всіх дійових осіб музичного конкурсу. На основі визначення їх актуальності необхідно розрізняти відповідні цілі для конкретної групи суб'єктів конкурсного руху.

Якщо *організатори* музичного змагання переслідують більшість із вказаних цілей та чітко оговорюють мету проведення конкурсів у положеннях та статутах, то основна *мета журі* полягає, в першу чергу, у виявленні лідерів, яскравих творчих особистостей, талановитих виконавців.

*Цілі конкурсантів* більш різновекторні: безумовно, головною є перемога у конкурсному турнірі через розкриття художньої індивідуальності, власного культурного потенціалу, творчих поглядів і уподобань, художньої зрілості, виконавської досконалості і професіоналізму. Важливим також є і збагачення власного професійного і концертно-конкурсного досвіду, виконавського репертуару; встановлення творчих і професійних контактів з виконавцями, викладачами, музичними продюсерами; укладання контрактів на концертно-гастрольну діяльність; тощо.

*Мета слухацької аудиторії* може бути розбіжною в залежності від професійної приналежності слухачів. Любителі музики та поціновувачі фортепіанного виконавства переслідують культурно-естетичні цілі, бажають отримати велику естетичну насолоду від зустрічі з високим мистецтвом,

послухати майбутніх зірок світової концертної естради на початковому етапі їх сходження. Професійні музиканти, учні, студенти та викладачі музичних навчальних закладів прагнуть в першу чергу ознайомитись із сучасним виконавством представників різних країн і національних виконавських шкіл, новими тенденціями у фортепіанній методиці і педагогіці, розширити власний професійний кругозір тощо.

*Музичні журналісти як представники засобів масової інформації* розшукують нових зірок та віддають перевагу яскравим, неординарним творчим особистостям, здатним зацікавити потенційних адресатів музично-критичної інформації та підняти рейтинг відповідного ЗМІ, котре сповістило про народження нової сенсації.

*Музичні продюсери* націлені на заключення вигідних контрактів з новими зірками. Рекламні цілі, пов'язані у першу чергу з презентацією власної продукції, переслідують представники *фірм-виробників музичних інструментів*.

Вагомість конкурсів виконавців визначається їх значною роллю у сучасному культурно-мистецькому просторі та обумовлюється виконанням важливих та, відповідно до багатовекторної спрямованості їх цілей та завдань, чисельних і різноманітних *функцій*. Серед них необхідно виділити найбільш важливі, провідні функції, навколо котрих відбувається групування всіх інших. Основними для виконавського конкурсу є: *інтеграційна, творча, пошуково-стимулююча, аксіологічна, інформаційна, культурно-просвітницька*, все більш важливою також стає *економічна* функція. Всі вони, беззаперечно, є взаємозалежними, перетинаються, впливають одна на одну та сприяють ефективному розвитку кожної.

*Інтеграційна функція* виконавського конкурсу полягає у сприянні інтеграції музично-виконавського мистецтва країн-організаторів міжнародних фортепіанних конкурсів або держав, котрі представляють учасники творчих змагань, до світового культурного процесу. До неї наближена *комунікативна функція*, основний зміст котрої складають



передача та обмін досвідом на засадах культурної спадкоємності, встановленні творчих контактів, започаткуванні різних форм співробітництва між країнами, виконавцями, митцями, педагогами, менеджерами, організаторами, створенні інтеграційних проектів тощо.

*Пошуково-стимулююча функція* конкурсів забезпечує створення умов для відкриття нових імен обдарованих музикантів, сприяння творчому становленню і самореалізації виконавців, заохочення до творчого і професійного зростання, розвитку ініціативи з метою подальшої участі у конкурсних змаганнях. Важливого значення вона набуває у сфері педагогічної діяльності, відкриваючи імена талановитих педагогів. Також вона стимулює композиторську творчість через замовлення конкурсних композицій для обов'язкового виконання.

*Творча функція* виконавського конкурсу складається у розкритті творчого потенціалу молодих виконавців, їх художньої індивідуальності, власних культурно-мистецьких поглядів, уподобань, досвіду. Вона також полягає у формуванні нових тенденцій, напрямів творчих пошуків у виконавстві, окресленні сучасних шляхів його розвитку, розширенні концертного репертуару, взаємовпливі і взаємозбагаченні представників різних національних виконавських шкіл. З нею тісно пов'язана *оновлювальна функція*, зміст котрої становить перегляд і оновлення у відповідності до вимог часу ціннісних орієнтирів, критеріїв оцінювання, методик викладання, систем музичного навчання тощо.

*Аксіологічна функція конкурсів* є однією з найважливіших завдяки формуванню культурно-ціннісних орієнтирів, еталонів виконавської інтерпретації. Її роль є особливо важливою на художніх змаганнях, присвячених творчій спадщині окремого композитора (наприклад, Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Шопена), провідною метою котрих є розкриття стильових особливостей фортепіанного доробку митця в еталонних виконавських версіях. З нею тісно стикається *культурозберігаюча функція*, в основі котрої – підтримка дбайливого ставлення до класичної

музичної спадщини і дотримання традицій її виконання у найкращих інтерпретаціях, «збереження національно-культурної своєрідності як вітчизняної і загальнолюдської цінності» [10, с. 17].

*Оціночна функція* полягає у визначенні рівня художньої майстерності виконавців або виконавських колективів, відповідності представленого творчого продукту сучасним критеріям і вимогам.

*Культурно-просвітницька (виховна) функція* полягає у розвитку естетичних смаків слухачів, залученні широких верств населення до зустрічі з академічним музичним виконавством, ознайомленні з творами сучасних композиторів, які належать до різних національних композиторських шкіл.

*Інформаційно-освітня функція* забезпечує можливість отримання актуальної інформації про сучасний стан і основні тенденції розвитку виконавства, а також прогресивні методики фахового навчання. На більшості виконавських конкурсів вона розкривається через створення насиченого пізнавального простору для культурно-освітньої взаємодії (лекції, майстер-класи, педагогічні семінари) з метою поширення передового педагогічного досвіду, розповсюдження нових методик, удосконалення державних освітніх стандартів у відповідності до вимог часу. Вона також сприяє розширенню концертного репертуару конкурсантив, збагаченню їх виконавського досвіду через знайомство із сучасними опусами національних авторів.

В певні історичні періоди або в окремих країнах інформаційна складова виконавських конкурсів отримувала *політично-пропагандистське* забарвлення у відповідності до ідеологічних настанов конкретної держави та міжнародної обстановки і перетворювалась на демонстрацію культурно-мистецьких досягнень окремої країни (або навіть певного суспільно-політичного ладу), представники котрої впевнено посідали призові місця на багатьох престижних міжнародних конкурсах. Найяскравішим підтвердженням тому є перемога американського піаніста Вана Кліберна на Першому Міжнародному конкурсі імені П.І. Чайковського у 1958 році в Москві. Жорстка антизахідна пропаганда, котра панувала у Радянському

Союзу, чи не вперше була посоромлена феноменальним виступом американського музиканта, котрий, за словами радянського піаніста Андрія Гаврилова, «виглядав і грав як якийсь янгол. Він не підходив до того злобного образу капіталістів, який нам намалювала радянська влада». Карколомний успіх Вана Кліберна сприяв руйнації ідеологічних стереотипів у країнах соціалістичного табору та продемонстрував чудовий приклад «оволодіння світом» через успіхи у гуманітарній сфері: його грамзапис фортепіанного концерту № 1 П.І. Чайковського під орудою К. Кондрашина став першим платиновим записом твору академічної музики з мільйонним тиражом.

Позитивний вплив на розвиток музично-культурної інфраструктури міст, де організуються і проводяться конкурси, сприяння культурному піднесенню країни, регіону, міста проведення змагань складають зміст *економічної функції* музично-конкурсного феномену. Економічна складова є також дуже важливою при підписанні контрактів на концертно-гастрольну діяльність з молодими виконавцями – переможцями престижних міжнародних змагань. Разом з тим прагнення отримати надвисокі прибутки від реклами, продажу супутньої продукції та ін. народжує прецеденти залучення лауреатів міжнародних конкурсів до індустрії рекламування. Це створює небезпеку агресивної екстраполяції комерційних засад у поле академічної музичної культури та поступової міграції конкурсного феномену з культурно-творчої сфери в економічну. Динамізація впливу економічних чинників викликає занепокоєння через можливість знищення кордонів між високим мистецтвом і комерцією, ринком та, відповідно, втратою їх унікальності і художньої цінності.

Протягом своєї історії змагання виконавців отримали структурне оформлення і на сьогоднішній час виконавський конкурс за *формою* представляє собою прослуховування концертних виступів учасників. Вони відбуваються наживо або в режимі *online* протягом визначеного відрізка часу, рідше у відеозаписі. Найбільш поширеним форматом проведення

виконавських конкурсів міжнародного рівня є послідовність декількох етапів (турів) конкурсних прослуховувань. Відбірковий тур може проводитись у заочній формі за надісланими відеозаписами претендентів або у вигляді попереднього очного відбору в окремих регіонах. Основна частина проходить у декількох турах – від двох до чотирьох (Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві, Польща; Міжнародний конкурс піаністів у Клівленді, США), рідко – п'яти (Сіднейський міжнародний конкурс піаністів, Австралія). Підкреслимо, що формат проведення конкурсних змагань постійно набуває окремих змін, які обумовлені як викликами часу або зовнішніми обставинами, так і внутрішніми прагненнями удосконалення конкурсної системи у напрямку більш об'єктивного і незалежного оцінювання виступів учасників. Динамічні процеси оновлення конкурсного феномену є запорукою міцного потенціалу, активної життєдіяльності і подальшого розвитку виконавських турнірів.

Феномен музичного конкурсу у його широкому значенні представляє собою цілісне, багатомірне та різнопланове явище складної структури. Питання створення його *типології* у дослідженнях на даний час потребують окремих уточнень та доповнення з метою складання об'ємної панорами сучасного музично-конкурсного руху. Наприклад, з метою систематизації музичних змагань М. Пухляко використовуються два провідних критерії: *вікові обмеження учасників та географія їх проживання* [112, с. 151]. Запропонована І. Зінською систематизація фестивально-конкурсного феномену не передбачає виокремлення виконавського конкурсу в самостійне явище, тому авторка пропонує наступні параметри: *статус змагання* – міжнародні, національні, всеукраїнські та регіональні; *принцип мистецької орієнтації* – композиторська творчість (фестивалі сучасної, класичної музики), презентація молодих музикантів-виконавців та сучасної виконавської творчості в цілому (фестивалі виконавського мистецтва), виявлення кращих виконавців (музично-виконавські конкурси) [61, с. 11]. Д. Варламов вважає доцільним доповнити диференціацію конкурсів

виокремленням у спеціальну групу *професійних та любительських змагань* [29].

На наш погляд, серед визначальних, провідних критеріїв для створення типології змагань в музичній сфері, необхідно виділити *професійну спрямованість (професіональні, любительські)* та *область музично-професійної діяльності (виконавство, композиція, музикознавство тощо)*, що дозволяє охопити всі *типи музичних конкурсів*, які поширені у сучасному культурному полі:

#### А. Професійні конкурси –

- *виконавців*: а) змагання за звання лауреата конкурсу серед інструменталістів різного фаху, вокалістів, диригентів, творчих колективів, у тому числі військових оркестрів; б) конкурс на заміщення вакантного місця/посади в оркестрі, ансамблі, трупі музичного театру тощо;
- *композиторів*;
- *музикознавців, музичних критиків* (наукових, музично-критичних робіт);
- *учнівські/студентські конкурси* (олімпіади) з музично-теоретичних та /або музично-історичних дисциплін;
- *майстрів-виробників музичних інструментів* (Міжнародний конкурс майстрів фортепіано ім. Артура Рубінштейна в Тель-Авіві, Ізраїль);

В. Конкурси аматорів – любителів фортепіанного мистецтва, за своєю основною професією не пов'язаних з музикою (у різні роки лауреатами Паризького Міжнародного конкурсу видатних піаністів-любителів (фр. *Concours international des Grands amateurs de Piano*) стали менеджер авіаліній, перекладач, метеоролог, адвокат, ріелтор, фізик, дизайнер автомобілів тощо).

Як зазначалось, у вузькому сенсі під поняттям музичного конкурсу традиційно мається на увазі «виконавський конкурс», котрий є творчим

змаганням виконавців певного фаху або виконавських колективів за звання лауреата. Він є складною системою зі своїми специфічними особливостями і тому може бути класифікований за кількома основними критеріями. Для створення його класифікації необхідно врахувати їх різновекторність та виокремити наступні параметри: географію охоплення та професійну орієнтацію учасників, кількісний склад конкурсантів та їх вікові обмеження, форми і періодичність проведення конкурсних змагань, приналежність до визнаних конкурсних федерацій тощо.

Узагальнюючи інформацію з багатьох джерел щодо цілей, змісту, регламенту і формату проведення, міжнародного визнання та ін., класифікація фортепіанних конкурсів, відповідно до запропонованих критеріїв, може бути представлена у наступному вигляді:

1. *культурно-мистецький статус конкурсу*, котрий визначається географією охоплення учасників:

- *міжнародний* – Міжнародний конкурс піаністів ім. Ф. Шопена у Варшаві; Міжнародний конкурс піаністів ім. Вана Кліберна у Форт-Уорті, США; Китайський Міжнародний конкурс фортепіанних концертів у Шеньчжені;

- *внутрішній, національний* – Всекитайський Національний дитячий конкурс піаністів на кубок китайського композитора Сянь Сінхя в м. Пекін; Всеукраїнський конкурс піаністів пам'яті Генріха Нейгауза в м. Одеса; Національний конкурс фортепіано у м. Керікері (Нова Зеландія);

- *регіональний* – щорічний Регіональний конкурс для дітей з Гонконгу, Кванчова і Макао, Китай;

- *конкурс навчального закладу* – Міжнародний конкурс композиторів Академії Націонале ді Санта-Чечілія у Римі, Італія.

2. *за змістом конкурсних програм*:

- *академічний, «традиційний»*: конкурсна програма в цілому відповідає вимогам, сформульованим на Першому (1890) міжнародному

конкурсі піаністів А. Рубінштейна у Москві, і будується на творах із «золотої» скарбниці світової фортепіанної літератури, охоплюючи різні жанри, епохи, стилі, зокрема, поліфонічні твори Й. Баха, фортепіанні сонати віденських класиків, концертні етюди, фортепіанні жанри доби романтизму, твори композиторів ХХ ст., у фіналі – концерти для фортепіано з оркестром;

- *монографічний*: програми всіх турів конкурсу включають опуси лише одного композитора – Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві, Польща; Міжнародний конкурс піаністів імені Л. Бетховена у Відні, Австрія; Міжнародний конкурс піаністів імені Л. Бетховена у Бонні, Німеччина, Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Ліста в Утрехті, Нідерланди; рідко зустрічаються конкурси, присвячені двом композиторам – Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Ліста-Б. Бартока у Будапешті, Угорщина;

- *жанрово-стильовий*: Міжнародний конкурс фортепіанних концертів у Женьшені, Китай; Всеукраїнський конкурс української фортепіанної музики імені Івана Карабиця, Бахмут, Україна;

- *з обов'язковими* для виконання в одному або кількох турах *творами*: а) *композитора, чие ім'я носить конкурс* – Міжнародний конкурс імені Й.С. Баха у Лейпцизі, Німеччина; Міжнародний конкурс піаністів і скрипалів імені В. Моцарта у Зальцбурзі, Австрія; Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Ліста у Веймарі, Німеччина; Міжнародний конкурс піаністів імені Леоша Яначека, Брно, Чехія; б) *написаними спеціально для конкурсу* – Міжнародний музичний конкурс імені Королеви Єлизавети, Брюссель, Бельгія.

### 3. *професійна орієнтація учасників*:

- *професійні* – переважна більшість конкурсів проводиться для професіоналів-виконавців на різних інструментах, вокалістів, диригентів, камерних ансамблів, хорових і оркестрових колективів;

- *аматорські* – Всекитайський конкурс гри на фортепіано серед літніх людей (з 1999 р.); Міжнародний конкурс видатних піаністів-любителів (фр. Concours international des Grands amateurs de Piano), Париж, Франція; Міжнародний конкурс піаністів серед любителів, м. Форт-Уорт, Техас, США.

4. *за кількісним складом або фахом конкурсантів, що виступають у змаганнях:*

- *конкурс солістів* – більшість виконавських конкурсів;
- *конкурс фортепіанних дуетів* – Міжнародний конкурс фортепіанних дуетів Мюррей Дренофф, Маямі, США; Міжнародний конкурс фортепіанних дуетів ARD, м. Мюнхен, Німеччина;

- *конкурс ансамблів* – Міжнародний конкурс камерної музики імені Вітторіо Гі, Флоренція, Італія; Мельбурнський Міжнародний конкурс камерної музики, Австралія; Міжнародний конкурс камерної музики у м. Осака, Японія;

- *конкурс концертмейстерів* – Міжнародний конкурс юних концертмейстерів «Амадей», Харків, Україна;

- *багатопрофільний конкурс* – Міжнародний конкурс піаністів імені Естер Хоненс, Калгарі, Канада.

5. *за віком конкурсантів:*

- *дитячо-юнацькі* – Міжнародний юнацький конкурс імені Вана Кліберна, Даллас, США; Міжнародний конкурс піаністів в Орхусі, Орхус, Данія; Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева, Харків, Україна; Міжнародний конкурс юних піаністів імені В. Барвінського, Львів, Україна; Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, Київ, Україна;

- *для дорослих* – переважна більшість конкурсів;

- *змішані* – Міжнародний конкурс піаністів ім. Джини Бахауер у Солт-Лейк-Сіті, США (поряд з основною номінацією для музикантів у



віці від 19 до 32 років, проводяться в інші роки змагання у молодіжній (15-18 років) і юнацькій (11-14) категоріях); Міжнародний конкурс піаністів імені Берджиха Сметани, Пльзен, Чехія (3 вікові групи: перша – до 16, друга – до 20, третя – до 30 років);

- *без обмеження віку* (переважно аматорські конкурси) – загальнонаціональний конкурс CCTV для дорослих, Китай; Всекитайський конкурс піаністів серед учнів університетів для літніх людей на Кубок Чжуцзян-Кайсбург, Китай.

6. *форма проведення:*

- *очно* – переважна більшість конкурсів;
- *заочна/дистанційна* – Міжнародний конкурс «Концертино Прага», Чехія;

- *мішана* – відбірковий або перший тур проводиться дистанційно або по відеозаписах, наступні тури відбуваються очно – переважна більшість конкурсів.

7. *періодичність:*

- *регулярні* – щорічно (Відкритий Міжнародний фортепіанний конкурс імені Ференца Ліста, Гонконг, Китай), раз на два роки (конкурс імені Й. Баха у Лейпцигу, Німеччина; Клівлендський міжнародний конкурс піаністів, США; Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Бузоні, Больцано, Італія; Чжухайський міжнародний конкурс молодих музикантів імені В. А. Моцарта, Китай), три роки (Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Ліста в Утрехті; Пекінський міжнародний конкурс молодих піаністів імені Фредерика Шопена), чотири роки (Міжнародний конкурс піаністів імені Вана Кліберна, м. Форт-Уорт, Техас, США);

- *нерегулярні* – Міжнародний конкурс піаністів серед любителів, м. Форт-Уорт, Техас, США (1999, 2000, 2002, 2004, 2007 та 2011 рр.);

- *з перемінною періодичністю* (Міжнародний конкурс піаністів імені Джини Бахауер у Солт-Лейк-Сіті, США, у 1976-1980 рр. проводився

щорічно, з 1981 по 1993 рр. – раз на 2 роки, потім кожні 3 роки, з 1994 р. – раз на 4 роки).

8. *міжнародне визнання:*

- член Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC) – на даний час всього зареєстровано 110 міжнародних конкурсів, серед котрих Міжнародний конкурс піаністів у м. Сямень, Китай; Шеньчженьський Міжнародний конкурс фортепіанних концертів, Китай;

- член Європейської Спілки молодіжних міжнародних музичних конкурсів (EMCY) – Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева, Харків, Україна (з 1998 р.); Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, Київ, Україна (з 2000 р.); Міжнародний конкурс «Харківські асамблеї», Харків, Україна (з 2019 р.);

- член Асоціації міжнародних фортепіанних конкурсів «Alink-Argerich Foundation» – вього понад 300 міжнародних музичних змагань, в тому числі Харбінський Міжнародний музичний конкурс, Харбін, Китай; Чжухайський міжнародний конкурс молодих музикантів імені В.А. Моцарта; Міжнародний конкурс піаністів у м. Сямень, Китай.

Таким чином, на основі аналізу фортепіанного конкурсу як соціокультурного феномену, можна зробити висновки, що виконавські конкурси представляють собою організаційну форму мистецьких змагань, котрі сприяють виявленню творчого потенціалу учасників, їх самовираженню та професійному зростанню. Багатовекторність цілей музичних змагань, а також їх поліфункціональний характер обумовлені направленістю інтересів багатьох суб'єктів конкурсного феномену. Серед найбільш важливих завдань, котрі вирішує сучасний музично-конкурсний рух, необхідно виділити: забезпечення умов для розкриття творчої індивідуальності і досягнення вагомих художніх результатів; збереження культурних традицій у виконавстві; створення насиченого культурно-освітнього середовища навколо конкурсної події; сприяння поширенню

інтересу до академічної музичної культури; виявлення нових тенденцій у виконавстві; ознайомлення з актуальними педагогічними технологіями.

### 1.3 Виконавські конкурси в історико-культурному вимірі

Для дослідження музичного (фортепіанного) конкурсу як соціокультурного феномену агональної природи необхідно виявити роль і специфіку змагальності в проекції на різні сфери людської діяльності та на музичне виконавство зокрема. На ранньому етапі існування людства змагальність була обов'язковим, але вимушеним фактором у складній битві за біологічне виживання. З часом вона звершила перехід від природного до суспільного, «від соціобіологічного рівня людської поведінки до виховання і культури» [56, с. 17] та отримала втілення у такому соціокультурному феномені, як агон. Сучасна наука для визначення феномена змагання широко використовує дефініції *агон*, *агональність* та *агоністика*. Поняття «агон» (давньогрецькою *ἀγών* – змагання, боротьба, спорт, суперництво) характеризує змагальність як універсальну особливість культури і визначається як нестримне прагнення до будь-яких змагань у різних сферах життя. Близькими до нього є поняття «агональність» (тип змагальності) і «агоністика» (дух змагальності, прагнення домінувати), котрі активно використовуються в культурології, в тому числі і для характеристики певних аспектів культурної взаємодії.

Будучи нерозривно пов'язаним з культурою, агон (агональність) як соціокультурний феномен проявив себе у різноманітних сферах людської діяльності, вже не обмежених безпосередньо фізичним існуванням. На думку А. Ярового, він знаходиться біля витоків культури, котра представляє собою постійне змагання і творчу ворожнечу «всіх проти всіх», і виражає її сутнісну сторону [182, с. 4]. Наслідком прагнення до самореалізації в умовах змагальності є народження безлічі феноменів агонального типу, котрі

характеризуються ігровими рисами та змагальним, конкурентним характером [там само].

Художні змагання як попередники конкурсів у музичному мистецтві і, зокрема, виконавстві отримали поширення в античні часи. Дослідники агону і агональності в музиці серед перших прикладів творчої конкуренції традиційно згадують мистецькі випробування в Давній Греції, факти проведення музично-поетичних турнірів в котрій підтверджуються багатьма стародавніми міфами і літературними джерелами. Також вони аналізують зразки проведення музичних змагань в наступні епохи від середньовіччя до романтизму, наводять приклади змагальних турнірів між видатними митцями минулого.

Вивчення агону почалось вже за часів Античності. Він був провідною рисою давньогрецької культури, змагальна природа котрої вперше досліджувалась Платоном. На початку середньовіччя поняття «агон» у значенні особливого типу видовищ у латинян і греків, на які збираються для змагань, також зустрічається в «Etymologiarum» Ісидора Севільського, де у XVIII книзі «De bello et ludis» згадуються різноманітні заходи агонального характеру [182, с. 11]. Новий сплеск інтересу до агону проявляється в останню третину XVIII ст. в роботах Я. Буркхардта, котрий вводить поняття «агональний» та досліджує його природу в античній культурі. В роботах Ф. Ніцше доводиться провідна роль агональності у становленні та розвитку давньогрецької культури. Важливе значення у науковій розвідці гри та її основних принципів належить дослідженню Й. Хейзинги «Homo ludens» (1938), котрий визначає змагальність як «прогресивний» ігровий принцип, що проявляється у всіх сферах людської діяльності – економічній конкуренції, політичній боротьбі і у культурному просторі.

Наступні визначні здобутки у дослідженні агону і агональності в різні історичні періоди та у різних сферах людської діяльності належать науковим працям Н. Бахтіна [20], Р. Кайуа [65], Н. Калашнікової [66], Ю. Шаніна [170], Ф. Кессіді [68], М. Пухлянко [112], Н. Рекутіної [120], А. Ярового [182].

Дослідниками відзначається, що дух агону пронизував всі сфери функціонування давньогрецького суспільства і фактично визначав сутність античної цивілізації, обумовлюючи всі її перемоги і здобутки. Як зазначає Н. Рекутіна, агон був «важливою частиною політичного і культурного життя всього еллінського світу» [120, с. 46]. Серед найбільш відомих сфер поширення «змагання заради змагання» в Давній Греції необхідно вказати не тільки спорт (олімпійські ігри), але й політику, філософію, художню творчість [30].

У подальшому «ідея всебічно пронизуючого соціального простору агона, змагання, боротьби заради самої боротьби, заради одержуваної, завдяки участі в цій боротьбі, суспільної поваги» стає визначальною для наступних тисячоліть існування людської цивілізації [59, с. 203]. В той же час, прагнення до перемоги було надзвичайно міцним мотиватором людини у її діяльності, націлений не тільки на досягнення кращого результату, але й на доказ і затвердження власної вищості, переваги.

Однією з іманентних рис, притаманних агональності, є впорядкованість, наявність чітко визначеного порядку, регламенту, критеріїв оцінювання, без котрих агон втрачає свою культурну сутність і стає внутрішньовидовою боротьбою за життя. Їх неуклінне дотримання надає агону шляхетність і підвищує його суспільне значення. Виховання найкращих якостей в людині – чесності, гідності, мужності, волі до перемоги, обумовлювало високий соціокультурний статус змагань, участь у котрих сприяла розвитку й удосконаленню особистості як учасників, так і глядачів.

Разом з тим відсутність чіткої диференціації між близькими поняттями «агон», «змагання» і «конкурс» створювало певну плутанину під час аналізу музично-конкурсного феномену в культурології і мистецтвознавстві. Переважна більшість дослідників розглядає практично всі приклади публічних агонів в історії музичної культури як такі, що слід вважати попередниками виконавського конкурсу. Якщо брати критерій змагальності у якості провідного та єдиного, то, дійсно, практично всі творчі агони і

приклади суперницьких поєдинків музикантів можна розглядати як предтечі виконавських конкурсів. Однак, більш докладний аналіз їх змісту, умов і форм проведення дозволяє виявити, що певна їх частина не містить важливих рис та ознак конкурсного феномену як оформленого професійного мистецького заходу регулярного характеру з певним набором визначальних атрибутів.

На наш погляд, давньогрецькі Піфійські, Німейські та Ісмійські ігри більш точно відповідають критеріям музично-виконавського конкурсу і є його дійсними попередниками. Їх учасниками поряд із спортсменами були співаки та виконавці-інструменталісти: за свідомством Флавія Філострата, «тут грають на авлосах, брязкають на струнах та співають пісні» [39, с. 150]. Мистецькі агони мали загальнонаціональний характер і регулярно проводились через чітко визначений час окремо для виконавців кожного фаху. Наприклад, найбільш почесні Піфійські ігри у храмі Аполлона Піфійського в Дельфах проводились спочатку один раз на вісім років серед кіфаредів, що співали авторські пеани на честь Аполлона під власний акомпанемент на кіфарі. З 586 р. до н.е., у зв'язку із збільшенням популярності і кількості бажаючих прийняти участь, інтервал проведення Ігор скоротився до чотирьох років, а кількість номінацій примножилась: тепер до них залучились кіфареди і кіфаристи, авлетисти, рапсоди, хори, поети [39, с. 151]. Зростання вимог до професійної підготовки учасників створювало нові труднощі: для достойного виступу на творчому турнірі було необхідне спеціальне навчання, яке тривало роки. Також всі конкурсанти на Іграх дотримувались обов'язкового ритуалу, включаючи дрес-код, і з'являлись перед публікою для представлення свого мистецтва в особливому довгому хітоні без поясу («ортостадія» або «кістіда») [39, с. 155]. Найкращі виконавці, котрих визначали судді («агонотети»), одержували нагороди (яблука, а згодом – лаврові вінки), почесне звання переможця («дафнофора» – того, хто носить лаври) і привілеї на все життя: почесне громадянство,

звільнення від податків, пожиттєве утримання від міської ради, котре навіть могло перейти у спадок [120, с. 46].

Як вказує М. Пухляк, давньогрецьке суспільство розцінювало наявність серед своїх членів переможця агону як запоруку у надії на благословення богів: «цей сакральний аспект еллінського агону народжував особливе ставлення еллінів до змагання. <...> Вони бачили у перемозі того чи іншого учасника доленосну складову, так звану “волю богів”» [112, с. 5]. Тому на їх честь кращі поети і музиканти складали урочисті оди, їх вшановували в подальшому житті як героїв, відзначених божею милістю.

В Римській імперії агон зберіг свою актуальність і певний час відбувався за давньогрецькою моделлю. В епоху консульства Нерона і Корнелія Косса (60 р. н.е.) у Римі раз на п'ять років проводились музично-поетичні і спортивні (кінні) змагання – Неронеї, організовані за зразком давньогрецьких Олімпійських ігор [120, с. 47]. Разом з тим, як наголошує Н. Рекутіна, внаслідок процесу десакралізації відбулася зміна акцентів у сторону посилення видовищної функції змагань, котрі не тільки стали важливим засобом зміцнення імператорської влади, але й сприяли посиленню патріотичних почуттів та амбітності в громадян [там само].

У добу середньовіччя творчі поєдинки трубадурів і труверів у Франції (XI-XVI ст.), мінезингерів і мейстерзінгерів у Німеччині (з XIII ст.) також відзначались як видатна подія у культурному житті суспільства. Вони проводились під час придворних або міських свят з метою виявлення переможця – кращого виконавця літературних або музичних композицій. На відміну від давньогрецьких Ігор, вони не були загальнонаціональними і не всюди відбувались на регулярній основі, але також містили такі важливі ознаки конкурсного явища, як організованість і масовий характер, визначення кращих виконавців спеціально обраним або призначеним журі, високий статус звання переможця у суспільстві та преміювання переможців цінними нагородами. У своїх окремих рисах вони наближались до фестивалю

у сучасному тлумаченні цього феномену, приміром, обов'язковими умовами проведення під час святкових урочистостей.

Окремі випадки мистецьких агонів в епохи бароко, класицизму і, частково, романтизму, на нашу думку, слід вважати змагальними, але не конкурсними прикладами з огляду на відсутність в них обов'язкових характерних властивостей: прагнення виявити перспективну творчу молодь як головну мету їх організації, регулярність проведення і масовий характер участі, попередньо оголошені організаційно-змістовні правила і вимоги, єдині критерії оцінки публічних виступів, тощо. Відомі приклади творчого суперництва між парами видатних музикантів XVIII-XIX ст. (Й. Бах – Л. Маршан, Г. Гендель – Д. Скарлатті, В. Моцарт – М. Клементі, Ф. Ліст – Тальберг та ін.), реалізовані у змаганнях з метою визначення кращого виконавця, не відповідали сутності конкурсного феномену у його сучасному розумінні і були прикладами творчої конкуренції і агональності у широкому значенні, змагань серед музикантів, котрі вже були широко відомими.

Безпосередньо першим прикладом наближеного до сучасного формату *мистецького конкурсу* як «інституціональної форми агону, інтегрованої у життя суспільства» [65, с. 86], слід вважати організований у 1663 році французьким графом Кольбером конкурс на здобуття Великої Римської премії (Grand Prix de Rome) – престижної державної нагороди (стипендії). Вона присуджувалась (до 1968 р.) в області образотворчого мистецтва, архітектури і з початку XIX ст. в музиці (в номінації «композиція», за поданням журі Паризької консерваторії). Академія мистецтв вручала її художникам, граверам, скульпторам, архітекторам та передбачала творче відрядження до Риму тривалістю чотири роки.

Початок зародження *музичного конкурсу* як соціокультурного феномену в його сучасному вигляді більшість науковців пов'язують з більш пізнім періодом – XIX ст.. Аналіз наукових джерел дозволив виявити декілька різних точок зору щодо дати започаткування музично-конкурсного руху в Європі. Традиційно 1803 рік вказується як первісна дата заснування в



Паризькій консерваторії конкурсу для композиторів Франції на здобуття Великої Римської премії. У різні роки в номінації «композиція» нагороду за кращий твір (у жанрі кантати, згодом – одноактної опери) здобули композитори-випускники Паризької консерваторії Жак Фроманталь Галеві (1819), Адольф Адан (1825), Гектор Берліоз (1830), Шарль Гуно (1839), Жорж Бізе (1857), Ернест Гіро (1859), Теодор Дюбуа (1861), Жюль Масне (1862), Клод Дебюссі (1884), Жак Ібер (1919), Анрі Дютійє (1938), Бернар Зерфюс (1939). У дисертації М. Пухляк [112], статті Н. Бажанова [11] історія музичного конкурсу починається з події 1803 року як прикладу першого змагання національного масштабу у сучасному форматі. Згодом подібні турніри серед композиторів почали з'являтися в інших країнах: з 1848 р. у Великобританії – Мендельсонівська стипендія (*Mendelssohn-scholarship*, один раз на чотири роки); з 1875 р. в Австрії – Бетховенівська премія (щорічно); у 1889 р. – у Відні конкурс фортепіанної фірми «*L. Bösendorfer Klavierfabrik*» для випускників консерваторії.

Однак, необхідно зауважити, що до 1803 р. у Паризькій консерваторії вже відбувались щорічні конкурси *виконавців*, які на регулярній основі проводились майже від початку її заснування практично на всіх музичних інструментах, в тому числі і на фортепіано. Як вказує К. П'єр (С. Pierre) в збірнику історичних документів Паризької консерваторії, перший конкурс студентів з фаху «фортепіано» відбувся у 1796-1797 навчальному році [202, с. 585]<sup>3</sup>. І хоча їх масштаб був обмежений лише стінами навчального закладу, а преміальна нагорода не могла бути співставлена з Великою Римською премією, але структура, організація, принципи роботи журі, конкурсні програми в подальшому стали взірцем для багатьох наступних міжнародних змагань музикантів. Тому вважати, що першим на європейських теренах національним музичним конкурсом був саме конкурс композиторів на

---

<sup>3</sup> На сто років пізніше були започатковані творчі змагання з акомпанементу (1879) [202, с. 585].

отримання Римської премії і, відповідно, дату 1803 р. як першопочаткову, не зовсім точно.

Найбільш поширеним є переконання, що періодом народження нового соціокультурного феномену слід вважати другу половину або кінець ХІХ ст. Така точка зору знайшла підтримку в багатьох дослідників музично-конкурсного феномену, зокрема, М. Пухлякко вказує на другу половину ХІХ ст. як час появи «перших системних конкурсів фортепіанного виконавства» [112, с. 5]. Українська дослідниця А. Романенко, дотримуючись традиційного погляду щодо часу зародження феномену музичного конкурсу у 1803 р. в Парижі, вносить певні корективи у хронологію появи змагань виконавців. Вона називає першим міжнародним *виконавським* конкурсом змагання гітаристів у Брюсселі 1856 року, котрі відбулись за фінансової підтримки російського гітариста М. Макарова [121, с. 127].

Радянська дослідниця Є. Сазонова початком «нової ери виконавства» називає подію більш пізнього часу, котра відбулась тридцятьма роками пізніше, ніж бельгійський гітарний конкурс. У 1886 р. видатний російський піаніст, композитор і музичний діяч А. Г. Рубінштейн вперше заявив про започаткування нової форми музичної діяльності на міжнародному рівні: «По завершенні знаменитого циклу «Історичних концертів» «цар піаністів», як називали А. Г. Рубінштейна, оголосив про заснування міжнародного форуму піаністів і композиторів» [125, с. 5]. Як наголошує М. Пухлякко, організований А.Г. Рубінштейном конкурс став зразком для засновників і організаторів багатьох музичних змагань у наступні десятиліття [112, с. 117]. Л. Маккормік акцентує увагу, що міжнародний музичний конкурс виник в той самий момент, коли народились аналогічні соціокультурні явища у різних сферах: спорті (Міжнародний олімпійський комітет, 1894), мистецтві (Венеційське бієнале міжнародного мистецтва, 1895), науці і літературі (Нобелівські премії, 1901).

Аналіз специфіки організації і проведення Першого Міжнародного конкурсу демонструє наявність вже у дебютному заході типових рис

конкурсного феномену, характерних в подальшому для всіх міжнародних виконавських змагань: регламентованість, періодичність, демократичність, інтернаціональний склад учасників і суддівства, колегіальність роботи журі тощо. Ретельно розроблене А. Рубінштейном положення Першого Міжнародного конкурсу, а також внесений до банку гонорар від Історичних концертів у сумі в 25 тис. рублів, проценти з якого утворили преміальний фонд для лауреатів, стали початковими кроками на складному шляху організації і підготовки конкурсних випробувань. Склад конкурсантів згідно регламенту формувався досить демократично: до участі у змаганнях допускалися молоді чоловіки у віці від 20 до 26 років незалежно від віросповідання, національності або місця отримання музичної освіти. Оголошений призовий фонд мав поважний вигляд і складав 10 тис. франків – для двох премій по 5 тис. для переможців у номінаціях «фортепіано» і «композиція». У випадку неприсудження першої премії дозволялось призначити дві другі по 2 тис. франків кожна. Конкурси планувалось організувати регулярно, з періодичністю у п'ять років (за подібним регламентом в подальшому відбувались Олімпійські ігри – раз на чотири роки). З метою популяризації виконавського мистецтва і сучасної композиторської творчості в європейському культурному полі місце проведення було вирішено постійно змінювати – по чергово у різних столицях Європейських держав, найбільших музичних центрах: Петербурзі, Берліні, Відні, Парижі.

Участь у Рубінштейнівському конкурсі передбачала виконання обов'язкової для всіх учасників конкурсної програми, основний формат котрої у загальних рисах практично було збережено у більшій частині наступних фортепіанних конкурсів. Вона була побудована за жанрово-стильовим принципом і охоплювала твори різних епох, художніх напрямків і жанрів: бароко – поліфонічний твір (прелюдія і fuga Й. С. Баха), класицизм – сонати для фортепіано віденських класиків (Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена), романтизм – фортепіанні мініатюри, сюїтні цикли, концертні

етюди (мазурка, ноктюрн і балада Ф. Шопена, дві п'єси Р. Шумана з фортепіанних циклів «Крейслеріана» або «Фантастичні п'єси», концертний етюд Ф. Ліста). Завершував змагання обов'язковий твір для виконання у фіналі – концертний твір великої форми для соліста у супроводі симфонічного оркестру (Концерт № 4 для фортепіано з оркестром А. Рубінштейна). Саме такий широкий жанровий і стилістичний діапазон творів конкурсного репертуару дозволяв кожному учаснику виявити найкращі властивості творчої індивідуальності, рівень виконавської майстерності і професіоналізму, оригінальність власної інтерпретаційної концепції в межах академічної традиції.

Проект конкурсу був поданий на розгляд імператору Олександрю III, але чекав свого підписання три роки і був затверджений рескриптом государя до 60-річного ювілею видатного композитора і піаніста. 15 серпня 1890 р. в приміщенні Петербурзької консерваторії було відкрито Перший конкурс, котрий тривав три дні. До складу міжнародного журі були запрошені найкращі представники європейської музично-педагогічної еліти: професор Мюнхенської консерваторії А. Абель, головний секретар Королівської Музичної Академії доктор Свебдом, директор Амстердамської консерваторії Ф. Кенен, директор Московської консерваторії В. Сафонов, професори Петербурзької консерваторії Л. Ауер, Ю. Іогансен, Р. Кюндінгер, К. Фан-Арк, директори училищ Російського Імператорського Музичного Товариства В. Пухальський (Київ) і П. Слатін (Харків). Очолив журі А. Рубінштейн як директор Петербурзької консерваторії.

Серед семи учасників Першого конкурсу шестеро претендентів виступили у номінації «фортепіано», двоє – у номінації «композиція». Італійський конкурсант Феручіо Бузоні змагався в обох номінаціях. Географія учасників фортепіанного турніру охоплювала країни Старого і Нового світу: лауреат Римської премії Бойарді, вихованець Віденської консерваторії Ф. Бузоні з Італії, А. Жаннес з Іспанії, М. Дубас (випускник Петербурзької консерваторії) і Д. Шор (Московська консерваторія) з Росії,

Ф. Фербенкс зі США. Невеликий склад учасників не завадив напруженню змагань та навіть наявності певної інтриги. Лідерами творчого турніру виконавців стали Ф. Бузоні і М. Дубас, серед котрих і був виявлений переможець в особі російського піаніста. Очевидці і сучасники цих подій неоднозначно поставилися до такого сумнівного рішення журі, небезпідставно вважаючи його причиною патріотичні міркування А. Рубінштейна та його значний тиск на колег, про що згадувалось у пресі.

Наступні конкурси, проведені в європейських столицях, сприяли поширенню нового соціокультурного феномену, головним завданням котрого було відкриття світові нових імен талановитої творчої молоді. Другий конкурс відбувся у 1895 р. в Берліні вже після смерті свого засновника. У порівнянні з дебютом, Другий конкурс охопив у декілька разів більшу кількість учасників (33), серед котрих найбільш відомими є імена лауреата першої премії в номінації «фортепіано» Й. Левіна і дипломанта К. Ігумнова. На Третньому Рубінштейнівському конкурсі у Відні в 1900 р. серед конкурсантів слід відзначити О. Гольденвейзера, М. Метнера і О. Гедіке, але вищу нагороду отримав бельгійський піаніст Боске. Четвертий конкурс імені А. Рубінштейна (1905 р., Париж) започаткував кар'єрне зростання його переможця, німецького піаніста Вільгельма Бакхауза. Одну з найбільш яскравих зірок світового фортепіанного мистецтва ХХ ст. відкрив П'ятий конкурс, котрий відбувся у 1910 р. в Санкт-Петербурзі. Ім'я Артура Рубінштейна стало найвідомішим серед лауреатів і дипломантів міжнародного змагання, незважаючи на те, що першу премію отримав німецький піаніст Альфред Хен.

Після початку Першої світової війни конкурс імені Антона Рубінштейна припинив своє існування, але сама ідея регулярних міжнародних змагань кращих виконавців молодого віку виявилась життєздатною. Згодом до перших номінацій з композиції і фортепіано приєдналися міжнародні змагання практично зі всіх виконавських спеціальностей. В першій половині ХХ ст. починають з'являтися поодинокі

приклади музичних виконавських турнірів в різних країнах світу: Конкурс Наумбурга у Нью-Йорку (1926), Міжнародний конкурс піаністів ім. Ф. Шопена у Варшаві (1927), Конкурс ім. Ф. Ліста в Будапешті (1933), Конкурс імені Є. Ізаї у Брюсселі (1937), котрий з 1952 р. був відроджений у Бельгії як Конкурс королеви Єлизавети та інші.

По закінченні Другої світової війни музично-конкурсний рух поширюється з феноменальною швидкістю і охоплює всі країни світу, де отримала розповсюдження західна академічна музична культура. Серед основних питань, котрі постали перед організаторами музичних змагань, можна виділити комунікативні, інформативні, виховні, організаційні тощо. Особлива увага приділяється пошуку найбільш продуктивних структур та удосконаленню форм проведення турнірів, використанню новітніх технологій, популяризації творчих змагань засобами інтернет-джерел. Але найбільш важливими залишаються творчі проблеми, серед котрих не втрачає своєї актуальності питання виявлення найбільш талановитих виконавців серед надзвичайно великої кількості бездоганно підготовлених конкурсантів.

Неуклінне зростання чисельності міжнародних музичних змагань з різних музичних спеціальностей в країнах Європи, Америки, Східної Азії, Австралії викликало необхідність створення Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC)<sup>4</sup>. Вона була започаткована у 1957 році з метою координації діяльності та узгодження цілей і завдань міжнародно визнаних організацій, котрі працюють над пошуком талановитої перспективної молоді у галузі музичного виконавства, а також погодження графіків проведення конкурсних змагань, врегулювання конкурсних стандартів, розв'язання спірних питань тощо. WFIMC є міжнародною площадкою, котра забезпечує умови для обміну інформацією і постійного діалогу поміж своїми членами, надає рекомендації, спрямовані на художню

---

<sup>4</sup> Федерація є членом Міжнародної музичної ради ЮНЕСКО в Парижі. WFIMC розташована в Женеві (Швейцарія), її діяльність підтримується Департаментом соціальної згуртованості кантону Женева.

досконалість, чесність і справедливість, і таким чином встановлює всесвітньо визнані норми, критерії оцінювання досягнутих результатів тощо. Високий імідж його членів вимагає від всіх учасників дотримуватися професійних та етичних принципів, а також умов проведення, закріплених у статуті WFIMC. На даний час до складу федерації входять понад 110 міжнародних музичних конкурсів, які сприяють творчому зростанню та виявленню перспективних талановитих молодих виконавців на їхньому шляху до міжнародної кар'єри.

У 1970 році була заснована аналогічна організація для дітей та молоді (до 25 років), котра об'єднала національні та міжнародні музичні конкурси, – Європейська Спілка музичних конкурсів для молоді. Метою її створення організатори визначили розвиток музичної освіти в Європі та популяризацію музичних талантів у допрофесійній сфері.

Інформаційне забезпечення потенційних учасників конкурсів взяв на себе Alink-Argerich Foundation (AAF), каталог котрого містить відомості про понад 300 міжнародних музичних змагань. Створений у 1980 році в Гаазі (Нідерланди) на базі дослідження міжнародних фортепіанних конкурсів Густава Алінка, Фонд поставив своєю метою «покращити та підтримати обставини, за яких можуть з'явитися справжні таланти», «здійснювати моніторинг у світовому масштабі» і «бути корисним для всіх»<sup>5</sup>. Протягом кількох десятиліть AAF надає інформацію, допомогу та поради потенційним учасникам і організаторам змагань, імпресарію, музичним організаціям, бібліотекам, фірмам тощо. Як зазначено на сайті Фонду, в його архівах зібрано унікальну колекцію матеріалів про різні конкурси: брошури-заявки з правилами та умовами музичних конкурсів та збірки конкурсних програм. Щороку Alink-Argerich Foundation моніторить понад 300 музичних змагань, інформує своїх членів і всіх зацікавлених осіб про всі конкурси-члени AAF, з 2005 року видавався каталог (з 2021 року – у цифровому форматі), який містить детальну інформацію про наступні турніри виконавців.

---

<sup>5</sup>Alink-Argerich Foundation. <https://www.alink-argerich.org/foundation>

## Висновки до першого розділу

Фортепіанний виконавський конкурс є ваговою складовою сучасного світового соціокультурного простору. Разом з тим, у науковому дискурсі спостерігається недостатня кількість праць, присвячених дослідженню важливого соціокультурного феномену, котрий зайняв вагоме місце серед актуальних мистецьких практик. Проведений аналіз джерел виявив, що феномен фортепіанного конкурсу, історія становлення у європейському музичному просторі та його рецесія в китайській академічній музичній культурі вимагає більш уважного розгляду з причини їх неповної вивченості. Відсутність монографічних видань за темою дослідження актуалізувала звернення до дисертаційних матеріалів, наукових статей, довідників. Важливу частину джерельної бази дисертації представляють періодичні видання, інтернет-ресурси, котрі містять інформацію переважно довідкового характеру. Вони висвітлили різноманітні аспекти музично-конкурсного руху і склали основу накопичення емпіричної інформації для подальшої систематизації і компаративного аналізу.

Серед чисельних інституціональних форм агону, які отримали важливе значення в сучасному культурному просторі (спортивні змагання, фестивалі, інтелектуальні ігри тощо), виконавський конкурс як соціокультурний феномен представляє собою різновид музично-творчої діяльності змагальної природи. Проявлена і підтверджена у мистецьких змаганнях агональність, універсальна за своєю природою, стала рушійною силою у динамізації інноваційних процесів творчої самореалізації в умовах конкуренції. Вона визначила основну мету музичного змагання, організованого у форматі конкурсного відбору, – виявлення висококваліфікованими експертами талановитих молодих виконавців і сприяння їх подальшій успішній кар'єрі. Провідна пошуково-креативна ціль творчого агону доповнюється широким спектром супутніх завдань, різноманітність яких обумовлюється



багатофункціональним характером музично-конкурсного феномену. Він є структурно оформленим, багатомірним і цілісним явищем, сутнісна характеристика котрого базується на таких засадах, як агональність, високий професіоналізм конкурсантів та суддівства, дбайливе ставлення до виконавських традицій, творчий підхід до створення нових інтерпретаційних версій, пропаганда і популяризація творів академічного музичного мистецтва і творчості сучасних композиторів, підтримка міжкультурного діалогу тощо. Систематизація різновидів фортепіанного конкурсу будується на основі чисельних критеріїв (періодичність, регламентованість, географічна і професійна приналежність учасників та ін.), що забезпечує охоплення фактично всіх основних, відомих на даний час музичних змагань.

Стабільність життєдіяльності феномену виконавського конкурсу забезпечується його культурно-зберігаючою функцією, неуклінним прагненням зберегти еталонні художні орієнтири і залучити суб'єкти до осягнення цінностей художньої культури. Агональна природа музичного виконавства сприяє професійному зростанню суб'єкта конкурсної діяльності і стає важелем для активізації його креативного розвитку, руйнування інтерпретаційних шаблонів і стереотипів, винаходу оригінальних виконавських версій. Інноваційний підхід до художньо-творчої конкурсної практики є основою успішної участі у виконавських турнірах.

Народжений у ХІХ ст., виконавський конкурс остаточно оформився у 1930-х роках і продовжує успішно функціонувати у форматі періодичних, регламентованих оприлюдненим статутом (положенням) творчих змагань солістів або виконавських колективів за звання лауреата, котрий колегіально визначається авторитетним професійним журі. Наступні роки підтвердили життєздатність музично-культурного феномену і його важливе значення у розвитку музичного виконавства і пропаганді сучасної композиторської творчості, популяризації академічної музичної культури, а також сприянні міжкультурному діалогу, зближенні країн з різними політичними системами, культурними традиціями тощо.

**РОЗДІЛ 2**  
**АГОНАЛЬНІСТЬ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ КИТАЮ**

*Не сумуй про те, що немає місця,  
а піклуйся про те, чим себе затвердити;  
не засмучуйся про те, що ніхто не знає тебе,  
а прагни бути тим, кого можуть знати.*

*Конфуцій*

Серед сучасних зіркових піаністів, чий успішний творчий дебют розпочався на конкурсних змаганнях кінця ХХ – поч. ХХІ ст., все більш активно стає генерація представників країн східноазійського регіону. Аналіз результатів міжнародних конкурсів останніх трьох десятиліть дозволяє виявити багаточисельну групу лауреатів – вихованців молодих виконавських шкіл Японії, Південної Кореї, Китаю, котрі посіли вагоме місце у міжнародній «табелі про ранги» фортепіанного мистецтва<sup>6</sup>. Серед них видатними результатами виділяються китайські піаністи, котрі голосно заявили про себе з кінця 1950-х років. Вони невпинно долають «виконавський Олімп» і є не тільки неодмінними учасниками багатьох творчих змагань, але й визнаними переможцями найпрестижніших турнірів виконавців.

Осмислення причин успішності цього явища пов'язано з виявленням національних і ментальних особливостей китайської культури, котрі в найбільшій мірі сприяли бурхливому розквіту музично-конкурсного феномену в країні та високим звершенням китайських піаністів на міжнародній арені. Активізація конкурсної діяльності в Піднебесній та успішний вихід її представників на світову конкурсну естраду стали можливими завдяки важливим змінам у культурній політиці Китаю як визначального фактору формування нового іміджу держави, її успішної інтеграції у світовий простір.

---

<sup>6</sup> Це підтверджують і останні здобутки східно-азійських піаністів, зокрема Брюс Лю (канадієць китайського походження) став лауреатом 1 премії на ХХ Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві (жовтень 2021 року), Кьохей Соріта (Японія) – 2 премія, Аїмі Кобояші (Японія) – 4 премія; Юнчан Лім (Південна Корея) – здобув перемогу (1 премія) на ХVІІІ Міжнародному конкурсі піаністів імені Вана Кліберна, США, у червні 2022 року.

## 2.1 Агональні явища в китайській культурі

Згідно традиційної точки зору, східні культури, будучи заснованими на принципах традиціоналізму, соціоцентризму, колективізму, державності, моністичному світогляді, протистоять індивідуалізму певної особистості та її прагненню до успіху, котрі визначають засади західної цивілізації. Однак більш ретельний і глибокий погляд на важливі детермінанти національної самосвідомості у країнах Східної Азії, історію їх культури і сьогодення дозволяє виділити *змагальність та індивідуальні здобутки* у якості її вагомих складових. Досягненню солідних успіхів у різних сферах діяльності сприяють культурні (ментальні) риси східноазійських націй і китайської, зокрема, котрі виховані протягом тисячоліть наслідування заповідям конфуціансько-буддійської філософії. Серед її основних засад – повага до старших, наполегливість і дисципліна, цілеспрямованість і постійне прагнення до досконалості. Довершеність та успішність і, як наслідок, суспільне визнання були проголошені Конфуцієм визначальними пріоритетами у житті. Намагання їх досягнути породжує явища змагальності, конкуренції та протиборства, котрі, на переконання А. Ярового, притаманні не тільки європейській цивілізації, але й географічно віддаленим територіям інших культурних просторів [182, с. 4].

Питання агональності як іманентної властивості певних світових культур та їх міжкультурної взаємодії на агональних засадах висвітлюються у роботах М. Бахтіна [17-19], Г. Драча [56], П. Гуревича [46], М. Кагана [64], Ю. Хабермаса [147] та інших. Зокрема, Г. Драч вважає, що агональний тип взаємозв'язків є характерним для європейського культурного простору. Він служить «культурним рушієм» багатьох змін в західній цивілізації, основою «соціальних зв'язків та відношень нового типу, головним елементом яких стають особистість та свідомість». [56, с. 25] Дослідник доходить висновку щодо необхідності при зіставленні цивілізацій-культур запропонувати третій,

типологічний рівень – Заходу і Сходу, у доповнення до національного (російська і французька культура, російська і німецька культура) і цивілізаційного (Росія та Схід і західноєвропейська цивілізація) [56, с. 197]. Однак аналізуючи характерні особливості сучасного процесу міжкультурного діалогу, автор визначає агональність як атрибут переважно західної цивілізації і не поширює її дію за вказані межі.

Проблематика міжкультурних взаємодій у світовому культурному просторі отримала поширену увагу в наукових розвідках нового тисячоліття. Серед робіт останніх років виділимо дисертацію К. Горшенєва [42], присвячену дослідженню перспектив взаємного впливу культур Китаю і Росії. Вивчаючи динаміку вказаного процесу, вчений обґрунтовано доводить необхідність доповнення поширеної класифікації історичних типів міжкультурних взаємодій, виявлених в процесі цивілізаційного розвитку (етнічний тип – між локальними етносами, етномовними або етно-конфесійними спільнотами; національний – на моно-або поліетнічній основі в процесі економічного та державно-політичного піднесення; регіональний – між народами та націями у межах певного географічного ареалу), додатковим типом – цивілізаційним [42, с. 25]. Дослідник наголошує, що регіональні міжкультурні відносини стають найважливішими у сучасному світі та мають рішучий вплив на цивілізаційний розвій. На його переконання, міжкультурна взаємодія «здійснюється між різними типами культурно-цивілізаційного розвитку, насамперед, між «традиційними», «кореневими» культурами та країнами західного шляху розвитку (західної цивілізації)» [там само]. Вчений стверджує, що агональність, властива європейській культурі, поширюється на характер міжкультурних взаємодій тільки в межах європейського культурного простору, в той час як взаємодія російської і китайської культур через їх специфіку і глобальне значення виступає на інших засадах. Серед останніх він виділяє еволюційну і революційну форми культурних змін, котрі належать до різновидів стратегій культурної динаміки і тривалий час охоплюють великий географічний регіон [42, с. 25].

Протилежної думки дотримується О. Войтишек, котра відносить змагальність до особливостей менталітету народів Китаю, Японії та Кореї, і аналізує її з позицій ігрової поведінки в поширених у східних культурах інтелектуальних змаганнях [32, с. 4]. Розвиваючи цю тезу, М. Зав'ялова вивчає причини конкурентної переваги Китаю у різних сферах життєдіяльності. Дослідниця виокремлює агон як один із важливих факторів китайської національної самосвідомості, в основі якого лежить прагнення людини до самоствердження, та агональність як особливий вид змагальності, що є «міцним засобом опанування світу» [58, с. 16-17].

Як елемент традиційної культури східноазійського регіону агональність пронизує не тільки мистецтво, але й політику, державотворення, повсякденне життя, побут, ігри і розваги, спорт тощо. У сучасних міжкультурних взаємодіях східної і західної цивілізацій агон став однією із рушійних сил культурного розвитку азійських країн у напрямку асиміляції культурних надбань Заходу, з одного боку, і наполегливої культурної експансії, з іншого.

В китайській культурі протягом кількох тисячоліть різноманітні змагальні практики проявлялися у різних сферах життєдіяльності суспільства. На відміну від агональних прикладів в історії європейської цивілізації, китайська культура демонструє інші акценти у стратегіях змагальності. Вони пов'язані з поширеними філософсько-етичними вченнями, котрі обумовили формування детермінант національного менталітету і були відтворені у національних святах, ритуалах, притчах, легендах тощо [189].

Тому виникає необхідність більш докладно проаналізувати приклади проявів феномену змагальності та актуальні стратегії агону в китайському соціокультурному полі від найдавніших часів до сучасності. Одним з найдавніших зразків агональності в історії культури Китаю є спортивні національні змагання, популярність і поширеність котрих була повсюдною. Як невід'ємна частина культурних традицій, вони супроводжували різноманітні ритуали, включались до військової підготовки, зустрічались у

медицині [140, с. 206]. Відомими є факти участі Конфуція у турнірах зі стрільби з лука, верхової їзди. Серед найбільш давніх спортивних ігор необхідно вказати «чжу-ке» (прародичка сучасного футболу), «джи-жду» (кінне поло), «чівуан» (аналог гольфу), перетягування канату, бокс, біг на довгі дистанції тощо [140, с. 207]. До наших часів зберігся улюблений празник всієї нації – Свято човнів-драконів, основну частину котрого складають командні перегони на байдарках у вигляді драконів. За різними джерелами, воно виникло від двох до двох з половиною тисячоліть тому як поклоніння силам природи. Основною метою організації і проведення урочистого ритуального дійства було жертвопринесення драконам та вигнання злих духів. Також прикрашені човни носили по вулицях різних селищ з метою розбудити сили родючості [80, с. 99]. В сучасному культурному житті піднебесної Свято човнів-драконів є одним з трьох найважливіших традиційних урочистостей, до яких ще належать Свято Весни і Свято Середини осені, і має декілька назв: День поета, Свято початку літа, свято Дуаньцзи – подвійної п'ятірки (воно відбувається у п'ятий день п'ятого місяця за китайським місячним календарем).

У китайському фольклорі зберіглось декілька легенд про походження цього свята, котрі відрізняються в залежності від регіону [185]. Згідно однієї з них, урочисті перегони були започатковані мешканцями стародавніх південно-східних китайських царств У та Юе<sup>7</sup>, котрі пишались тим, що вони є нащадками драконів. На початку спекотного літа у п'ятий день п'ятого місяця за місячним календарем вони святкували сільськогосподарське свято з метою вимолити гарну погоду і щедрий врожай та задобрити водяного дракона. Той вважався головним розпорядником хорошою погодою, тому для нього готували пожертви у вигляді бамбукового, пальмового або очеретяного листа з рисом, яке кидали у воду з човнів на середині ріки.

---

<sup>7</sup> Нині це провінції Цзянсу та Чженцзян, зв'язані між собою річним каналом більше 2000 років.

Інша легенда про виникнення цього свята розповідає, що воно з'явилося у стародавньому Китаї в V-III ст. до н.е. на честь поета Цюй Юаня (343-278 рр. до н.е.), котрий обіймав посаду міністра юрисдикції і релігійних церемоній у царстві Чу в епоху Воюючих царств [183, с. 16]. Активна громадянська позиція чесного і непідкупного чиновника-патріота, котрий неодноразово виступав проти політичної стагнації та корупційних явищ і пропонував реформи для подолання занепаду та суспільної деградації, не знайшла підтримки. Чисельні сановники постійно плели інтриги проти нього, писали доноси, котрим Хуай-ван, правитель Чу, врешті решт повірив. Внаслідок цього міністр був відсторонений від посади, впав у немилість і за наказом царя був висланий у провінцію. Зосередившись на поетичній творчості, він створив багато віршів, зокрема, відомий цикл «Лі Сао» («Скорбота після розлуки»), та займався збиранням фольклору, приклади котрого сучасні китайські школярі вивчають напам'ять. Життя у вигнанні закінчилось трагічно: дізнавшись про ганебну поразку і захоплення військами царства Цинь столиці царства Чу у 278 р. до н.е., від відчаю він здійснив ритуальне самогубство, кинувшись у річку Мілуо у п'ятий день п'ятого місяця, котрий вважався одним із самих нещасливих днів у році [183, с. 38]. Охоплені горем і жахом, люди на човнах довго шукали тіло поета, але так і не знайшли. Не полишаючи надію, вони кидали у річку варений рис з різноманітною начинкою, загорнутий у бамбукове листя, з метою заважити хижим риbam і водяному дракону з'їсти Цюй Юаня. Згодом така їжа, перев'язана кольоровою ниткою, стала ритуальною у цей святковий день, відповідно до легенди, згідно якої сам Цюй Юань зустрів людей на березі і сказав: «Весь рис, який ви даєте мені, з'їдає дракон. Загортайте рис в очеретяні листя і перев'яжуйте його кольоровий ниткою, тому що дракон найбільше боїться цих двох речей» [55]. Згодом ритуал на честь вшанування пам'яті улюбленого поета перетворився на спортивні перегони на човнах з головами драконів, котрі організуються щороку у травні місяці.



Оскільки це свято припадало на початок літа, спекота котрого сприяла поширенню інфекцій, велика увага приділялась різноманітним лікарським травам, зокрема оберегам з полину, часнику або аїру, і корисним напоям, які мали дезінфікуючий ефект. Серед них особливо важливим вважається рисове вино з реальгаром – антисептичний напій з додаванням мінералу, котрий вважався «отрутою від всіх отрут». На початку періоду спеки воно захищало від кишкових інфекцій.

З тією традицією також пов'язана стародавня легенда про покарання вищими силами мешканців одного села за допомогою різних хвороб. Коли Ангел-посланець наблизився до поселення, то побачив жінку, котра колисала старшу дитину, в той час як молодша бігала біля неї. На здивування Ангела в образі старця вона відповіла, що на руках в неї сирота, котрій дуже потрібна материнська любов, а її дитина – менша. Така щирість і доброта дуже вразили посланця, і він допоміг жінці уникнути кари, наказавши розвісити над входом у помешкання цілющі трави полину та аїру. Повернувшись додому, добра жінка розповіла всім односельцям про пораду старця, чим врятувала всю громаду.

XX століття додало нових акцентів, внаслідок чого більшість спортивних команд, що приймали участь у ритуальних змаганнях на різнокольорових човнах у вигляді драконів, прикрашених гірляндами з квітів, стрічок і ліхтарів, змінили свій статус і перейшли до розряду професійних [163, с. 134]. З 1980 р. перегони на човнах-драконах де-юре вважаються китайським національним видом спорту і проводяться щороку на честь «Кубка Цюй Юаня». Яскравість, самобутність і видовищність водяних турнірів сприяли зростанню їх популярності у рангу спортивних змагань більше як у 60-ти країнах світу, зокрема в Австралії, Канаді, Малайзії, Новій Зеландії, США, ПАР. Їх координацію здійснює створена у 1980-х роках Міжнародна Асоціація змагань на човнах-драконах.

Вагоме значення Свята човнів-драконів для китайської національної культури було підтверджено на початку XXI ст.: у 2006 р. урочисті перегони

отримали звання «національної культурної спадщини», а з 2007 р. стали державним святом, котре офіційно відзначається у Китаї протягом трьох вихідних днів [212]. Урочистості супроводжуються особливими молитовними ритуалами, змаганнями під гучні звуки гонгів і барабанів, музикою і феєрверками, розвагами, відвідинами з неодмінним врученням подарунків, приготуванням спеціальних страв (обов'язковими у святковому меню є солоні яйця, які, за повір'ям, відганяють злих духів, і *цзунцзи* – *zongzi*, котрі нагадують галушки або голубці; їх готують з вареного рису з солодкою або гострою начинкою, котру закручують у листя дикого рису, бамбуку, банану або лотоса). З огляду на особливу роль родинних зв'язків у культурних традиціях Китаю особливого піклування у святкові дні отримують діти, котрим згідно ритуальних звичаїв дарують символічні речі-обереги – вишиті сумки, парфумовані мішечки з ароматними травами, кольорові нитки та браслети на руку, талісмани у вигляді тигра, лук і стріли для знищення злих духів тощо [183, с. 58].

Різноманітні приклади змагальності, поширені в історико-культурному полі Китаю, створюють складну і строкату картину традиційної культури Піднебесної. Серед унікальних спортивних захоплень всієї нації китайців, в основі котрого знаходиться змагання сильніших за перемогу, є бої цвіркунів – тисячолітня національна традиція, старанно збережена, незважаючи на чисельні перепони та переслідування протягом віків [190, с. 211]. Улюблений вид дозвілля різних верств суспільства – від імператорського двору до простих селян, протягом багатьох століть розвинувся у своєрідний різновид спортивних змагань і став невід'ємною частиною агональної культури та історії Китаю. В ньому зосередились важливі ментальні риси нації – спортивний азарт у поєднанні з любов'ю до природи та комах (зокрема, милування звуками наспівів «співочих братів»), а також турботливе ставлення до національних традицій і прагнення передати їх наступним поколінням. Якщо в європейській культурі цвіркун – це символ домашнього тепла і затишку, то у китайській він є уособленням хоробрості, сили і навіть

відродження. Цикади часто ставали домашніми улюбленцями, котрих доглядали, тренували, навчали виконанню різних команд та готували до перемоги у боях на звання чемпіона. Спеціалісти розрізняють близько 70 видів цвіркунів (або три раси і 72 особи), одностайно наголошуючи, що найгучнішими є бійцівські комахи, ціна яких може сягати шалених цифр (від 50 до декількох тисяч юанів) [190, с. 214].

Вважається, що турніри цвіркунів проходять в Китаї понад дві тисячі років. Перші докладні письмові відомості про доглядання цикад та підготовку їх до участі у змаганнях зустрічаються у джерелах доби династії Тан (618-907 pp.) [203, с. XIII]. Саме тоді їх почали садити до кліток з метою отримати задоволення від цвірінькання в домашніх умовах, а не на природі. Утримання цикад перетворилось на мистецтво, котре почало оспівуватись в поезії та живопису. З часом догляд за комахами настільки захопив, що за часів династії Мін (1368-1644) виникла мода на спеціальні будиночки для цикад із золота, срібла, нефриту, порцеляни, дерева, міді, кісток або черепащачого панцира, в залежності від матеріального статку господаря [203, с. 5]. Під час правління династії Цин (1644-1911) була введена посада доглядача за цвіркунами з метою їх підготовки до концертів на першу вимогу імператора.

Справжнім джерелом знань про вилов, продаж, розведення, підготовку та проведення боїв комах, стала «Книга цвіркунів» – одна з перших у світі енциклопедій з ентомології. Вона написана Цзя Сідао (1213-1275) – «міністром цвіркунів» південної династії Сун<sup>8</sup>, котрий настільки захопився цією розвагою, що з часом через божевільний азарт втратив самоконтроль, повагу, посаду, армію і навіть життя. Але його захоплення, емпіричні спостереження і великий досвід знайшли відображення у посібнику, котрий і до сьогоднішнього часу залишається одним з найбільш повних і детальних

---

<sup>8</sup> Серед інших авторів книг про цвіркунів, на яких вплинула праця Цзя Сідао необхідно також назвати китайського поета Юань Хундао (1568—1610), політика і письменника Лю Тунга (бл. 1593-бл. 1636) та Лі Шисуня (1912-1949).

джерелом знань про бойових цвіркунів. Ця праця також стала своєрідним «кодексом честі», де сформульовано п'ять добродетей – якостей і чеснот людини, які обов'язкові для кращих бойових цвіркунів і ріднять їх між собою:

Надійність (сін) – коли настане час співати, він співає;

Хоробрість (юн) – зустрівши ворога, він беззастережно вступить до бою та з готовністю пожертвує своїм життям;

Відданість (чжун) – навіть тяжко поранений, він не здається; це не просто відданість, а виконання свого вищого обов'язку, вірність імператору та готовність віддати за нього життя;

Сором (чжичі) – зазнавши поразки, він не співає;

Мудрість (ши ши у) – коли йому стане холодно, то він повернеться додому, приймаючи факти і своє становище.

Любителі цикад зустрічаються в різних районах Китаю, найбільш у Пекіні, Тяньцзіні, Гуанчжоу. Одним з найбільших сучасних центрів проведення боїв цвіркунів є Шанхай – місто, в котрому традиція змагань комах народилась більше тисячоліття тому.

Після покупки цвіркунів у сільській місцевості наприкінці літа, протягом серпня-листопаду відбувається підготовка зрілих особин до наступних бойових турнірів. Завдання тренера – спираючись на вроджені якості, притаманні окремій комасі, розвинути в ній не тільки фізично міцне тіло, але й справжній бойовий дух. І тут є тільки один можливий підхід – правильний догляд, котрий не обмежується лише повноцінним годуванням і фізичними тренуваннями і навантаженнями, але наповнений любов'ю і турботою [190, с. 213]. Відчуваючи себе щасливим, як запевнюють знавці, цвіркун вдосконалює свої вміння, підвищує впевненість і зміцнює бойовий дух. Знання з догляду за комахами та їх тренування передаються з покоління в покоління, оновлюються, доповнюються та дбайливо зберігаються.

Давній зв'язок китайської культури з агональністю знайшов своє віддзеркалення у її різних сферах, зокрема у національному фольклорі – у стародавніх притчах та легендах. Про суперництво тварин за право очолити

місячний календар розповідають відомі зразки усної народної творчості Китаю, серед котрих однією з найбільш популярних є легенда про змагання, яке організували боги між тваринами з метою виявлення найбільш достойного, хто буде відкривати дванадцятирічний календарний цикл. В ній розповідається про дванадцять тварин, котрі отримали складне завдання переплисти річку. Переможцем несподівано стала маленька сіра миша, яка виявила кмітливість і уміння використовувати на власну вигоду більш могутніх суперників, і котра першою досягла поставленої мети. Таким чином, основний висновок легенди втілює важливу національну ідею: на перемогу можуть претендувати всі, але індивідуального успіху досягає не обов'язково той, хто фізично сильніший, а той, хто більш розумний, далекоглядний і навіть хитрий, здатний до маніпуляції у своїх інтересах. Н. Зав'ялова підкреслює, що перевагою китайського національного характеру є уміння використовувати у конкурентній боротьбі силу супротивника для досягнення власної мети і користі [58, с. 22].

До важливих елементів китайської культури, як вважає О. Войтишек [32], необхідно віднести також інтелектуальні змагання у знаннях, мудрості і розсудливості, характерні для східного менталітету. В китайській національній культурній традиції мудрість і виваженість вважаються найбільшими чеснотами. Наприклад, в китайській притчі про змагання трьох майстрів кунг-фу оспівується людська мудрість як гідний результат вищої майстерності, яка забезпечує перемогу. Три майстри кунг-фу жили в Піднебесній Слава про кожного з них оббігла всю країну, і одного разу вони зустрілися, щоб продемонструвати своє мистецтво і виявити, чия майстерність є найвищою. Зібравши народ, вони оголосили про змагання, запропонувавши кидати в них каміння. Перший дуже спритно вивертася від граду каміння, так що в нього ніхто не міг потрапити, до другого каміння просто не долітало, а в третього майстра очі світилися такою внутрішньою силою, що ніхто так і не наважився кинути жодного каменя [111].

На думку О. Войтишек, китайський менталітет як «етнічна особливість світосприйняття, як особлива національно-культурна цілісність і як глибинні підсвідомі стереотипи, котрі формуються у сфері повсякденної культури» [32, с. 4] щонайбільше яскраво виявляється в особливостях етнічно забарвленої ігрової культури народів східноазійського регіону. Об'ємно розглядаючи ігровий феномен О. Войтишек відносить до його складових не тільки поширену національну гру мацзян (маджонг)<sup>9</sup> [33, с. 33], інтелектуальні ігри у шашки та шахи, головоломки, популярні карточні ігри тощо, але й інтелектуальні розваги – мистецтво чаю і складання пахоців. Зазначимо, що і в них змагальність була сутнісною засадою. Спираючись на дослідження французького антрополога, соціолога і етнографа Р. Кайуа «Ігри та люди» котрий вважав, що на Сході навіть прості розваги здатні перетворюватися у змагання [65, с. 72-73], О. Войтишек визначає популярні східні ігри і розваги як приклад інтелектуального суперництва.

До культурних зразків характерної для китайського суспільства інтелектуальної змагальності з метою досягнення індивідуального успіху, належать «чайні змагання» – приклад найбільш «дорогої та вишуканої культурної розваги давнини», історія котрої налічує багато століть [103]. Вони виникли на основі сформованої у добу Тан (618-907) поширеної культури чаю – напою, що використовувався у різних верствах китайського суспільства. Чудодійне листя підносили імператору та його наближеним як цінний подарунок, вживали як лікувальний засіб або у повсякденному побуті простих селян. Культура чаю розквітла в епоху Сун (960-1279), коли оцінка якості чайної сировини, володіння мистецтвом приготування напою переросли у «чайні змагання» [6, с. 7]. Найбільший внесок в розвиток чайної культури і удосконалення чайних агонів було зроблено імператором Хуей-

<sup>9</sup> Лідер Китайської комуністичної партії Мао Цзедун оцінював гру мацзян (麻将) так само високо, як і традиційну китайську медицину (中草药), а також видатну пам'ятку китайської літератури XVIII ст. «Сон у червоному теремі», називаючи їх трьома головними досягненнями китайської культури (中草药·红楼梦·麻将是中国人民的三大遗产 чжунцаоюа, хунлоумэн, мацзян ши чжунго жэньминь дэ саньда ичань) [32, с. 29-30].

цзуном (1082-1135, відомий на ім'я Чжао Цзи) – визнаним художником, каліграфом, поетом, музикантом і композитором, колекціонером творів мистецтва, видатним майстром чайної церемонії. Чжао Цзи встановив головні критерії для визначення переможця у приготуванні чаю:

- колір (білий вдавалось приготувати тільки переможцю, жовто-зелений дозволяв наблизитись до перемоги, червоний означав поразку);
- текстура поверхні напою, котра дозволяла намалювати візерунок, пейзаж або портрет, а у найбільш вишуканому варіанті – написати рядки відомого поетичного тексту;
- швидкість розсіювання чайного борошна, яка мала бути максимально повільною і утворювати однорідну текстуру напою.

Чайні змагання виконували різні функції в залежності від соціальної приналежності учасників: професійно-оціночну – для селян вони були засобом виявлення кращого професіонала серед виробників елітного «чаю для підношення імператору», творчу – у вищих прошарках суспільства вони надавали можливість заповнити своє дозвілля креативною діяльністю. Такі заняття були пронизані стихією піднесеної гри, котра приносила радість і художнє задоволення, через що мала відношення «не до лінощів і неробства, а до <...> нескінченного відкриття горизонтів власного досвіду» [103]. Протягом століть не тільки відкривались нові сорти чаю та удосконалювались дегустаційні показники напою, але й відбувалась поетизація та естетизація чайного дійства, створювались вірші, малюнки, філософські трактати, присвячені чайній культурі в цілому і чайним змаганням зокрема.

Вивчення явищ суперництва, змагальності в історії китайської цивілізації вимагає звернення до розгляду унікального агонального феномену в культурі Китаю, яким були конкурсні відбори на державну службу. Проголошений Конфуцієм принцип чесного конкурсного змагання серед найбільш розумних, здібних і навчених конкурсантів остаточно оформився у єдину для цілої країни жорстку екзаменаційну систему, котра отримала назву

імператорського іспиту *кецзюй* та існувала тринадцять століть (з 605 по 1905 рр.). Отримання вченого звання надавало переможцям право на просування вгору по щаблях ієрархічних сходів. Таким чином агон стає визначальним принципом у створенні вченої, державної, військової кар'єри і забезпечує її піднесення для найбільш талановитої, освіченої і розумної молоді незалежно від походження і статусу.

Як і призери давньогрецьких агонів, у Китаї переможці державних іспитів *кецзюй* отримували не тільки велику пошану від суспільства, але й вагоме фінансове забезпечення на всі наступні роки життя. Успішне подолання іспитів забезпечувало просування на вакантні цивільні або військові посади найкращих претендентів, чим протягом багатьох століть забезпечувалася ротація кадрів на престижних посадах державного службовця.

Однак, й у попередні епохи, зокрема, у часи династії Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.) протягом чотирьох століть існувала конкурсна система «дев'яти рангів» [144, с. 55], побудована на відборі претендентів на основі їх походження та приналежності до вищих прошарків суспільства. Перші згадки про державні іспити зустрічаються у китайських джерелах у 165 р. до н.е. [129, с. 117]. В залежності від отриманих балів кандидат діставав одне з дев'яти звань та вільне місце державного службовця. Проте відсутність у місцевої влади чітко визначених, конкретних критеріїв оцінки моральних та ділових якостей претендентів при наявності повноважень щодо їх призначення на посаду породжували корупцію в масштабах цілої імперії, тому згодом від неї відмовилися на користь єдиної імперської екзаменаційної системи.

До державних екзаменаційних випробувань *кецзюй* входили завдання з точних (арифметика) та гуманітарних наук (філософія Конфуція та інших китайських філософів, традиційна китайська літературна мова, поезія), мистецтва (музика і каліграфія), знання національних традицій, ритуалів, обрядів і норм поведінки. В останній період існування династії Цін (1636-



1912) були додані питання з географії та політичного устрою держав [83, с. 72-73]. Всі претенденти отримували завдання написати власні есе-міркування на задані теми, частина з яких повинна була бути у віршованій формі. У XV ст. остаточно були сформовані чіткі правила до змісту і структури творів – вступ, розвиток і уточнення теми, розкриття теми і власні роздуми, центральна частина, останній аргумент тощо [174, с. 172]. Автор повинен був логічно і переконливо довести власні думки, виявити неабияке літературне обдарування і знання мови. Претенденти на військові посади демонстрували знання трактатів з військового мистецтва та рівень фізичної підготовки і володіння зброєю (стрільба з лука та зброї пішки або під час верхової їзди).

Іспити на громадські адміністративні посади склалися з трьох турів, котрі відрізнялися складністю завдань і місцем проведення. Перший тур (*тунши* або *юаньши*) проводився щорічно на місцях і складався з трьох етапів, успішне проходження котрих давало право отримати перший вчений ступінь *шен'юань* («студент» або, як їх частіше називали, *сюцай* – «видатний талант») [83, с. 71; 129, с. 117]. До початкового випробування залучалося максимальне число охочих, основна частина котрих була приблизно 30-річного віку [129, с. 120]. Наприклад, загальна кількість конкурсантів, котрі успішно подолали початковий бар'єр на початку XIX ст., складала 1,1 млн осіб.

Другий тур (*сянши*) відбувався один раз на три роки у головному місті провінції. Його завдання відрізнялися більшою складністю, отже підготовка могла тривати не одне десятиліття. Внаслідок цього середній вік претендентів складав 50 років, а їх чисельність на початку XIX ст. була в межах 18 тис. Отримана ступінь *цзюйжень* («піднесений»), а для найкращого кандидата – *цзеюань* («тлумач») [129, с. 117] давала право обіймати посаду чиновника у державному апараті або викладача у школі.

Найскладнішим був третій тур, котрий проходив у столиці один раз на три роки. Спочатку у Відомстві обрядів здавався іспит *хуейши*, який давав право на звання *гунши* («просунутий студент»). Потім також раз на три роки в Імператорському дворі у залі Баохедянь після відбіркового туру відбувалися

заключні іспити *дяньші* на звання *цзиньші* («чоловік, що просунувся»). Кількість тих, хто подолав їх успішно на початку ХІХ ст. була дуже малою – 2,5 тис. (при тому, що населення у 1812 р. складало 360 млн), а за часів династії Цин – лише приблизно 27 тис. [34, с. 86]. Вік учасників міг наближуватися до сімдесяти років. Додатково отримувачі звання *цзиньші* здобували відповідний ранг на іспиті *чакао*, теми для котрого пропонував сам імператор. За підсумком набраних на всіх турах балів відбувався розподіл на державні посади вищого ешелону влади в столиці або на перших позиціях у провінції, що гарантувало подальше існування протягом всього життя. Але невелике число вакантних місць управлінців та службовців обмежувало число переможців і залежало від наданих квот (наприклад, у 1844 р. в м. Гуанчжоу на 7,5 тис. претендентів було виділено лише 72 квоти), що автоматично підвищувало конкурс серед тих, хто отримував максимально високі бали в іспитах.

З метою залучення до державних органів управління найбільш талановитих і освічених громадян країни до участі у конкурсному випробуванні в *кецзюй* допускалися представники різних верств населення. Через отримання можливості змінити свій статус, скориставшись мобільним «соціальним ліфтом», роль і значення освіти в китайському суспільстві були надзвичайно вагомими. Але високий рівень труднощів складних завдань передбачав багаторічну і ретельну підготовку під керівництвом досвідчених викладачів і вчених. Система підготовки до іспитів надавала можливість навчання не тільки у державних школах, але й у приватних або в запрошених приватних викладачів. Тому серед учасників переважали претенденти із заможних родин, які були спроможні забезпечити оплату уроків, що збільшувало шанси на перемогу. Після отримання ступеня *сюцяй* також можна було продовжити навчання в державних школах різного рівня. На заключному етапі власники ступеня *гуншен* мали доступ до освіти в училищі Гоцзицзянь – провідному навчальному закладі імперії.

Проведення конкурсних випробувань відбувалось дуже велично і урочисто, було наближеним до релігійних обрядів, навколо котрих державою створювалася «атмосфера урочистості та благоліпності» [129, с. 120], величної краси. У китайському суспільстві насаджувалась думка про їх сакральне походження та освячення самим Небом і, відповідно, зіркове покровительство всім учасникам та взагалі всім вченим. Такий характер викликає паралелі з давньогрецькими агонами, котрі, як вказує Є. Герцман, також проходили як культове дійство, а переможці отримували нагороди і пошану від суспільства як міфічні боги та герої [39, с. 173-174].

Разом з тим, сама організація іспитів відрізнялась суворістю. Отримавши завдання, всі претенденти зачинялись з письмовими приладдями і запасом їжі на декілька днів у спеціально побудованих маленьких приміщеннях, звідки категорично заборонялось і виходити або спілкуватись [144, с. 58]. Докладний опис зовнішніх прикмет в особових документах учасника сприяв надійності ідентифікації особи, а шифрування письмових робіт знижувало можливість їх необ'єктивної оцінки. Залишились історичні свідоцтва про тяжкі покарання і навіть смертну страту у випадках виявлення порушення правил доброчесності (списування) з боку претендентів або корупційних фактів зі сторони суддів.

Щоб максимально забезпечити доступ до іспитів прогресивно налаштованій молоді, незалежно від соціального статусу і матеріальних можливостей, держава брала на себе значну частину фінансових витрат на їх проведення. Державне фінансування також суттєво знижувало ризик зловживань або корупційних дій всіх учасників екзаменаційного процесу. Претенденти і судді забезпечувались письмовими приладдями, їжею, спеціальними приміщеннями і навіть оплатою дорожніх витрат, а переможці, які виявили найкращі результати, – коштовними призами у вигляді золотих кубків і срібних чаш, а також цінними подарунками, дорогими тканинами тощо [83, с. 74].

Індустріалізація виробництва і модернізація суспільства у другій половині XIX ст. викликали необхідність нових знань і більш різносторонньої підготовки та, відповідно, нової системи освіти, котрій вже не відповідав традиційний підхід до змісту навчання, дбайливо збережений в китайській культурній традиції протягом кількох тисячоліть. Тому атестаційна система *кецзюй* у 1905 році була скасована, а освітній процес поступово змінювався, орієнтуючись на західні освітні моделі. Але закріплені на ментальному рівні прагнення до подолання найскладніших завдань у запеклій конкурентній боротьбі, одержання перемоги у змаганнях в надзвичайно складних умовах при вкрай високому конкурсі, щира пошана до освічених людей і, зокрема, викладачів у поєднанні з працелюбністю, наполегливістю, – все це, безумовно, знайшло відтворення в багатьох агональних явищах китайської культури – від політики до музики або спорту.

Вершиною втілення національної уяви про агонію і агоніальність та їх ролі у житті суспільства є давньокитайський трактат Сунь Цзи «Мистецтво війни» (к. VI – початок V ст. до н.е.), у якому викладена національна філософія суперництва та боротьби. Основою її успішності признаються не тільки фізична сила, швидкість та витривалість, але й мистецтво вмілих маніпуляцій, котрі вважалося доречним застосовувати у боротьбі із супротивником на шляху до перемоги. Вагомість цієї праці не обмежується виключно військовою сферою і є набагато більш значною. У сучасному китайському суспільстві стратегіями вчення Сунь Цзи використовуються у різних сферах діяльності, в основі котрих заходиться змагальність: у міжнародних відносинах, зовнішній і внутрішній політиці, економіці, бізнесі, культурі, спорті тощо. Цікавим є факт звернення до тексту «Мистецтва війни» європейських спортсменів – гравців збірної Бразилії з футболу. Чемпіони світу 2002 року за наполяганням тренера Луїса Філіпа Сколарі вивчали трактат Сунь Цзи і мали при собі його примірники протягом всього чемпіонату.

### 2.3 Культурологічні аспекти політики «м'якої сили»

В кінці ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається новий етап в історії агональної культури Піднебесної, пов'язаний з активізацією ролі змагальності у суспільно-політичному, економічному і культурному функціонуванні китайського суспільства та зовнішньо-політичній діяльності країни на світовій арені. Появу нових акцентів у житті КНР переконливо пояснює теорія етнокультурного розподілу і агонального протистояння цивілізацій як основи виникнення основних глобальних конфліктів, висунута Семюелем Хантінгтоном (Samuel Huntington). Відомий американський вчений вважає, що глобальну політику у сучасному світі та у майбутньому визначають не ідеологічні, політичні або економічні розбіжності між окремими прошарками суспільства або різними державами, а цивілізаційне протистояння різних культур: «У цьому новому світі найбільш масштабні, важливі та небезпечні конфлікти відбудуться не між соціальними класами, бідними та багатими, а між народами різної культурної ідентифікації» [148, с. 24]. Тому питання взаємодії на основі змагання культур основних світових цивілізацій, до яких С. Хантінгтон відносить сінську, японську, індуську, ісламську, західну (вона поєднує культури Північної Америки і Західної Європи), православну, латиноамериканську та африканську [148, с. 54], стає визначальним у процесі формування нового світового порядку.

В Китаї розуміння сучасних геополітичних реалій вплинуло на появу актуальних зовнішньополітичних стратегій, а також трансформацій у внутрішній життєдіяльності суспільства. Проголошена державою політика «м'якої сили», заснована на уникненні фізичного знищення супротивника, неминучого під час військових конфліктів, направлена на забезпечення перемоги у культурному суперництві між країнами і, як наслідок, збільшення міжнародного впливу КНР. Головними пріоритетами стають культурні здобутки і звершення, які за значенням не поступаються економіці та політиці [85, с. 20].

Незважаючи на той факт, що політика «м'якої сили» у новітній історії пов'язана з сучасним періодом (кінець XX – початок XXI ст.), її коріння сягає глибокої давнини. Ще 2 тис. р. до н.е. у трактатах з військового мистецтва і державного управління китайських мислителів Лао Цзи, Конфуція і Сунь Цзи зустрічаються міркування щодо національної специфіки сутності поняття: «У Піднебесній м'яке одержує перемогу над найтвердішим» [38, с. 64]. Не примус, а моральний зразок як засаднича ідея конфуціанської філософії, в основі котрої повага до предків, до старших, до держави, стали провідними у вихованні людини і державотворенні [37, с. 38]. Як вказує В. Кіктенко, побудована на засадах філософії Конфуція державна політика протягом тисячоліть наполягала на морально-етичних важелях у внутрішньому житті країни: «<...> конфуціанство як панівна ідеологія Китаю, протягом більше 2000 років виступало за те, що держава може бути лідером не пригнічуючи, а подаючи приклад і визнаючи своєрідність *іншого*. Ці філософські системи вплинули на формування такої державної політики, в якій загрозам внутрішньої безпеки протиставляється добродішний правитель і шляхетний чоловік» [69, с. 41]. М'який вплив, «оволодіння думками» за допомогою мистецтва поступового переконання на тисячоліття стали ключовими у всіх сферах життєдіяльності китайського суспільства – від політики і військової справи до культури.

Наукове дослідження концепту «політики м'якої сили» активно розпочалось в останні два десятиріччя XX ст. спочатку в роботах Джозефа Ная – американського політолога, провідного експерта з міжнародних відносин, професора Школи державного управління імені Кеннеді (Kennedy School of Government) при Гарвардському університеті. У 1990 році він вперше виступив з проголошенням наукових поглядів на специфіку сучасних міжнародних відносин у дослідженні «Bound to Lead: The Changing Nature of American Power» [200], докладно відтворених пізніше у монографії «Soft Power: The Means to Success in World Politics» [201]. Як розробник даного терміну, Дж. Най дослідив і визначив західну концепцію поняття *soft power*,

згідно якої використання «м'якої сили» дозволяє досягнути цілі за рахунок співробітництва і підвищення інтересу до протилежної держави або культури, замість насильства або виплат: «“м'яка сила” – це здатність домагатися бажаного на основі добровільної участі союзників, а не за допомогою примусу чи подачок» [200, с. 17]. Заперечуючи використання «жорсткої сили» – військової зброї і силового примусу, економічного тиску і підкупу, – як такої, що спричиняє високі репутаційні втрати країни, «м'яка сила» будується на створенні привабливих моделей державного устрою, соціально-економічних звершеннях, культурно-мистецьких досягненнях тощо з метою політичного впливу у зовнішній міжнародній діяльності [86, с. 28].

На відміну від США, котрі у власній трактовці поняття «м'яка сила» роблять акцент на політичних цінностях американського суспільства, просуваючи їх у світі, Китай переводить інтелектуальне суперництво в іншу, культурну площину, уникаючи прямих зіткнень з головним опонентом. Приголомшливі успіхи країни швидко вивели її на одне з перших місць в азійському регіоні і примусили рахуватися з нею навіть тих скептиків, хто напочатку не надавав значення посиленню «м'якої сили» Китаю, чий культурні цінності поступалися Європі і США через обмеження інтелектуальної свободи і політичну корупцію [69, с. 40-41].

Національна специфіка трактування дефініції *soft power* знайшла своє відтворення у статті з красномовною назвою «Культура – «м'яка сила» державної могутності» (1993 р.) члена Центрального Комітету Комуністичної партії Китаю професора Ван Хуніна. В ній зазначено, що міжнародні зміни зробили *soft power* основою зовнішніх зв'язків країни, створили умови для поширення китайських цінностей у світі [38, с. 64]. Автор визначає національну культуру як провідний важіль, «ядро» китайської «м'якої сили»: «...якщо країна має чудову культуру та ідеологічну систему, то інші країни, як правило, йдуть за нею... Тому не потрібно використовувати “жорстку силу”, яка дорожча і менш ефективна» [206, с. 23].

На початку нового тисячоліття корекція національної стратегії, спрямованої на перехід від регіонального до глобального лідерства, відтворилася у концепції «всеосяжної національної сили», в якій «м'яка сила» стала важливим компонентом. Серед основних напрямків, що складають її основу, виділяються політика міжнародної безпеки, націлена на запобігання міжнародної напруженості, допомога країнам світу в економічній, соціальній, гуманітарній сферах, освіті і охороні здоров'я, а також демонстрація світові сучасних культурних досягнень Піднебесної. Після обрання Ху Цзиньтао Генеральним секретарем Центрального комітету Комуністичної партії Китаю у листопаді 2002 р., а з березня 2003 р. – головою КНР, у фокусі уваги партійного керівництва постає культура, котра визначається як вагома змагальна складова могутності країни [175]. У жовтні 2007 р. китайське керівництво офіційно визначило культуру важливим фактором «м'якої сили» країни, а на XVII з'їзді КПК Ху Цзиньтао закликав до її зростання і посилення.

Важливим кроком Китаю у розробці національної концепції «м'якої сили» стало переконання у необхідності поєднання заходів з підвищення міжнародного впливу і піднесення культури всередині країни, створення могутньої культурної держави. Підкреслюючи вагомість значення культури, розвитку інтелектуального і творчого потенціалу нації у формуванні міцної держави, Голова Китайського центру досліджень «м'якої сили» культури Чжан Го Цзо зазначив: «якщо у країні не вистачає матеріальної жорсткої сили, то їй можна завдати поразки одним ударом. Якщо їй не вистачає «м'якої сили» культури, то така держава і без удару сама зазнає поразки» [25]. Для того, щоб цінності китайської культури стали привабливими і мали позитивний ефект впливу на інші культури, вони повинні перемогти всередині країни, стати основою «китайської мрії».

Комплексний підхід у формуванні культурної політики і необхідність внесення нових акцентів знайшли втілення у «Рішеннях ЦК КПК про деякі важливі питання поглиблення культурної системи, сприяння розвитку і



процвітання соціалістичної культури», затверджених на шостому пленумі ЦК КПК 17-го скликання у жовтні 2011 року. Китайська влада продемонструвала розуміння потреби якісного змістовного наповнення «м'якої сили» ціннісними орієнтирами всередині країни, без чого є неможливим розв'язання поставлених завдань. У важливому політичному документі сучасного періоду, який визначає пріоритетні засади державної діяльності, поряд з необхідністю розбудови культури всередині китайського суспільства, було проголошено завдання посилення її міжнародного впливу. Втілення міжнародної культурної стратегії на засадах активного просування китайських культурних цінностей у світовому культурному просторі повинно також демонструвати світу новий образ Китаю – країни реформ і відкритості [175].

Культурна дипломатія як опора зовнішньої міжнародної діяльності Китаю стала важливим фактором у культурному змаганні з іншими державами [81, с. 200]. Проведення чисельних культурних заходів, виставок, концертів і фестивалів сприяють покращенню іміджу Піднебесної у багатьох країнах світу, пом'якшенню їх побоювань щодо потенційної економічної, демографічної і військово-політичної загрози, яку може представляти могутня країна – друга у світі за економічним потенціалом та перша за кількістю населення.

Китайські митці, активно приймаючи участь у міжнародних конкурсах і змаганнях і демонструючи світові високий рівень творчих здобутків, створюють привабливий образ батьківщини, в котрій синтез збережених унікальних тисячолітніх традицій з сучасними досягненнями західної цивілізації стає визначальною рисою культури. І хоча на даному етапі Китай не може змагатися із розвинутими західними державами у всіх важливих сферах, наприклад, у царині розважальної індустрії за межами країни, він не відмовляється від суперництва в інших областях культурної діяльності, зокрема, в академічному музичному виконавстві.

## Висновки до другого розділу

Агональність, як одна з важливих культурологічних категорій, пронизує різні культурні процеси та визначає сутність окремих соціокультурних феноменів (наприклад, конкурс, спортивні змагання тощо). Вона відіграє суттєву роль у становленні традиційної культури, формуванні ментальних засад етнокультурної ідентичності, питаннях міжкультурної комунікації та взаємодії. Проведений аналіз різноманітних елементів національної китайської культури в контексті змагального принципу дозволив переглянути традиційний погляд на змагальність як провідний принцип виключно західної цивілізації і підтвердив гіпотезу щодо поширення агональності у національному соціокультурному просторі, в інститутах традиційної культури Китаю.

Агон, котрий виступив способом пізнання світу на ранньому етапі розвитку людства, у подальшому проявив себе як соціокультурний феномен у різних сферах життєдіяльності суспільства. Історія культури Китаю наочно свідчить, що намагання досягнути першості у багатьох галузях, котре породжує агональні явища, конкуренцію та протиборства, властиве не тільки європейській цивілізації, але й культурному простору східноазійського регіону. Кінцевою метою всіх агональних явищ в китайській культурі від найдавніших часів до сучасності є суспільне визнання, котре пов'язується з довершеністю, успішністю та найкращими здобутками і перемогами.

Вивчення прикладів агону у соціокультурному полі Китаю дозволило визначити важливі детермінанти менталітету китайської нації, котрі обумовили успішне включення національних академічних музикантів у світовий музично-конкурсний рух. Виховання китайської молоді на засадах конфуціансько-буддистської філософії сприяло засвоєнню на ментальному рівні її моральних основ та виявленню важливих у змагальних умовах творчої конкуренції ментальних рис – найкращих морально-вольових якостей: поваги до старших і до авторитету вчителя, цілеспрямованості і

працелюбності, постійного прагнення до досконалості через наполегливість у навчанні та перманентні тренування, бажання довести свою перевагу над іншими у чесній боротьбі тощо. На думку П. Гайдай, успішні виступи китайських віртуозів є логічним наслідком виявлення національного характеру: «Завдяки життєздатності та цілеспрямованості китайського народу, його вмінню активно осягати передові досягнення інших цивілізацій, музиканти-виконавці з КНР (насамперед піаністи) змогли зайняти лідируючі позиції в міжнародному музичному просторі» [36, с. 94].

Культурні досягнення і перемоги Китаю не поступаються у значенні звершенням у політико-економічній сфері. Ідея «безперервного змагання зі світом», як основа сучасної державної політики, охопила всі сфери життєдіяльності суспільства і встановила національні пріоритети. Культуроцентристська концепція «м'якої сили», розвинена у роботах китайських вчених, вплинула на формування політичного курсу країни, вироблення нової державної стратегії у сфері культури. Китайська влада продемонструвала розуміння потреби якісного змістовного наповнення «м'якої сили» ціннісними орієнтирами всередині країни, без чого є неможливим розв'язання поставлених завдань. Проведення чисельних культурних заходів, виставок, концертів і фестивалів сприяє покращенню іміджу Піднебесної у багатьох країнах світу. Політика «м'якої сили» стала окремим напрямком зовнішньої міжнародної діяльності країни і основою китайської культурної дипломатії, важливим фактором у культурному змаганні КНР з іншими державами.

### РОЗДІЛ 3

## ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО КОНКУРСНОГО РУХУ В КИТАЇ

*«Інтеграція конкурсів фортепіано, виконання та навчання на одній платформі дозволить повністю представити видатні досягнення та сприяти подальшому розвитку фортепіанної освіти в Китаї, одночасно значно покращуючи суспільну оцінку музичного мистецтва, особливо серед підлітків, та сприяючи культурним обмінам Китаю з рештою світу».*

Ю. Фенг, президент (ректор) Центральної музичної консерваторії, голова оргкомітету і художній керівник Пекінського міжнародного конкурсу молодих піаністів імені Фредерика Шопена.

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. ознаменований величезним підйомом інтересу країн Східної Азії до європейської академічної музики і виконавства. Як результат – яскраві успіхи представників азійської культури, які впевнено посідають найвищі щаблі у світових рейтингах академічних виконавців. Серед них вагоме місце здобули музиканти з Китаю, де спостерігається справжня віртуозна «лихоманка» [54, с. 4], викликана непідробним масовим інтересом до європейської академічної культури і фортепіанного мистецтва зокрема. Починаючи з другої половини ХХ ст. він супроводжувався стрімким розвитком китайського фортепіанного виконавства і вагомими міжнародними конкурсними перемогами піаністів Піднебесної, які засвідчували високий рівень нової виконавської генерації. Такий блискавичний злет досягнень китайських музикантів є дуже дивним з огляду на хронологічну обмеженість і дискретний характер процесу становлення і розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї.

У країні, яка з величезними втратами здолала наслідки культурної революції [88], винятковим попитом користується все, що пов'язано з навчанням гри на європейських музичних інструментах – безпосередньо самі музичні інструменти, початкові і вищі музичні навчальні заклади, викладачі,

майстер-класи провідних фахівців світу, конкурсні змагання, фестивалі, нотна література тощо. Енергійність, з якою населення найбільшої за чисельністю країни засвоює західну академічну музичну культуру, у поєднанні з ментальними рисами нації та поширеними у соціокультурному полі Піднебесної агональними принципами життєдіяльності – все в комплексі забезпечило вагомі звершення китайських митців у музичному виконавстві.

### **3.1 Історичні передумови формування китайської фортепіанної культури**

#### **3.1.1 Періодизація історії китайського фортепіанного мистецтва**

Вивчення феномену фортепіанного виконавського конкурсу в Китаї є неможливим без звернення до історичних передумов формування фортепіанної культури в країні, дослідження процесів асиміляції клавійного інструментарію у Піднебесній, становлення фортепіанної освіти і педагогіки за європейською моделлю, формування національних виконавців тощо.

Музична культура протягом багатьох тисячоліть існування китайської нації була невід’ємною складовою національної духовності. В країні, перші документальні джерела про музику котрої у «Книзі пісень» («Ши цін», 484 р. до н.е. – антологія народних пісень, ритуальних гімнів та од) датовані 11-б ст. до н.е., оволодіння музичним мистецтвом завжди вважалось однією з найважливіших чеснот освіченої людини. Згідно провідної для формування і розвитку китайської нації та національної самосвідомості філософії Конфуція, уміння слухати музику і грати на музичних інструментах було поставлене «на перше місце серед чотирьох вимог освіченості перед грою в шахи, малюванням та написанням ієрогліфів» [102, с. 161]. За вченням китайського філософа, котрий досконало володів грою на цисяньцині (семиструнна лютня), музика лежить в основі всього буття, її звуками

проникнутий цілий космос, вона пронизує всі закони Всесвіту: «Музика – це дзеркало природи. Музика повинна бути природньою, як гармонія Неба і Землі. <...> в ній заключені два початки Всесвіту: *ян* – сила Неба, світлий, активний чоловічий початок, та *інь* – сила Землі, темний, пасивний жіночий початок» [141, с. 261]. Як засіб зв'язку між Небом і Землею, згідно конфуціанського вчення, музика виконує важливі соціальні й виховні функції, сприяє гармонічному управлінню державою, надихає суспільство на пробудження високих моральних ідей. Відповідно, протягом двох тисячоліть історії китайського суспільства, коли конфуціанство було державною ідеологією, музичне виховання і освіта знаходились під державною опікою.

Історія зародження і розвитку інтересу до фортепіано у Китаї пов'язана із процесами міжкультурної взаємодії між східною і західною цивілізаціями, котрі розпочалися в кінці XVI – початку XVII ст.. після появи на територіях країн східноазійського регіону християнських місіонерів. На момент знайомства з європейською музичною культурою та клавішним інструментарієм китайське суспільство було законсервоване і уникало будь-яких зв'язків із західним світом. Багатогранна діяльність перших проповідників християнства відкрила новий етап в історії культури країн східноазійського регіону – Японії, Кореї і Китаю. Зокрема, до Піднебесної європейські клавішні інструменти були привезені католиками і протестантами, тому, як стверджує Хонгю Гонг (Hongyu Gong), «історичне дослідження місця західної музики в переході Китаю від традиції до сучасності має розпочатися з дослідження музичної діяльності [християнських] місіонерів у Китаї» [188]. Першопроходьцями і відкривачами для місцевого населення скарбів європейської цивілізації, серед котрих музичне мистецтво було одним з найефективніших і впливовіших засобів навернення до християнства, стали католицькі ченці-єзуїти. Провідну роль їх культурно-пропагандистської діяльності на початковому етапі ознайомлення китайського суспільства з клавішним інструментарієм (попередниками фортепіано – органом, клавикордом,

клавесином, фісгармонією) відзначають у дослідженнях історії китайського музичного мистецтва дослідники Бянь Мен [27], С. Айзенштадт [1], Фань Юй [146 ], Гун Лі [45] та Лі Юе [88 ].

Разом з тим, щодо визначення конкретної дати появи європейських музичних і, зокрема, клавішних інструментів в країні зустрічаються суперечливі дані. Одним з перших європейських клавішних інструментів, котрий був завезений до Китаю католицькими місіонерами, вважається орган. Погляди дослідників щодо періоду ввезення до Піднебесної цього клавішно-духового інструменту є достатньо різноманітними і розбіжними. Фань Юй вказує, що перші згадки про орган відносяться ще до епохи династії Юань (кінець XIII – перша половина XIV ст.) [146, с. 15]. Напроти, Гун Лі та Лі Юе часом знайомства з «королем інструментів» називають середину XVII ст. [45, с. 142; 88, с. 231]. І хоча активне поширення органу та подібних до нього інструментів починається практично з середини XIX ст., незважаючи на чисельні перешкоди процес було розпочато.

Кількома століттями пізніше, ніж перший орган, до католицьких місій у Китаї було завезено клавикорд та клавесин. Традиційно датою першої письмової згадки про клавір, що прибув з Європи до Китаю, вказується рубіж XVI-XVII століть. Наприклад, у дисертаціях Бянь Мен і С. Айзенштадта як дату відліку наведено 1601 р., коли інструмент був подарований імператору Ваньлі [27, с. 6; 5, с. 20].

У дослідженні Янь Цзе вказується інша дата – 1599 р. [178, с. 15], коли інструмент було доставлено до Китаю в порт Макао, звідки він був перевезений до католицької місії і згодом потрапив у Пекін до імператорського двору, на що знадобилося кілька років.

Дослідниця художньої культури Китаю М. Неглінська, навпаки, зазначає більш пізню дату знайомства із західним музичним мистецтвом – 1672 рік, пов'язуючи її з ініціативою китайського імператора Кансі на практиці оволодіти грою на інструменті [105, с. 370]. З періодом правління імператора Кансі пов'язують появу клавикорда у Китаї також дослідники Сун

Джуан і Янь Чжихао, які визначають кінець XVII ст. у якості початку проникнення європейського клавірного мистецтва до культурного простору Китаю [132, с. 63; 181, с. 53].

Присутні й інші точки зору, згідно яких контакти з європейською музичною культурою та інструментарієм розпочалися у більш пізні часи. Так, Лін Ен Пей вважає початком впровадження фортепіано в Китаї XVIII ст. [193, с. 2], а Хуан Пін з у своїй дисертації називає датою першого знайомства з фортепіано середину XIX ст. [157, с. 8]. Сюй Бо вважає, що знайомство з фортепіано розпочалося зовсім недавно – лише століття тому, тобто на початку XX ст. [134, с. 65].

Неоднозначним у вивченні історичних аспектів формування і розвитку китайської фортепіанної культури є питання її *періодизації*. Погляди на головні етапи її становлення, зокрема у дослідженнях китайських і зарубіжних вчених, відрізняються широким розбігом як у хронологічних рамках, так і в критеріях розподілу.

Більшість дослідників китайської фортепіанної культури основним періодом її формування вважають XX ст. Китайські і зарубіжні вчені вказують офіційну дату створення КНР – 1949 рік як точку відліку і початок народження китайського фортепіанного виконавства [209, с. 34]. Його хронологічні рамки та внутрішня періодизація визначаються дослідниками у КНР по-різному: наприклад, Янь Цзе поділяє його на 3 етапи відповідно до важливих подій в історії країни:

- 1949-1966 – ранній період утворення КНР;
- 1966-1976 – період «культурної революції»;
- 1978 – після переходу до політики відкритості та реформ.

На відміну від поширеної точки зору, у дисертаційних дослідженнях Хуан Піна і Сюй Бо початок становлення китайської фортепіанної культури пов'язується з більш пізнім часом – кінцем XIX-початком XX ст. Відповідно до основного змісту явищ, що характеризують процес формування



вітчизняного фортепіанного виконавства, вказані дослідники виділяють три етапи:

1) кінець XIX – перша половина XX ст. – період проникнення і поширення фортепіанної музики;

2) 50-70 рр. XX ст. (роки створення Китайської народної республіки до початку «культурної революції» – період розвитку професійної освіти);

3) з 1978 р. по теперішній час – період «реформ та відкритості» [157, с. 13; 136, с. 8].

Видалення періоду з 1966 по 1976 рр. із загальної періодизації, на наш погляд, не є виправданим, оскільки незважаючи на зміст соціально-політичних і культурних подій цього часу поступальний рух процесу становлення китайського фортепіанного мистецтва не зупинявся, хоча і мав специфічні форми.

Лю Цин також розглядає історію фортепіанного мистецтва Китаю у більш широкій хронологічній перспективі і включає до загальної періодизації попередній етап (до 1949 р.). Відповідно, перша половина XX ст. визначається як підготовчий період. Разом з тим, й цей дослідник вважає необхідним виключити за межі загального процесу роки «культурної революції», коли розвиток фортепіанного мистецтва і освіти було призупинено. Таким чином, запропонована Лю Цин періодизація також включає три періоди, з незначно відмінним хронологічним змістом:

1. початок XX ст. – 1949 р.;
2. 1949-1966 рр.;
3. – з 1976 р. [96].

Серед фундаментальних робіт, в якій розглядалось питання періодизації, слід виділити дисертацію Бянь Мен. У шести главах розкривається зміст основних періодів історії становлення фортепіанної культури у Китаї, який авторкою визначається з огляду на соціально-економічні, політичні, військові події в історії Піднебесної, або досягнення у музичній культурі та освіті:

- 1) «Витоки і становлення» (1601- 1920-ті рр.);
- 2) «Створення перших державних музичних закладів за європейською системою» (1927-1937);
- 3) «Військові роки» (1937-1949);
- 4) «У Китайській Народній Республіці» (1949-1966);
- 5) «Період “культурної революції”» (1966-1976);
- 6) «Нові шляхи» (від 1977 р.) [27, с. 6].

Встановлюючи точкою відліку 1601 рік, авторка доречно наголошує, що хоча до початку ХХ ст. у Китаї не було розвиненої фортепіанної культури, але у попередні століття європейські клавішні інструменти поступово поширювались у китайському суспільстві, що готувало підґрунтя для її наступного розквіту.

У дисертації російського дослідника С. Айзенштадта період ХХ ст. логічно включений до періодизації загальної історії фортепіанної культури Китаю, яка налічує, на думку вченого, три масштабні етапи:

- 1) зародження (XVII-перша половина ХХ ст.);
- 2) становлення (поділяється на дві частини – 1930-1949 і 1950-1966);
- 3) період виходу на міжнародну арену – з середини 1960-х [5, с. 18-28].

Важливою є думка вченого щодо пріоритетного значення для формування фортепіанного мистецтва країн далекого Сходу просвітницької діяльності католицьких і протестантських місіонерів, котрі грали ключову роль на ранньому етапі ознайомлення з європейською музичною культурою [5, с. 19].

Наукові розвідки останнього десятиріччя в цілому наслідують традиційний підхід до періодизації. Серед численних досліджень необхідно виділити дисертацію Чень Шуюнь (2020), в якій автор переконливо відмовляється від жорстких обмежень конкретними датами, визначаючи етапи історії фортепіанного мистецтва Китаю більш узагальнено: 1980-ті – 2010-ті рр. Дослідник пояснює це асинхронністю змін в політиці та викликаних ними перемін у культурі через необхідність певного часу для їх

осмислення і творчого втілення: «Відсутність жорстких кордонів обумовлена тим, що політичні зміни неминуче викликали зміни стильових орієнтирів в культурі і мистецтві. Але, як правило, в музиці вони виявлялися не відразу, потрібно певний час, протягом якого діяли більш ранні стильові установки» [168, с. 15]. Разом з тим, доречно проголошуючи необхідність розгляду періодизації з різних позицій, котрі «відштовхуються в першу чергу від динамічних процесів, що відбуваються всередині музичного мистецтва, а не тільки від соціально-політичних умов того чи іншого часу» [168, с. 14], автор об'єднує в межах одного періоду процеси, зміст яких обумовив протилежні наслідки. Так, в межах другого періоду (1950-1970-і рр.) опинились перші півтора десятиліття після утворення КНР, котрі характеризуються підйомом культури і мистецтва, і наступні роки різкого їх гальмування і навіть спаду під час «культурної революції».

Таким чином, введення у науковий обіг нових фактів історії культури і фортепіанного мистецтва Китаю вимагає окремих доповнень, а також уточнень питання періодизації.

### **3.1.2 Історія європейського клавішного інструментарію в Китаї**

У країні, в якій національні музичні традиції мали попередню двохтисячолітню історію, «виключно довгий і складний шлях початкової адаптації європейського клавішного інструментарію» відбувався кілька століть [1, с. 101].

Першим європейським клавішним інструментом після органу, з яким познайомились китайці, вважається клавикорд (або клавесин). Існують розбіжності у поглядах вчених на конкретний різновид клавішного інструменту через неможливість його точної ідентифікації. Дж. та інші вважають, що це був клавесин або спінет Спенс [205, с. 197]. Тао Ябінг ідентифікує інструмент як клавикорд, котрий з'явився у Пекіні на рубежі XVI-XVII ст. [205]. Це був дарунок китайському імператору з династії Мін

(1368-1644) Шень-цзуну (1563-1620, Ваньлі), принесений італійським єзуїтом Маттео Річчі – «найбільш знаменитим християнським місіонером за всі часи історії релігійних контактів між Заходом і Китаєм» [90]. Засновник католицької місії ордену єзуїтів у Китаї, один з найбільш впливових і успішних місіонерів, математик, географ, астроном, Маттео Річчі (1568-1644, у китайському варіанті Лі Мадоу) був першим, хто здобув право на проповідування християнства у Піднебесній. Також він вперше серед представників західної цивілізації отримав дозвіл на відвідування Забороненого міста у Пекіні. Культурно-просвітницька і науково-дослідницька діяльність М. Річчі мала неперевершене значення для обох світів – східного і західного. Він не тільки залучив до християнства сотні представників місцевого населення та ознайомив верхівку китайського суспільства з науковими і культурно-мистецькими здобутками західноєвропейської цивілізації, але й відкрив європейцям світ давньокитайської філософії, зробивши перший переклад трактатів видатного викладача і філософа, упорядника «Книги пісень» Кун-Фу-Цзи (551-479 рр. до н.е.), якому він дав ім'я Кунфуціус. Також у регулярних листах-звітах щодо результатів діяльності християнської місії, М. Річчі знайомив римо-католицьке керівництво з традиціями, культурою, науковими досягненнями та географічними особливостями Китаю.

Свою місіонерську діяльність М. Річчі збудував на принципах шанобливого ставлення до східної культури, мови, релігії, традицій і звичаїв та на «м'якому» залученні китайців до знайомства із кращими здобутками західного суспільства, науки і мистецтва. Подарований імператору європейський клавішний інструмент, котрий разом з годинником, картою світу та більш точним, ніж китайський, календарем вважався одним з найвизначніших досягнень європейської цивілізації, викликав величезний інтерес у китайців [57, с. 83].

Досвідчений дипломат, на той час чи не найкращий з європейців знавець китайської культури, М. Річчі точно розраховував, що саме клавікорд

(клавесин), котрий не мав аналогів серед чисельного автентичного китайського інструментарію, повинен був зацікавити імператора, як представника багато тисячолітньої культури з розвиненими музичними традиціями. Китайський правитель був вражений складним механізмом інструменту, його чудовим звучанням і багатими виражальними можливостями. Як згадує італійський місіонер у своїх щоденниках, для презентації звучання інструмента ним було виконано вісім п'єс європейських композиторів [27, с. 6].

На прохання імператора М. Річчі і монах іспанського походження Дієго Пантойя (або Дієго де Пантоха, 1571-1618 – іспанський місіонер-єзуїт, астроном і географ) розпочали навчання грі посланих правителем для швидкого опанування інструмента чотирьох євнухів, які виконували функції музикантів при імператорському дворі. Імператор разом із вельможами стали свідками унікальної події – виконання хором євнухів під керівництвом Д. Пантойя оди давньогрецького поета Горація під акомпанемент клавіру [131, с. 62]. Про цей факт першого в історії китайської музики концерту, де прозвучали твори європейської музики, згадує і дослідниця Янь Чжихао [179, с. 27]. Однак, викликає непорозуміння вказівка імені імператора Кансі (1644-1722) при згадуванні цієї події, в той час як місіонерська діяльність М. Річчі відбувалась у попередню епоху – за часів правління імператора Ваньлі (1563-1620).

Спостережливість та розсудливість М. Річчі навела його на думку щодо доцільності написання для китайців, інструментальна музика яких виконувалась переважно з голосом, збірки «Пісень для клавикордів». В ній оспівувались етичні норми християнської моралі, а текст був представлений і латинською, і китайськими ієрогліфами «з метою адаптації європейських пісень до китайської мови» [57, с. 102]. Листування М. Річчі з церковними ієрархами у Європі відкриває інформацію про різні сфери використання клавішних інструментів у Китаї і є документальним свідком їх поступового поширення як у культурному дозвіллі вищого суспільства, так і

у релігійних відправах китайських католиків. В одному з листів Річчі повідомляє: «Деякі католики з Нанкіна спромоглися співати три або чотири меси у супроводі клавесину» [45, с. 142].

Неперевершене значення не тільки для науки і культури Китаю, але й всієї Європи наполегливої місіонерсько-пропагандистської діяльності Матео Річчі, побудованої на гуманізмі, виявленні спільних морально-етичних норм для конфуціанства та християнської релігії у поєднанні з ефективним «методом культурної адаптації» [102, с. 94], полягало у сприянні зародженню процесу культурної взаємодії між китайською та західною цивілізаціями. Саме з інформаційних повідомлень і доповідей християнських місіонерів Старий Світ знайомився з культурою, традиціями і звичаями Китаю, де тисячоліттями панувала політика ізоляціонізму. В наступні роки спостерігається незначне пожвавлення процесу популяризації західноєвропейських культурно-мистецьких надбань, і до ознайомлення китайського суспільства з європейськими клавішними інструментами залучився італійський священик Франческо Самбіасо (в 1610 р.) [193, с. 6]. У середині XVII ст. за часів правління імператора Шуньчжи видатною постаттю серед католиків-єзуїтів, що успішно пропагували здобутки європейської науки і культури, був Йоганн Адам Шалль фон Белль (1591-1666) – міністр імператорського кінного двору, головний міністр палацових жертвоприношень і глава управлінського апарату, котрому вдалося просунути орган вглиб країни до самого Пекіну. За дорученням імператора у 1650 році Й. А. Ш. де Беллю було виділено землю у столиці для будівництва католицького храму, де той був встановлений у 1652 р. і справив на китайців глибоке враження [45, с. 142]. Згодом Й. А. Ш. фон Белль спромігся написати для імператора, який був зацікавлений західним музичним мистецтвом, перший «Підручник гри на фортепіано» китайською мовою [88, с. 221].

В подальшому інтерес до європейської музичної культури і клавішних інструментів постійно то згасав, то відроджувався, синхронно відповідаючи

коливанням політики взаємовідносин із Заходом. Його характерною рисою було занадто обмежене коло китайців, причетних до знайомства з клавiром або органом. Серед них на початковому етапі спостерігались виключно імператори, – наприклад, останній представник династії Мiнь Си-цзун (Чунчжень, 1611-1644), імператори Цинської династії (1644-1911) Кансі (1644-1722), Юнчжен (1678-1735) і Цяньлун (1711-1799), члени їх сімей та окремі високопосадовці або придворні музиканти. Імператор Кансі, котрий вирізнявся прогресивними поглядами і зацікавленим ставленням до технічних і культурних надбань західної цивілізації, не тільки особисто оволодів грою на клавiкорді, але й заохотив до неї своїх третього, п'ятнадцятого і шістнадцятого синів та дітей вищих сановників [88, с. 221].

Вчителем і близьким другом імператора Кансі, його особистим радником із західних наук, котрий також навчав його астрономії, геометрії, філософії і музики, був перший заступник міністра департаменту суспільної праці Фердинанд Вербіст (за китайською традицією Нань Хуанжень, 1623-1688) – фламандський місіонер-єзуїт і вчений, астроном, математик, картограф, дипломат, перекладач, автор підручників з географії та історії Європи, написаних для китайців. З ним разом працював португальський монах-єзуїт і композитор Томазо Перейра (1644-1708), котрий користувався справжньою повагою при дворі після того, як почав записувати китайські пісні нотами і мовою оригіналу, а також оволодів грою на китайських інструментах. [105, с. 370]. Місіонери зуміли підтримати інтерес правителя до культурної спадщини Заходу та заохотити його до практичного знайомства з європейським виконавським мистецтвом. Зокрема Т. Перейра навчив Кансі грати не тільки європейські п'єси, але й китайські пісні. Також він організував лекційні заняття з теоретичних основ європейського музичного мистецтва, матеріали яких пізніше були видані у вигляді трактату «Теорія західної музики» китайською мовою під редакцією одного з синів імператора [1, с. 105; 88, с. 221]. В ній вперше китайськими ієрогліфами було позначено

ключові поняття європейської музичної теорії – нотний стан, гама, інтервал, ритм тощо [45, с.142].

Після смерті Т. Перейри на прохання імператора Кансі у 1711 р. з Риму до Пекіну було прислано італійського священика, музиканта і композитора Теодоріко Педріні (1671-1746), музичні обдарування котрого викликали прихильність трьох імператорів, які послідовно були правителями за його життя – Кансі (1662-1722), Юнчжена (1722-1735) і Цяньлуна (1735-1796). Талановитий музикант і композитор став близьким другом імператора Кансі і наставником його сина, майбутнього імператора Юнчжена. Він встановив у Пекіні орган і розважав грою на ньому імператора, організував навчання гри на клавирі імператорських синів і дітей придворних, що сприяло поступовому поширенню клавирних інструментів у побуті вельмож. Важливим внеском Педріні у розвиток знань про європейське музичне мистецтво стало суттєве доповнення ним попереднього видання музично-теоретичного трактату, внаслідок чого фактично була створена перша фундаментальна праця китайською мовою, присвячена західній музиці [5, с. 106]. Однак, наприкінці життя імператору Кансі наскучили заняття музикою, і у 1720 р. його вчитель внаслідок численних інтриг царедворців та за їх наклепами на якийсь час опинився у тюрмі. Незабаром (у 1773 р.) він був звільнений з нагоди вступу на трон нового імператора Ючжена, котрий оголосив амністію на честь початку свого царювання.

У XVIII ст. європейські клавикорд і клавесин і надалі продовжували сприйматися лише як екзотичні забавки для верховних правителів та їх сімей. Посилення ізоляціоністської політики держави у роки правління імператорів Юньчжена (1723-1736) і Цяньлуна (1735-1796) не сприяло прогресу у поширенні і розвитку західного музичного мистецтва в країні. Лише окремі місіонери, переважно науковці, знання котрих представляли великий інтерес і практичну цінність для імператорів Піднебесної, мали змогу ознайомлювати верхівку суспільства з мистецькими надбаннями Заходу. Серед найбільш значних постатей ченців-єзуїтів XVIII ст., котрі опікувались



музичним вихованням переважно членів імператорської родини, вказуються вчитель музики і математики Жан Жозеф де Граммон, Флоріан Бар (1706-1771) і французький місіонер Жан Жозеф Марі Амю (1718-1793) – клавесиніст і флейтист, автор трактату про китайську музику (1754), а також історик, астроном і лінгвіст, котрий досконало володів китайською і маньчжурською мовами. У 1754 р. він написав трактат про китайську музику, у якому зафіксовано китайські партитури, котрі використовувались у придворній практиці.

Незважаючи на той факт, що знайомство з клавіром у XVII-XVIII ст. мало виключний характер, а вихід за межі імператорського двору обмежувався переважно християнськими парафіями з малочисельною кількістю китайців-християн, внаслідок чого інструмент був недоступним широким верствам населення, поступовий рух на ознайомлення з європейською академічною музичною культурою було розпочато.

Новий, відмінний за змістом і дуже важливий етап поширення клавішного інструментарію на китайських теренах починається у XIX ст. Після поразки в «опіумних війнах» у 1840-х рр., коли ізоляціоністська політика Піднебесної примусово відходила в минуле, в країні стає популярною ідея «спільного використання східного і західного» для досягнення багатства і могутності. Рішучі зрушення в економіці, політиці і культурі, що відбувались внаслідок торгівельної експансії та посилення діяльності католицьких і протестантських місіонерів з Європи, США і Канади, викликали активізацію процесів природної асиміляції західної культури і, зокрема, в музичному просвітництві – «нову хвилю» більш близького масового знайомства з європейськими інструментами. Отримавши доступ до Китаю (з 1860 по 1867 рр. було відкрито 48 протестантських місій [51, с. 23]), проповідники християнства привезли з собою чисельні атрибути європейської музичної культури: інструментарій, нотну літературу, підручники з музичної грамоти тощо. У нових відкритих церквах виконання хоралів супроводжувалося акомпанементом клавішних – органу, фортепіано

або фісгармонії (у тому числі її американського різновиду – язичкового органу) [1, с. 108]. Таке колективне музикування дуже сподобалось парафіянам через близькість до популярних національних традицій співу з інструментальною грою. До того ж у вільний час у соборах і церквах регулярно проводились концерти, які привертали увагу китайського населення до західної музики і викликали бажання ознайомитись з фортепіано та іншими інструментами на практиці, оволодіти грою на них [88, с. 222].

Паралельно відкривались церковні школи, навчання в яких крім вивчення предметів традиційного циклу додатково містило спів, гру на фортепіано, основи музичної грамоти. Серед церковних навчальних закладів однією з перших була школа в Макао, в котрій музичні заняття складали важливу частину діяльності. Вона була відкрита у 1839 р. на честь першого британського місіонера-протестанта і перекладача Роберта Морісона (1782-1834) – видавника перекладу Біблії китайською мовою, а також упорядника першої нотної збірки з 30 протестантських гімнів (1818), засновника британської синології, котрий зібрав найбільшу у Європі бібліотеку китайської літератури. [146, с. 14]. Протестантські школи створювались по всій країні також місіонерами зі Старого і Нового світу: французами (Сюнхуей у м. Шанхай, 1850) і американцями (Чон Щин у м. Нінбо, 1845; Циньшінь, 1860; в м. Шанду, 1864; Хе Лінь Ін Хуа, 1881) [88, с. 221]. На Генеральній асамблеї протестантських місіонерів, яка відбулася 1877 року у Шанхаї, було організовано комісію, яка опікувалась питаннями забезпечення навчальних закладів підручниками і розробила план написання посібників з навчання гри на інструментах [там само].

За прикладом церковних шкіл, основи музичної грамоти та виконавства починають викладати і у світських школах. Навчання гри на фортепіано стає поширеним у закладах для дівчаток Циньсінь, Санкт-Марія у Шанхаї, Хуцзюнь у Хучжоу, Тинхай, тощо [88, с. 222]. У жіночій школі імені Святої Марії, яку заснувало американське християнське товариство у Шанхаї в

1881 р., заняття на фортепіано і фісгармонії проводились, починаючи з 1903 р. [156, с. 19].

Розповсюдженню європейського інструментарію сприяло і відкриття у 1850 р. у м. Шанхай першого музичного магазину, в якому крім музичних інструментів продавались також ноти, підручники, «школи навчання гри», самовчителі тощо [146, с. 15].

Таким чином, у розглянутий період до початку ХХ ст. відбувається повільне, поступове ознайомлення різних верств китайського суспільства з новим європейським клавішним інструментарієм. Особливістю цього процесу став його низхідний рух по сходах суспільного положення – від імператора і членів його сім'ї, а також найбільш наближених до нього представників аристократичної верхівки суспільства (у ХVІІ-ХVІІІ ст.), до представників середнього класу, містян (ХІХ ст.). В країні поступово змінюється ставлення до західної науки, культури, освіти, мистецтва, внаслідок чого на зміну державній політиці національного ізоляціонізму, спротиву іноземному впливу з середини ХІХ ст. приходить їх активне вивчення і подальша поступова асиміляція.

### **3.1.3 Формування музичної освіти в Китаї у першій половині ХХ ст. в контексті рецепції європейської академічної моделі**

У дослідженнях історії фортепіанного мистецтва Китаю наступне ХХ століття традиційно розглядається у якості основного періоду, коли відбувались його формування і розвиток. Як вказувалось, більшість китайських і зарубіжних дослідників визначають початок становлення китайського фортепіанного виконавства 1949 роком – офіційною датою створення Китайської Народної Республіки. Але при цьому не враховується тривалий ознайомчо-підготовчий період, котрий охопив не тільки першу половину ХХ ст., але й попередні три століття. На нашу думку, такий підхід не є правомірним і вимагає уточнення і деталізації. З огляду на особливу

важливість першої половини ХХ ст. у підготовці умов для наступного стрімкого розвитку китайської фортепіанної культури, цей період виокремлено в роботах Хуан Пін [157], Сюй Бо [135], Лю Сяолунь [202; 203], С. Айзенштадта [5].

Формування нової за змістом музичної культури нерозривно було пов'язано з вагомими змінами у системі загальної освіти Китаю. Процес вестернізації та японізації освіти і культури отримав настільки значну частину прихильників, що уряд був вимушений під їх тиском започаткувати діяльність навчальних закладів, орієнтованих на західні та японські (також побудовані на європейських засадах) зразки. Під впливом реформи 1898 р. в країні розпочалося оновлення змісту освіти, з'явилися школи, навчання у котрих було організовано за прикладом японських. У 1898 р. Цзін Юаньшань відкрив у Шанхаї школу для жінок «Цзін Чжен», в якій викладалося фортепіано, а в 1901 році місцевий уряд відкрив початкову школу, в якій вперше офіційно проводилися уроки музики [156, с. 8].

Навчання музиці, котре включало уроки хорового співу, де вивчали патріотичні пісні у жанрі «шкільної пісні», стало обов'язковим для всіх і посіло важливе місце у створених школах нового типу [88, с. 223]. Виключна популярність «шкільних пісень» згодом стала причиною включення хорового співу у навчальний процес всіх ланок освіти, у тому числі і у вищих навчальних закладах. Разом з тим, посилена увага до хорової музики західного зразка була пов'язана з переконаннями у її міцному впливі на патріотизм і мужність народу у часи його протистояння з маньчжурськими поневолювачами.

У школах нового типу обов'язкове для всіх навчання музиці, введене урядом Китаю на державному рівні до програм навчальних закладів, крім хорового співу містило основи музичної грамоти і доповнювалось оволодінням елементарними навичками фортепіанної гри. З цією метою з Японії та Європи були завезені клавешні інструменти різних модифікацій – фортепіано і фісгармонії [27, с. 8]. До викладання у зв'язку з відсутністю

професійних викладацьких кадрів в переважній більшості були залучені місіонери, котрі не могли сприяти суттєвому зростанню виконавської майстерності учнів. Разом з тим їх активна музично-педагогічна діяльність мала позитивний вплив на поширення європейського інструментарію на китайських теренах.

До кінця XIX століття в містах Пекін, Шанхай, Гуанчжоу була відкрита велика кількість навчальних закладів, побудованих згідно західної моделі та орієнтованих на вивчення здобутків Старого Світу, а число учнів, які навчалися у таких школах, сягнуло 17000 [1, с. 108].

Новим явищем у період кінця XIX – початку XX ст. стало залучення діячів китайської культури до процесу поширення європейської музики. Для виховання національних музично-педагогічних кадрів найбільш талановита молодь відряджається на навчання до Європи й Америки. Окремі представники Китаю направляються владою для навчання до Японії, яка з середини XIX ст. активно створювала національну систему музичної освіти за європейським зразком. Серед них були такі відомі діячі мистецтва наступних років, як Чень Сінгун (1870-1947), Цзен Чжимінь (1879-1929), Лі Шутунь (1880-1942) та ін. Після повернення на батьківщину вони розпочали власну музично-педагогічну діяльність на засадах європейської музичної культурної традиції, поширювали популярні збірки навчально-педагогічного репертуару (наприклад, «Вправи» Ш. Л. Ганона, «Сонатини» тощо) [88, с. 223]. Стрімке зростання інтересу до навчання гри на фортепіано, хорового співу актуалізувало у 1910-х рр. питання підготовки музично-викладацьких кадрів для шкіл системи загальної освіти. Внаслідок цього в університетах і педагогічних інститутах, які відкривались у великих містах, почали формуватися факультети музичної освіти: Об'єднаний педагогічний інститут провінції Чжецзян (1908), музичний факультет університету м. Пекін (1912).

Процес знайомства з європейським інструментарієм паралельно збагачувався новими формами популяризації західної музичної культури, зокрема активно почала розвиватись гастрольна діяльність видатних

європейських виконавців. Якщо у ХІХ ст. гастролі європейських віртуозів були представлені поодинокими випадками (наприклад, в архівах газети «Шеньбао» згадуються концерти 1874 року в Шанхаї [146, с. 16]), то у першій третині ХХ ст. вони стають обов'язковою складовою культурного життя великих міст. У Шанхаї і Харбіні виступали такі відомі музиканти, як піаністи Артур Рубінштейн, С. Рахманінов і В. Горовіц, скрипалі Ф. Крейслер, Я. Хейфец, Є. Цимбаліст, Й. Сігеті та ін. [27, с. 9].

Серед перших концертів європейського виконавця фортепіанної музики вказується виступ видатного італійського піаніста і диригента Маріо Пачі (1878-1946), котрий відбувся на запрошення американського імпресаріо А. Строка у німецькому клубі «Децяо» в Шанхаї у 1904 р. [27, с. 8]. Вихованець Джованні Сгамбаті (1841-1919) – учня Ф. Ліста, італійський музикант згодом переїхав до Китаю і присвятив поширенню західних культурних традицій та розбудові китайської музичної культури європейського зразка все своє життя. З 1918 р. він очолив процес формування Шанхайського симфонічного оркестру, до складу котрого запрошував італійських та російських емігрантів, а після створення Шанхайської консерваторії став провідним викладачем з класу фортепіано, наставником кількох поколінь прославлених виконавців: Юй Бяньмін, Чжу Гуньї, У Ілі, Чжан Цзюньвей, Чжоу Гуанжень, Фу Цун [150, с. 133].

Традиційний уклад життя китайського суспільства почав кардинально переглядатися у 1911 році після Сінхайської революції, результатом котрої стало повалення династії Цін та зміна більш ніж дві тисячорічного монархічного ладу на республіканський. Злам державного устрою супроводжувався послабленням традиційної для китайського суспільства політики «зарозумілого ізоляціонізму» [134, с. 62], зняттям заборони на знайомство із здобутками європейської науки і культури, активним зверненням до надбань музичного мистецтва Заходу. Янь Цзе називає цей період часом, коли європейська музика почала суттєво впливати на культуру Китаю [178, с. 16-17].

Провідну роль у процесі «модернізації країни у різних аспектах, але перш за все у культурному, просвітницькому, ідеологічному та політичному» [71] відігравали студентська молодь та прогресивна інтелігенція, котрі об'єдналися у «Русі 4 травня 1919 року». «Визрівши в колі прогресивних інтелектуалів та освіченої молоді, він змінив старий Китай назавжди, відкривши нову еру» [там само] боротьби за лібералізацію, демократизацію культури, мистецтва і освіти та європейські засадничі цінності. Започатковані зрушення у розвитку китайського суспільства супроводжувались поширенням західної музики і фортепіано як «символу європейської духовності і культури» [134, с. 62].

Серед важливих наслідків руху до «нового Китаю» слід відзначити доступ до навчання у Європі та США, який отримала талановита китайська молодь завдяки цілеспрямованій політиці уряду, направленої на вивчення європейського і американського досвіду у сфері професійної музичної освіти. Після отримання диплому за кордоном молоді музиканти Сяо Юмей (Xiao Youmei), Хуан Цзи (Huang Tzu)<sup>10</sup>, Сі Сінхай (Xian Xinghai)<sup>11</sup>, Ма Сицун, Дін Шанде (Ding Shande)<sup>12</sup> та ін. повернулись додому і, паралельно з активною концертною діяльністю і створенням музичних товариств, нових творчих колективів, розпочали розбудову вітчизняної системи професійного музичного навчання, заснованої на західних зразках [146, с. 22].

Найбільш яскравою постаттю в процесі розбудови китайської музичної культури, котрий «гаряче любив європейську музику, пропагував творчість класиків європейського мистецтва, створював навчальні посібники і відкривав заклади за європейською системою» [16, с. 133] був видатний

---

<sup>10</sup> Хуан Цзи – один з головних прихильників і пропагандистів західної музики у Піднебесній. Отримавши грант китайського уряду, він одержав диплом бакалавра (1929) Єльського університету у США. Після повернення викладав у Шанхайській консерваторії.

<sup>11</sup> Сі Сінхай, Ма Сицун та Дін Шаньде навчались у Франції. Сі Сінхай – учень Поля Дюка.

<sup>12</sup> Дін Шанде (1911-1995) – видатний китайський композитор, педагог, диригент, піаніст, автор перших фортепіанних творів у європейських жанрах, член журі багатьох міжнародних конкурсів. Дін Шанде спочатку закінчив Шанхайську консерваторію як піаніст, а потім продовжив професійну музичну освіту в Паризькій консерваторії (1947-1949) з фортепіано (у Н.Буланже) та поліфонії (у Noël Gallon, Tony Aubin), брав уроки в Артура Онегера. З 1956 р. був проректором Шанхайської консерваторії.

китайський композитор і диригент, музикознавець, організатор, засновник першої консерваторії у Шанхаї Сяо Юмей (1884-1940). Початкову музичну освіту він здобув у Японії, де протягом 1901-1909 рр. вивчав фортепіано і вокал в Токійському інституті та педагогіку – в Токійському Імператорському університеті. У 1912-1916 роках Сяо Юмей навчався у Лейпцизькій консерваторії і паралельно на філософському факультеті Берлінського університету. По його закінченні у 1920 році захистив дисертацію «Аналіз історії оркестрів Китаю до XVII ст.» під науковим керівництвом Г. Рімана і став першим доктором музики з дипломом європейського зразка у Китаї. Наукову діяльність Сяо Юмей як автор досліджень про традиційну музичну культуру Китаю, наукових праць «Нариси розвитку китайських і західних ладів», «Гармонія», «Еволюція давньої музики», «Дослідження про розвиток клавішних інструментів у Китаї», навчальних посібників, програм тощо поєднував з організаційною роботою.

Стійкі переконання у необхідності створення вітчизняної системи професійної музичної освіти західноєвропейського зразка спонукали його на активні дії щодо їх реалізації у життя. Захоплення європейською музичною культурою визначило основні напрямки діяльності митця, котрому належить ініціатива створення кафедри музики Пекінського вищого жіночого музично-педагогічного коледжу (1920), музичного факультету Пекінського державного коледжу мистецтв (1923), а також Асоціації музичних досліджень в Пекінському університеті (фактично – музикознавчого факультету). У 1927 р. внаслідок нестабільної політичної ситуації в Китаї пекінські музичні заклади були закриті, і Сяо Юмей переїхав до портового міста, торгово-комерційної столиці Китаю – Шанхаю, відомому своїм насиченим культурно-мистецьким життям.

Погляди Сяо Юмея поділяв один з лідерів «Руху 4 травня», міністр освіти Цай Юаньпєнь (Cai Yuanpei), котрий вже у 1919 р. організував відкриття при Пекінському університеті «Освітнього закладу музики» [152,



с. 134]. Пізніше він був перейменований в Музичні курси про Пекінському університеті (1922). Цай Юаньпєнь обіймав у новому навчальному закладі посаду ректора протягом 1922-1927 рр. і, підтримуючи ідеї Сяо Юмея, запросив його на посаду старшого викладача [178, с. 18]. Фактично це був перший китайський музичний навчальний заклад, орієнтований на західну модель професійної музичної освіти, зі спеціальними навчальними планами і програмами, цілеспрямованим набором студентів та запрошенням до викладання молодих талановитих музикантів китайського походження і іноземців – відомих виконавців й педагогів. Саме з його діяльністю необхідно пов'язувати початок «створення спеціальних закладів для навчання гри на інструменті на основі саме європейського фортепіанного репертуару»[132, с. 65].

Вплив цього навчального закладу був настільки значним, що у школах і коледжах найбільших міст країни відкриваються перші музичні відділи: у Пекінському жіночому педагогічному коледжі, Шанхайському педагогічному коледжі, Пекінській художній школі, Шанхайській школі мистецтв. До цього процесу згодом залучаються і заклади вищої освіти: у 1923 р. у Державній професійній академії мистецтв з'явився музичний відділ, а через два роки у 1925 р.– в Шанхайській спеціальній художній академії та у Шанхайському університеті мистецтв. Для підготовки викладачів музики у багатьох університетах Китаю започатковуються музичні факультети і кафедри: в Центральному державному університеті м. Нанкін, Жіночому університеті м. Цзиньлін, Хуцзянському університеті м. Шанхай тощо [178, с. 19]. Також у період до 1937 р. відкривається близько двадцяти навчальних закладів змішаного типу: приватний коледж мистецтв м. Учань (1929), Державний коледж мистецтв м. Ханчжоу і приватний Музичний коледж м. Гуанчжоу (1932), кафедра опери (1935) і кафедра музики (1937) Державного театального коледжу і Державного театру провінції Шаньдун та ін. [178, с. 21].

У 20-30-х роках ХХ ст. китайським культурним і музичним центром став Шанхай, котрий для європейських комерсантів та багатотисячних потоків емігрантів з Росії був одним з найбільш привабливих міст Піднебесної. Європейці, які склали значну частину населення міста, привезли з собою багаті культурно-мистецькі традиції та уподобання. У культурному полі міста вдало співпали «потреби Шанхаю у припливі по-європейськи освічених талановитих виконавців і професійні устремління російських музикантів грати та вчити» [143, с. 16]. В означений період тут активно працювали Російське музично-просвітницьке товариство на чолі з С.С. Аксаковим – правнуком відомого російського письменника С.Т. Аксакова, Співдружність художників, літераторів, артистів і музикантів (ХЛІАМ), Літературно-артистичне товариство, Товариство камерної музики, Арт-клуб. В рамках об'єднання «Мистецтво і творчість» щотижня відбувались виступи «Групи для камерних концертів» під керівництвом Б. Захарова та за його безпосередньої участі у якості соліста [143, с. 17-18]. Важливу роль у популяризації європейської і російської музичної спадщини відіграло Російське радіо, в програмах котрого щовечора звучали кращі твори композиторів – класиків і сучасників.

Кульмінацією і найважливішим досягненням культурно-освітньої діяльності Сяо Юмея стало створення 11(28) листопада 1927 р. першого вищого професійного музичного навчального закладу Китаю, в якому європейська система музичної освіти була вдало поєднана з національною специфікою, – Шанхайської консерваторії. Китайські дослідники Ван Цзін І і Тань Сяо вказують, що «перша китайська консерваторія у Шанхаї більше п'яти разів змінювала свою назву і лише в 1956 році затвердилася як «Шанхайська консерваторія музики» [28, с. 52]. У 1929-1942 рр. вона була перейменована на Шанхайський державний коледж мистецтв, котрий дослідниця Бянь Мен називає Музичним інститутом [27, с. 5], У На – музичним училищем [143, с. 16]. Навчальний план нового навчального закладу був віддзеркаленням провідних тенденцій у китайській освіті і

поєднував у собі різні музичні традиції – академічну, представлену навчанням на європейських музичних інструментах (фортепіано, скрипка) і національну, оскільки у переліку музичних спеціальностей важливе місце одержали і китайські народні інструменти.

Саме у Шанхайській консерваторії вперше розпочався процес формування фортепіанного факультету, котрий зайняв центральне місце у новому навчальному закладі. Створений шляхом об'єднання фортепіанних факультетів, кафедр і класів кількох навчальних закладів: коледжу мистецтв, Фуцзяньського державного музичного училища, Цзиньлінського (Нанкінського) жіночого університету, а також педагогічного інституту Східного Китаю [151, с. 367], він документально затвердив орієнтацію на європейські (зокрема, німецькі) освітні стандарти [178, с. 195]. З урахуванням цієї особливості відбувалось і формування педагогічного колективу консерваторії. С. Айзенштадт вважає, що визначальним фактором при розв'язанні кадрового питання і підборі претендентів для Сяо Юмея був власний досвід навчання у Лейпцизькій консерваторії, тому значну частину професорсько-викладацького складу утворили вихованці німецьких педагогів.

Очолити розбудову фортепіанного факультету було довірено Борису Захарову (1888-1943) – чудовому фахівцю, глибоко обізнаному у європейській фортепіанній педагогіці, відомому російському піаністу, професору кафедри спеціального фортепіано Петербурзької консерваторії у 1915-1921 роках, другу С. Прокоф'єва. Б. Захаров був запрошений до Китаю ректором Шанхайської консерваторії Сяо Юмеєм за рекомендацією професора консерваторії, першої скрипки Шанхайського симфонічного оркестру італійського скрипаля Фухуа [152, с. 134]. Один з кращих випускників Петербурзької консерваторії по класу А. Єсипової, російський піаніст завершив фортепіанну освіту в Європі у Відні<sup>13</sup> у відомого віртуоза

---

<sup>13</sup> С. Айзенштадт помилково вказує, що у Берліні [2, с. 23].

Леопольда Годовського<sup>14</sup> (1913), що мало вирішальне значення при його запрошенні Сяо Юмеєм. Б. Захаров вважається засновником китайської фортепіанної школи, котра отримала назву «шанхайської», з огляду на той факт, що чотирнадцять років життя, які він віддав викладацькій діяльності, мали вирішальне значення для процесу становлення китайського фортепіанного виконавства [27, с. 10]. Її найкращі представники вийшли з класу відомого майстра, здобувши професійну майстерність під його орудою: Лі Сяньмінг (Lee Hsien Ming)<sup>15</sup>, Дін Шанде (Ding Shande), У Lei, Лі Цуйчжень (Li Cuizhen)<sup>16</sup>, Цю Фушен (Qiu Fusheng), Фан Цзісен<sup>17</sup>, Сяо Шусянь<sup>18</sup>, Хе Лутін (He Luting)<sup>19</sup> [52, с. 138].

Педагогічний склад фортепіанного факультету при його заснуванні був утворений представниками різних виконавських шкіл. У 1930-х рр. до викладання на фортепіанному факультеті Шанхайського державного коледжу мистецтв, крім російських педагогів-вихованців Московської консерваторії класу О. Зілоті (учня Ф. Ліста) С. Аксакова, З. Прибиткової<sup>20</sup> та Б. Лазарева, приєдналися єврейські емігранти з Німеччини, а також представники інших європейських виконавських шкіл, зокрема італійської,

<sup>14</sup> Л. Годовський (1870-1938) – відомий американський піаніст, композитор і педагог, який очолював Віденську Школу вищої майстерності Імператорської академії музики. Серед його вихованців – Б. Захаров, Г. Нейгауз, І. Добровейн, Р. Левіна (викладач Вана Кліберна у Джульєрдській вищій школі музики) та ін.

<sup>15</sup> Лі Сяньмінг – перша китайська піаністка, яка здобула європейське визнання.

<sup>16</sup> Лі Цуйчжень – високообдарована піаністка, котра на вступних іспитах до консерваторії грала всі сонати Л. Бетховена напам'ять. Багато років була деканом фортепіанного факультету Шанхайської консерваторії, виховала велику плеяду китайських піаністів – Чжу Яфень, Чжу Ялань, Ян Яньжу, Ван Цзяньчжунь, Сунь Цян, Ли Жуйсін, Лу Цуйчжень.

<sup>17</sup> Фан Цзісен (1917-1968) – відомий китайський піаніст, педагог, очолював фортепіанний факультет Шанхайської консерваторії, серед його вихованців багато лауреатів міжнародних конкурсів – Хун Тен, Лі Цифан, Сюй Фейпін, Ду Мінсін, Чен Ісін, Ян Бісунь.

<sup>18</sup> Сяо Шусянь – відомий китайський композитор і педагог, був деканом композиторського факультету Центральної консерваторії в Пекіні.

<sup>19</sup> Хе Лутін (1903-1999) – видатний китайський композитор, теоретик, педагог, музичний діяч. Навчався у Шанхайській консерваторії під керівництвом Сяо Юмея і Хуан Цзи. Є автором досліджень про відмінності китайської і західної музики, а також про шляхи розвитку китайської музичної культури.

<sup>20</sup> Прибиткова Зоя Аркадіївна (1892 – 1962) закінчила Санкт-Петербурзьку консерваторію (композицію вивчала під керівництвом свого дядька С. Рахманінова) та Імператорські драматичні курси (1914 р.). Працювала у театрах Петрограда та Москви (Великий Дмитрієвський театр). У Харбіні відкрила власну студію, котра проіснувала 5 років. Жила у Шанхаї з 1929 р. Заснувала з В. Кларіним Камерний театр, де була режисером. Професор Шанхайської національної консерваторії з класу рояля (з 1931 р.), працювала диктором на радянському радіо в Шанхаї. Репатріювалася у СРСР (1947 р.). Працювала у Ташкентській консерваторії близько 10 років (1947-1957 рр.). Потім переїхала до Прибалтики, написала спогади про С. В. Рахманінова та А. І. Зілоті [122, с. 41].

яку очолив М. Пачі (Mario Passi). Викладати були запрошені також і представники першого покоління китайських піаністів, які повернулись після навчання у США, – Ван Жусянь, Лі Еньке, Ши Фенчжу та ін. Їх активна плідна діяльність сприяла початку формування національних традицій у професійній музичній освіті, вітчизняному фортепіанному виконавстві і педагогіці.

11 травня 1935 року в залі готелю «Сінья» відбулась важлива подія в історії музичної культури Китаю – перший повноцінний клавірабенд випускника Шанхайського коледжу мистецтв Дінг Шанде (клас Б. Захарова). Талановитий музикант за шість років навчання грі на фортепіано, яке він почав опановувати паралельно з традиційним народним інструментом *pipa*, з успіхом представив складну концертну програму. Вона була побудована на поєднанні творів класичного репертуару, котрий склали опуси європейських композиторів (Соната для фортепіано op. 27 № 2 *cis-moll* Л. Бетховена, «Запрошення до танцю» К. М. Вебера, I частина фортепіанного концерту Е. Гріга, Полонез *As-dur* і етюд op. 10 № 9 *f-moll* Ф. Шопена, «Арабески» К. Дебюссі, фортепіанна рапсодія № 6 Ф. Ліста, дві мініатюри О. Черепніна), і двох п'єс Хе Лутіна («Колискова пісня» і «Мала флейта пастушка») [143, с. 26-27] – молодого китайського автора, переможця першого композиторського конкурсу на кращій твір для фортепіано, написаний у національній стилістиці. Цей концерт можна вважати одним з визначальних епізодів у становленні китайського фортепіанного виконавства, котрий засвідчує високий професійний рівень випускників Шанхайської консерваторії. Також важливим є факт включення до концертної програми фортепіанних творів китайського автора Хе Лутіна, який демонструє народження національної композиторської школи<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Першим відомим зразком фортепіанного опусу китайського композитора В. Батанов називає фортепіанну мініатюру «Мирний марш» Чжао Юань Жень (1914 р.) [15, с. 62]; Бянь Мен і Лін Ен Пей вважають, що перший твір для фортепіано вітчизняного автора був виданий у 1915 р. [27, с. 9; 193, с. 2].

Організація музично-просвітницьких товариств і літературно-художніх об'єднань, концертних організацій, відкриття приватних музичних студій, до яких направляли своїх дітей для навчання гри на фортепіано, скрипці, віолончелі не тільки європейські жителі Шанхаю, але й місцеве населення, стали тим підґрунтям, що забезпечило розквіт музичної культури академічного спрямування, виконавського мистецтва і професійної освіти в країні у наступний період.

Традиції західної музичної культури активно поширювались і на півночі країни у новоствореному місті Харбіні – великому вузлі Китайсько-Східної залізниці. Побудований у 1898 році, він швидко перетворився на культурно-економічний центр Маньчжурії, в котрому європейське населення у різні роки складало до п'ятдесяти відсотків<sup>22</sup>. Особливо збільшилась його кількість після 1917 року, коли сотні тисяч російських емігрантів, опинившись у пошуках долі за межами батьківщини, не наважувались від'їжджати далеко, сподіваючись на швидке повернення додому. Вони намагались зберегти культурну ідентичність і національні традиції та звички у нових для себе умовах східноазійської цивілізації.

Серед важливих складових традиційного укладу життя для представників російської інтелігенції та білогвардійських офіцерів музика знаходилась чи не на першому місці після релігії, тому питання організації музично-концертного і театрального дозвілля<sup>23</sup>, а також забезпечення творчих колективів необхідними професійними виконавськими кадрами активно вирішувались, починаючи з перших днів розбудови Китайсько-Східної залізниці – основного містоутворюючого підприємства. Якщо у перші роки після заснування Харбіну основними представниками європейської музичної культури були оркестрові музиканти – члени духових, військових і симфонічного оркестрів, то згодом зростання кількості театрів і концертних організацій (були відкриті оперний і театр оперети, сформовані

---

<sup>22</sup> З 370 тисяч мешканців Харбіну 190 тисяч були росіянами [157, с. 9].

<sup>23</sup> У Харбіні у різні роки гастрювали Ф. Шаляпін, С. Лемешев та ін.

симфонічний оркестр і балетна труппа) та створення музичних навчальних закладів сприяло популяризації західної музики серед більш широких верств населення [40]. Відповідно, фортепіано не тільки зайняло традиційно важливе місце у емігрантському середовищі, але й викликало інтерес і поширювалось у місцевому колі представників національної інтелігенції.

Визначною подією у культурному житті Харбіну початку 1920-х років було відкриття у травні 1921 р. Першої музичної школи, яка згодом отримала назву Харбінської консерваторії. Її засновниками були П. Н. Машин<sup>24</sup>, котрий у 1925 р. переїхав до Шанхаю, С. М. Тавгиридзе, Ю. К. Плотницька та Є.П. Дружиніна [166, с. 27]. У різні роки викладачами також були голови художньої ради Першої Харбінської музичної школи Р. Г. Карпова (1921-1927) і Л. Я. Зандер-Житкова (1927-1933), директорка школи В. Л. Гершгоріна (з 1938 р.) [122, с. 22]. Багато зробив для школи видатний музичний діяч і скрипаль з України Володимир Трахтенберг<sup>25</sup>, котрий керував нею з 1933 р. Викладання проводилось відповідно до програм чотирьох курсів (підготовчого, молодшого, середнього і старшого) російських консерваторій Імператорського Російського товариства [122, с. 21]. За двадцять шість років свого існування<sup>26</sup> (до 1947 р.) в ній було підготовлено більше 3000 професійних музикантів за фахом фортепіано, скрипка, віолончель, дерев'яні і мідні духові інструменти, проведено декілька десятків концертів і музичних вечорів, у програмах котрих звучали твори західноєвропейських і вітчизняних композиторів.

Важливу ланку музичної освіти у Харбіні складали приватні музичні школи. Частина їх була вузько направленою спеціалізації: школа фортепіано

---

<sup>24</sup> Петро Миколайович Машин (1.02.1877, м. Харків – 07.03.1944, м. Шанхай) – випускник Харківського музичного училища, відомий хормейстер, регент, музичний діяч. З 1907 по 1924 рр. викладав спів у Харбінському комерційному училищі, очолив організацію Першої музичної школи у Харбіні, Українського і Терського козаких хорів у Шанхаї [122, с. 35].

<sup>25</sup> Володимир Давидович Трахтенберг – випускник Петербурзької консерваторії (клас професорів С. Рахманінова і О. Глазунова), концертмейстер і перша скрипка симфонічного оркестру у Харбіні.

<sup>26</sup> Вона спочатку розміщувалася у будівлі Комерційного училища, у 1928 р. перейшла до приміщень навчальних закладів М. А. Осаковської, і з осені 1940 р. розміщувалася у приміщенні Харбінського симфонічного товариства. [122, с. 21].

А. Е. Аксаковського, школа фортепіано Р. Г. Герсеної, школа скрипки Г. І. Ачайр, вокальна школа А. В. Єгорова та ін. [166, с. 28]. Але особливого значення серед приватних музично-освітніх закладів Харбіна набула заснована у 1924 році стараннями В. Трахтенберга міська музична школа<sup>27</sup> (з червня 1925 року – Вища музична школа імені О. Глазунова). Як в багатьох інших навчальних установах Харбіна, провідне місце в ній належало фортепіанному факультету. Його формування відбувалось зусиллями піаністки В. І. Діллон – дружини професора класу скрипки У. М. Гольдштейна, з котрим вони приїхали на гастролі до Харбіна у 1926 р. і не повернулись до Росії [136, с. 9]. Місцева преса через п'ять років повідомляла про перший випуск школи, у якому значну частину (вісім осіб з десяти) склали випускники по класу фортепіано: Добротворська, Фрід, Фрішман, Чинарьова, Ричкова, Шайчик, Карпова та Кушнір, перші четверо з котрих отримали звання вільного художника, а решта – диплом спеціаліста [122, с. 12]. За роки існування<sup>28</sup> в ній отримали освіту близько 500 музикантів, подальша творча діяльність котрих сприяла поширенню західноєвропейської музичної культури на китайських теренах.

У Харбіні активна концертна діяльність учнів, випускників і педагогів навчального закладу регулярно висвітлювалась на сторінках місцевої преси, кореспонденти котрої докладно розповідали про події музичного життя міста. Зокрема, у полі їх зору опинилися клавірабенд молодой талановитой піаністки, випускниці Вищої музичної школи імені О. Глазунова В. Карпової, котрий відбувся навесні 1933 р., концерт співачки С. В. Бабушкіної і випускниці по класу В. І. Діллон Г.А. Ачайр-Добротворської [122, с. 14], серія концертів камерної музики з творів Й.С. Баха, Л. Бетховена, П. Чайковського та інших західно-європейських і російських композиторів.

<sup>27</sup> Школа знаходилась у синагогальному училищі на вулиці Паою району Даолі Харбіну (зараз – у другій Корейській школі на вулиці Тунцзян) [там само]. Згодом вона стала консерваторією, а з 1947 р. В. Трахтенберг – її ректором.

<sup>28</sup> Навчальний заклад було закрито у 1936 р. і відновлено лише у 2014 р.



У жовтні 1927 року створюється ще один музичний навчальний заклад – Училище музичного навчання. Стараннями випускниці Київської консерваторії Г. Г. Попової в ньому було організовано викладання фортепіано, співу, скрипки, згодом відкрились ще нові класи – віолончелі, хорового диригування, регентський, оскільки Училище знаходилося поруч з православним храмом Іверської ікони Божої матері. У 1929 р. відкрився Харбінський музичний інститут, котрий очолила відома піаністка, випускниця Вищої музичної школи ім. О. Глазунова Л. Б. Аптекарева. Протягом шести років його існування навчання проводилось з трьох спеціалізацій: фортепіано, скрипка і вокал [166, с. 28].

Кінець 1930-х – 1940-і роки, який охоплює трагічні роки війни з Японією (1937-1945) та громадянської війни (1946-1949), в історії китайської музичної культури характеризується зрозумілим сповільненням поступального руху формування фортепіанного мистецтва. Разом з тим в країні продовжується розпочатий процес організації навчальних закладів професійного спрямування. Янь Цзе вказує, що тільки за період з 1941 по 1949 рр. в країні було засновано близько 50 музичних навчальних закладів, націлених на підготовку виконавських і музично-педагогічних кадрів [178, с. 25].

### **3.1.4 Фортепіанна освіта і виконавство в КНР: роки підйому і перемог**

Новий етап в історії китайської музичної культури, професійної музичної освіти і фортепіанного виконавства починається після створення у 1949 році Китайської Народної республіки. Саме ця дата традиційно акцентується як першопочаткова у процесі становлення фортепіанного мистецтва в Китаї, на що наголошує переважна більшість дослідників музичної культури країни. Разом з тим, як вказувалось, з огляду на значні досягнення попереднього етапу, необхідно зауважити, що визначення 1949

року виключно як точки відліку не є коректним. Організаційна, педагогічна і виконавська діяльність багатьох китайських та іноземних представників фортепіанного мистецтва у попередні роки стала тим міцним фундаментом, на якому в подальшому стали можливими міжнародні успіхи і перемоги представників китайської фортепіанної виконавської школи. На наш погляд, не відмовляючись від здобутків китайської музичної культури у першій половині ХХ ст., період з 1949 року заслуговує на право бути названим роками формування і розквіту китайського фортепіанного виконавства, значних успіхів і вагомих перемог.

З утворенням КНР у 1949 р. питання культури і мистецтва стають важливими складовими нової державної політики та ідеології країни. Цей період супроводжувався важливими зрушеннями і зверненнями у всіх сферах музичної практики – виконавстві, гастрольній діяльності, освіті, нотному видавництві, виробництві музичних інструментів тощо.

Нова культурна політика держави сприяла активізації гастролей міжнародних колективів, солістів. Зокрема у 1957-1958 рр. в КНР виступали відомі російські піаністи С. Ріхтер, А. Ямпольський, польська піаністка Г. Черні-Стефанська.

Зростання попиту на музичні інструменти обумовило необхідність відкриття власного виробництва піаніно і роялей. Вже у 1949 р. в Пекіні і Шанхаї, а згодом в Гуанчжоу (1956) для забезпечення потреб країни з величезним населенням відкрились фабрики з виробництва музичних інструментів<sup>29</sup>.

Новий період у становленні фортепіанного виконавства в країні розпочався з відкриття у 1950 році у місті Тяньцзинь Центральної музичної консерваторії (Central Conservatory of Music CCOM), котра з 1958 року переїхала до Пекіна. Ця подія започаткувала активний рух зі створення нових установ, які заснували могутню систему навчальних закладів музичної

---

<sup>29</sup> Зауважимо, що у 2020 р. в одному з найбільш населених міст планети – Шанхаї (24,6 млн населення у 2017 р.), працює вісім фабрик виробництва фортепіано.

освіти, орієнтовану на радянську модель професійного навчання триступеневого рівня (музична школа – музичне училище/коледж – консерваторія). У багатьох великих містах розпочинають функціонувати музичні коледжі, на базі яких у найкоротші строки формуються нові консерваторії. Наприклад, у 1958 р. відкрилась Тяньцзинська консерваторія музики, (у місті Ляонін), у 1959 р. в м. Ченду – Січуаньська консерваторія (у 1949-1959 рр. – Північно-західний музичний коледж), Шеньянська консерваторія у м. Шеньян (до 1958 р. – Північно-східний музичний коледж), Сіаньська музична консерваторія в м. Шеньсі (до 1960 р. – музичний коледж), Уханьська консерваторія в м. Хубей (до 1985 р. – Південний музичний коледж), Гуанчжоуська консерваторія імені Сі Сінхая (в м. Гуаньчжоу). Також започатковуються фортепіанні факультети в інститутах мистецтв та педагогічних університетах, зокрема, після реформи вищої освіти у 1952 р. було засновано музичні факультети у 15 вищих педагогічних навчальних закладах [178, с. 195].

Для викладання фортепіано запрошувалися найкращі випускники консерваторій – лауреати і дипломанти міжнародних конкурсів, які отримали визнання як виконавці у цілому світі, та провідні зарубіжні спеціалісти. Важливу роль у формуванні виконавського мистецтва країни зіграли і роки співдружності з СРСР та країнами соціалістичного табору, коли до викладання запрошувались фахівці з Радянського Союзу, котрі будували процес навчання на засадах, властивих радянській професійній музичній освіті і фортепіанній педагогіці зокрема [136, с. 11]. Також за основу було взято організаційно-методичне забезпечення за прикладом радянських музичних закладів: навчальні плани, програми, дидактичні матеріали тощо.

З початковим періодом виховання професійних музикантів у КНР пов'язані перші успіхи і перемоги у міжнародних конкурсах. Серед найбільш яскравих імен цього часу – молоді виконавці, представники авангардної генерації китайських піаністів Чжоу Гуанжень (третя премія на фортепіанному конкурсі Третього Берлінського Міжнародного фестивалю

молоді та студентів, 1951), Фу Цун (третя премія, Молодіжний конкурс піаністів Четвертого Міжнародного фестивалю молоді та студентів у Бухаресті, 1953; третя премія і спеціальний приз «за краще виконання мазурок» на П'ятому Міжнародному конкурсі імені Ф. Шопена у Варшаві, 1955), Лю Шикунь (третя премія на Міжнародному конкурсі імені Ф. Ліста у Будапешті, 1956; друга премія на Першому Міжнародному конкурсі імені П. І. Чайковського у Москві, 1958), Лі Мінцян (перша премія на Першому Міжнародному конкурсі імені Дж. Енеску, Бухарест, 1958) та ін. (Таблиця 1. Додаток А). Такий стрімкий розвиток китайського фортепіанного мистецтва і наступні вагомні конкурсні перемоги піаністів Піднебесної у другій половині ХХ ст. засвідчили народження і високий рівень нової виконавської школи в країні.

Поступальний характер процесу формування китайської музичної культури академічного спрямування було призупинено у середині 1960-х рр. трагічними подіями «культурної революції». Особисто Мао Цзедун вважав, що «культурна революція» почалась з публікації 10 листопада 1965 р. статті одного з її ініціаторів Яо Веньюань (Yao Wenyuan) – його зятя, члена групи керівників Комуністичної партії Китаю, куди також входили дружина Мао Цзедун Цзян Цін (Jiang Qing), Чжан Цюньцяо (Zhang Chunqiao) і Ванг Хунвень (Wang Hongwen). Але традиційно датою її початку вважається 8 серпня 1966 р., коли було прийнято Постанову Центрального Комітету Комуністичної партії Китаю «Про велику пролетарську культурну революцію». Вона вивела на вулиці хунвейбінів – радикально налаштованих школярів і студентів, які на початку «культурної революції» виступили як представники влади у країні.

Десятиліття 1966-1976 рр. офіційно визнається китайськими дослідниками як період занепаду у композиторській творчості, виконавстві, музичній освіті. Фортепіанна музика, котра активно розповсюджувалась у Китаї до середини 60-х років ХХ ст., як зазначає дослідниця Бянь Мен, була оголошена «розсадником буржуазного ревізіонізму» і, згідно нової

ідеологічної доктрини, фактично виключена з культурно-мистецького простору [27, с. 16].

Під забороною опинились не тільки європейська музична спадщина, але й композиції, написані національними авторами до 1966 р. Перед музикантами були поставлені завдання, обумовлені новою ідеологією китайського керівництва: твори мистецтва повинні відповідати ідеологічним настановам партії та уряду, які були виражені трьома словами: «націоналізувати, реконструювати і популяризувати» [110, с. 226], і відображати революційні настрої політизованої частини суспільства. Серед обмеженої кількості музичних композицій, які дозволялись для виконання, переважали революційні і патріотичні пісні, що висловлювали гордість за країну і відданість Великому Мао. Особливою популярністю користувались перекладені на музику політичні «Цитати Голови Мао Цзедуна»<sup>30</sup>: «Люди розмахували «червоними книжками» (збіркою цитат Мао Цзедуна) і разом марширували під музику, співаючи пісні в унісон» [164, с. 246]. Прагматичний підхід китайського керівництва до музичного мистецтва, яке використовувалось лише у пропагандистських цілях, обумовив його жанрове обмеження переважно вокальними творами. Навіть в балети, симфонічні та інструментальні композиції додавались вокальні партії, або партія читця чи субтитри<sup>31</sup>.

Фортепіано разом з іншими академічними інструментами вважалось «пережитком буржуазної культури минулого», внаслідок чого ставало «об'єктом перегляду» та в переважній більшості повсюди нещадно викорінювалось<sup>32</sup>. Використання іноземних музичних інструментів, як виняток, було можливим лише «для вираження національної особливості» [15, с. 64].

<sup>30</sup> Як зазначає Е. Новікова, «вчення Мао Цзедуна абсолютизувалось, перетворювалось на гасла» [105, с. 35].

<sup>31</sup> Наприклад, при виконанні фактично єдиного дозволеного академічного інструментального твору – концерту для фортепіано з оркестром і читця «Хуанхе», глядачів закликали «високо підняти Червоний Прапор марксизму і лєнінізму» [164, с. 246].

<sup>32</sup> Бянь Мен вказує на випадки конфіскації і спалення інструментарію і нотної літератури, знущання над викладачами Шанхайської консерваторії тощо [27, с. 16].

Складна доля спіткала музичні навчальні заклади: лише три консерваторії продовжили своє існування (Пекінська, Шанхайська і Тяньцзиньська), а всі інші було перейменовано на музичні інститути. У найскрутніші роки «культурної революції» вони фактично перервали освітню діяльність (у 1966-1968 рр. заняття повністю припинилися) через необхідність спрямування викладацьких колективів на «трудовий фронт» для «перевиховання» на будівництві, об'єктах промисловості або у сільській місцевості. Представники творчої інтелігенції, загалом зараховані до «класових ворогів», зазнали не тільки тяжкої праці, чисельних утисків і знущань з боку загонів хунвейбінів, але й заборону на вільну творчу діяльність. Частина видатних композиторів і виконавців зі світовим ім'ям були репресовані, деякі покінчили життя самогубством. Жорстока доля спіткала і переможців міжнародних фортепіанних конкурсів. Лауреат Міжнародного конкурсу імені Ф. Ліста у Будапешті (1956, третя премія) і Першого Міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського у Москві (1958, друга премія) Лю Шикунь протягом шести років відбував тюремне покарання, де зазнав моральні та фізичні страждання, отримав переломи пальців на обох руках. Чжоу Гуанжень, лауреатка фортепіанного конкурсу Третього Берлінського Міжнародного фестивалю молоді та студентів (1951, третя премія) не тільки втратила здоров'я і покалічила вказівний палець лівої руки під час тяжкої праці на сільськогосподарських роботах, куди її було відправлено для «перевиховання», але й залишилась без чоловіка, котрий не витримав утисків і покінчив життя самогубством. Один з найбільш визнаних китайських піаністів, лауреат Третього Міжнародного конкурсу піаністів імені Б. Сметани у Празі (1957, третя премія), Першого Міжнародного конкурсу імені Дж. Енеску в Бухаресті (1958, перша премія), Шостого Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві (1960, четверта премія) Лі Мінцян позбувся можливості повернутися до виконавської діяльності після арешту і заслання через втрату здоров'я. Тільки від'їзд до Європи у 1959 р. врятував лауреата П'ятого Міжнародного конкурсу

імені Ф. Шопена у Варшаві (1953, третя премія, приз «за краще виконання мазурок») Фу Цуна від репресій.

Під час другого етапу «культурної революції» (1969-1971) поодиноким митцям поталанило залишитися у числі тих, кому було «дозволено» продовжувати творчу діяльність у складних умовах ідеологічного тиску і цензури. Подолати цензуру змогли автори опусів академічної традиції, побудованих на фольклорній мелодичній основі. Серед них одним з найвідоміших був китайський піаніст і композитор Ін Ченьцзун<sup>33</sup>, який у складних обставинах зумів проявити найкращі якості національного менталітету – мудрість, гнучкість, творчу винахідливість і вірність своєму інструменту. Він створив оперу «Червоний ліхтарик», в партитурі котрої поряд з інструментами народного оркестру використав *solo* фортепіано, партію котрого виконав на прем'єрі. Йому також належить художнє керівництво колективним творчим проектом, результатом котрого стало створення у 1968-1970 рр. групою китайських композиторів фортепіанного концерту «Huang he».

Чотиричастинний концерт-парафраз життєрадісного характеру і патріотичного спрямування, написаний на замовлення партійного комітету Пекінської філармонії, був одним з найпопулярніших симфонічних творів у Китаї. Сюй Бо підкреслює його знаковий характер для фортепіанної культури країни: «У цьому новому вигляді він часто звучав на радіо і був відомий буквально кожному китайцю, він став своєрідним культурним символом інтересу і любові цілої нації до фортепіано, до фортепіанної музики» [135, с. 62]. Оригінальність жанрового рішення – концерт для фортепіано з оркестром і читця – була обумовлена зверненням до кантати китайського композитора Сянь Сінхая (Xian Xinghai, 1905-1945) «Хуанхе» («Huang he», 1938), написаної на патріотичні вірші Гуан Вейжана (Guang Weizhan) під час

---

<sup>33</sup> Ін Ченьцзун – лауреат Другого Міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського (1962, друга премія). Заступництво Цзян Цін (дружини Мао Цзедуна) не тільки зберегло йому здоров'я і навіть життя, але й було запорукою можливості продовження творчої виконавської і композиторської діяльності.

національно-визвольної боротьби проти японських загарбників. Для створення патріотичного опусу агітаційно-пропагандистського спрямування Інъ Ченцзун (Yin Cheng-Zong) залучив друзів та учнів – вже відомих на той час молодих композиторів, Чу Ванхуа (Chu Wanghua), Лю Чжуана (Liu Zhuang), Шен Ліхуна (Sheng Lihong), Ши Шучена и Сюй Фейсіна. Після успішного прослуховування на найвищому рівні в Центральному Комітеті Комуністичної партії Китаю, твір з успіхом було виконано Інъ Ченцзуном з Пекінським філармонічним оркестром під орудою Лі Делун (Li Delun) 1 травня 1970 р. [там само]. У часи важких випробувань авторам концерту вдалося зберегти не тільки фортепіано як сольний інструмент академічної традиції, але й вітчизняне фортепіанне виконавство.

В останній період «культурної революції» (1971-1976), який характеризується відносним «послабленням» тиску на митців та отриманням дозволу на виконання аранжувань для фортепіано, з'являються програмні фортепіанні твори, написані у різних жанрах. Як вказує Бянь Мен, «з'явилося багато фортепіанних транскрипцій високого рівня; спільний принцип всіх тих творів – використання у фортепіанній музиці прийомів гри на народних інструментах» [27, с. 17]. Серед відомих фортепіанних мініатюр, написаних в ці роки, слід вказати п'єси «Ріка Люян» (1972) та «Мелодія квітів абрикоса» (1973) Ван Цзяньчжуня (Wang Jianzhong)<sup>34</sup>, «Віддзеркалення місяця у джерелі Ерцуань» (1972) Чу Ванхуа (Chu Wanghua)<sup>35</sup>, «Звуки флейти і

<sup>34</sup> Ван Цзяньчжун (Wang Jianzhong) (1933-2016) – композитор, піаніст, педагог. Навчався у 1950-1958 рр. на факультетах композиції та фортепіано Шанхайської консерваторії. У роки «культурної революції» (з 1973 по 1978) працював у Центральному оркестрі. З 1980 р. обіймав посади проректора та завідуючого кафедри композиції Шанхайської консерваторії.

<sup>35</sup> Чу Ванхуа (Chu Wanghua) (народ. 1941р.) – композитор, піаніст, педагог, автор близько 100 статей по актуальних питаннях музичного мистецтва і педагогіки. В одинадцятирічному віці його було прийнято на навчання до Центральної Шанхайської консерваторії по класу фортепіано, а з 1956 р. він навчався паралельно і композиції. Через переслідування його батька Чу Ванхуа був змушений залишити клас композиції і продовжити її вивчення таємно, навчаючись офіційно на фортепіанному факультеті. Величезні творчі успіхи юнака у жанрі фортепіанної музики принесли йому не тільки визнання, але й запрошення на навчання до Пекінської консерваторії, в якій він згодом починає викладати (1963). Під час «культурної революції» був репресований, після звільнення приймав участь у колективному створенні фортепіанного концерту «Хуанхе». У 1981 р. виїхав закордон для навчання у Мельбурні, де і залишився по закінченні навчання. Чу Ванхуа належить три симфонічні поеми, велика кількість творів для фортепіано (більше 200) а також роботи з актуальних питань сучасної музики, музичної освіти, фортепіанної педагогіки, критики тощо.



барабана в сутінках» (1975) Лі Інхая, «Осінній місяць відбивається у спокійному озері» (1973) Чей Пейсюня. Композитори включали до своїх фортепіанних композицій не тільки китайські народні мелодії та елементи національно-ладової системи. Орієнтація на звучання інструментів китайського народного оркестру стимулювала пошук нових тембрових та звукових ефектів з метою імітації виконавських прийомів, властивих фольклорному інструментальному виконавству. У підсумку це мало позитивний результат – збагачення виразної палітри фортепіано, розширення та оновлення його звуко-виражальних і фактурно-технічних можливостей. Гнучкий підхід у відповідності до вимог і викликів часу дозволив зберегти фортепіанне мистецтво країни і не допустити докорінного руйнування композиторських і виконавських надбань, досягнутих у попередні роки.

Після проголошення нового курсу «реформ та відкритості» у грудні 1976 р. починається період подолання негативних наслідків подій попереднього часу, активного вивчення та практичної реалізації багатого досвіду європейських країн і США у справі виховання музикантів-виконавців академічної традиції [70].

Н. Турушева виділяє три етапи проведення наступних реформ у сфері культури, проголошені відповідними директивами у відповідності до змін курсу КПК: 1) 1978-1992 рр. – перехід від ідеології класової боротьби, котра визначала культурні процеси у попередній період, до "нової парадигми, в центрі котрої знаходились економічні перетворення" [138, с. 106]; 2) 1993-2002 рр. – період "відкритості та модернізації", пов'язаний з подальшим реформуванням сфери культури; 3) з 2002 р. – поглиблене реформування культурної системи на основі "всебічного засвоєння тенденцій внутрішньої і зовнішньої ситуації, сучасного світового культурного розвитку, глибокого аналізу ситуації в КНР та її стратегічних завдань на міжнародній арені" [138, с. 107].

На першому етапі відновлюється артистична та педагогічна діяльність більшості з раніше репресованих митців. Починається відродження існуючих

та відкриття нових музичних професійних закладів освіти – музичних училищ і мистецьких коледжів, музичних факультетів в університетах і педагогічних інститутах, консерваторій. Кількість останніх у Китаї сягнула дев'яти [28, с. 257]. Серед них – Центральна музична консерваторія і Китайська консерваторія музики (Пекін), Шанхайська консерваторія музики, Тяньцзінська Музична консерваторія (у місті Ляонін), Шеньянська Музична консерваторія, Січуаньська Музична консерваторія (у м. Ченду), Сіанська Музична консерваторія (в м. Шеньсі), Уханьська Музична консерваторія (в Хубей), Чжендзянська Музична консерваторія імені Сінь Сінхя (у м. Гуанчжоу). Роботу Центральної консерваторії в Пекіні і Шанхайської консерваторії було відновлено, відповідно, у 1977 і 1978 рр.: розпочато прийом абітурієнтів і повернення викладачів, налагоджено реконструкцію матеріально-технічної бази та інструментарію. Нині Центральна консерваторія входить до десятки найбільших у світі та найсучасніших за технічним оснащенням.

Бурхливого розвитку набула початкова музична освіта – тисячі державних і приватних музичних шкіл відкрили свої двері для талановитих дітей і молоді. До середини 1980-х років поширення фортепіано набуло небувалого розмаху, а кількість дітей, що навчалась, як повідомляла газета «Шеньчжень Daily», зросла на початок XXI ст. до 38 мільйонів [198].

Другий етап реформ супроводжувався суттєвими змінами в освіті, внаслідок чого китайські вищі навчальні заклади перейшли на світові стандарти освітніх рівнів: бакалавріат-магістратура-докторантура [158, с. 156]. Системні зміни визначили процес створення та удосконалення науково-методичної діяльності консерваторій, була відновлена науково-методична робота по формуванню нових навчальних планів, програм дисциплін (обов'язкових та факультативних), підручників, методичних матеріалів тощо, окреслені провідні актуальні напрямки наукових досліджень.

Як вказувалось, новою стратегією зовнішньої міжнародної діяльності країни була визначена культурна політика «м'якої сили», побудована на

зростанні ролі культурно-мистецьких досягнень і сприянні культурному розвитку суспільства. У поєднанні з високим соціальним статусом музично освічених громадян вона сприяла блискавичному зростанню інтересу китайського суспільства до західної академічної музичної культури. Її атрибутом для китайського суспільства стало фортепіано, котре у масовій свідомості сприймається як символ матеріальної забезпеченості, успішності, освіченості, західного образу життя. Десятки мільйонів аматорів активно включилися у процес навчання гри на фортепіано у державних або приватних школах, або в приватному порядку під керівництвом репетитора [134, с. 59]. Поєднання великої пошани до авторитету вчителя, цілеспрямованості і працелюбності, з прагненням досягти певного соціального статусу, котрий забезпечує професія музиканта (або викладача фортепіано), викликали появу великої армії віртуозів.

Результатом системних дій стали вагомі досягнення китайських піаністів на міжнародній арені у 1980-2020 рр. Фортепіанну виконавську школу Піднебесної прославили такі її представники як Ланг Ланг (Lang Lang), Лі Юнді (Li Yundi), Юджа Ванг (Yuja Wang), Ша Чен (Sa Chen), Чжан Хао Чень (Zhang Hao Cheng), Шень Веньюй (Shen Wenyu) та багато інших. Вони здобули вагомі перемоги на найпрестижніших світових виконавських конкурсах, активно пропагуючи академічне виконавство сучасного Китаю на кращих світових концертних площадках (Таблиця 2. Додаток А).

Разом з тим, сучасний стан розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї викликає занепокоєння у фахівців через присутність окремих негативних тенденцій у фортепіанному виконавстві і педагогіці. Серед головних проблем, котрі потенційно загрожують подальшому зростанню виконавського мистецтва китайських піаністів, вказуються:

- відсутність єдиної загальнонаціональної методологічної бази та державних стандартів якості музичної освіти, які би стали основою для виховання виконавців на всіх щаблях музичної освіти. В країні, де загальне число музичних навчальних закладів дорівнює кілька сотням тисяч, потреба

у створенні сучасної національної методики навчання гри на фортепіано, яка би узагальнювала кращі досягнення світового та вітчизняного досвіду, є однією з нагальних [126, с. 231]. На всіх рівнях музичної освіти відчувається необхідність впровадження загальнонаціональних програм з методики навчання гри на фортепіано, єдиних навчальних планів, посібників тощо;

- недостатній рівень фахової та загально-теоретичної підготовки викладачів фортепіано на всіх рівнях музичної освіти. У порівнянні з європейським кількасотлітнім досвідом вік фортепіанного навчання у Китаї є відносно «молодим», що у поєднанні з величезною кількістю бажаючих опанувати гру на фортепіано (близько 300 млн у 2012 р.) викликало суспільне замовлення на численну «армію» викладачів-піаністів. Їх методична підготовка у вищих навчальних закладах суттєво відрізняється в залежності від наближення до провідних центрів професійної освіти, тому випадки неналежної кваліфікації вчителів фортепіано не є поодинокими в масштабах країни. В дослідженнях І Діна та Чжоу Чженмао наголошується, що проблема низького рівня професійної підготовки викладацьких кадрів перетворилась на замкнене коло: провінційний навчальний заклад готує «слабких» спеціалістів, частина яких залишається викладачами вузів і через низьку кваліфікацію випускають нових погано підготовлених фахівців [53, с. 110; 165, с. 122-123]. Ситуація ускладнюється особливостями ментальності китайського суспільства, для якого етика відносин між вчителем і вихованцем регламентована тисячолітніми канонами, згідно яких учень виховується у некритичному ставленні до дій педагога та повинен беззаперечно підкорятися вчителю, котрий «завжди правий». Разом з тим, розв'язанню даної проблеми сприятиме динамізація процесів міжкультурного спілкування, котре стає все більш активним у різних сферах життя країни, зокрема в області музичної педагогіки. Культурний і науковий обмін між провідними навчальними закладами світу, залучення кращих викладачів європейських і американських консерваторій, музичних академій і коледжів до викладання у китайських мистецьких закладах, навчання

китайських студентів закордоном, безумовно, сприятиме якнайшвидшому вирішенню даного питання;

- використання неперевіраних, сумнівних форм викладання, несприятливих для всебічного розвитку виконавської майстерності молодих музикантів (наприклад, заміна індивідуальних уроків на групові заняття з фаху з кількома учнями одночасно) [165, с. 122];
- абсолютизація технічного розвитку виконавця на шкоду його загально-художньому формуванню та ґрунтовній музично-теоретичній освіті, наслідком чого є не завжди безпідставні нарікання на недостатню глибину і художню зрілість виконавства китайських піаністів, неперевершених у технічному відношенні [126, с. 233]. Як зазначає Сюй Бо, «спрямованість на розвиток технічності пальців, рухливості рук, в першу чергу, слід вважати особливістю китайської фортепіанної педагогіки» [136, с. 18]. Їй приділяється першочергова увага при вихованні юних віртуозів, особливо під час підготовки до конкурсних змагань, учасників котрих оцінюють в першу чергу з огляду на їх технічну досконалість. Визнаючи цю проблему, найкращі китайські викладачі націлюють вихованців на глибокий аналіз репертуарних творів і оцінку найкращих, талановитих інтерпретацій, чому сприяють сучасні технології, що активно використовуються у навчальному процесі [134, с. 67].

Всі перелічені проблеми не тільки визнаються музично-педагогічною спільнотою, але й активно обговорюються та вивчаються вітчизняними науковцями з метою винаходу ефективних шляхів їх розв'язання, подальшого поступального розвитку китайської музичної культури і виконавства та успішного закріплення китайських піаністів на вищих щаблях світових рейтингів.

Таким чином, аналіз процесу зародження і розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї дозволяє виділити кілька важливих етапів, пов'язаних з напрямками і масштабами музично-популяризаторської діяльності європейців у певний історичний період, формуванням профільної освіти в

галузі музичного мистецтва та залученням представників національного фортепіанного виконавства до світового музично-конкурсного руху:

I етап (*XVI-XIX ст.*) – ознайомлення китайського суспільства з європейським клавішним інструментарієм. Він налічує два періоди, які визначаються характером охоплення певних верств населення країни: 1) *XVI-XVIII ст.* – завезення перших екземплярів клавішних інструментів для ознайомлення імператорів та вищих чиновників з кращими здобутками західної культури і мистецтва і їх зацікавлення європейським інструментарієм; створення перших трактатів і посібників з теорії західної музики та навчання гри на клавирі (фортепіано) китайською мовою; 2) *XIX ст.* – поширення клавішних інструментів серед заможних китайських родин, містян, торговців тощо внаслідок активізації діяльності протестантських місіонерів у зв'язку з переходом від ізоляціонізму до примусової відкритості китайської держави у результаті поразки в опіумних війнах; відкриття церковних і світських шкіл, в яких викладали хоровий спів, музичну грамоту і гру на фортепіано;

II етап (*кінець XIX - перша половина XX ст.*) – зародження професійної фортепіанної освіти і виконавства академічної традиції. Він розподіляється на три періоди відповідно до змісту процесів, що відбувались: 1) *кінець XIX – перші два десятиліття XX ст.* – посилення руху за вивчення західної музичної культури; зміни у системі загальної освіти Китаю, яка стає орієнтованою на японську модель, побудовану на європейських засадах; включення уроків хорового співу у супроводі фортепіано до навчальних планів закладів загальної освіти; початок гастрольної діяльності європейських виконавців; 2) *1920-і – кінець 1930-х рр.* – підготовка національних виконавських і педагогічних кадрів за кордоном та в Китаї на європейських засадах професійної музичної освіти; запрошення іноземних спеціалістів для викладання фортепіано у новостворених педагогічних і професійних музичних навчальних закладах європейського зразка – університетах, педагогічних інститутах, музичних коледжах і консерваторіях;

3) *кінець 1930-х – 1940-і рр.* продовження процесу організації навчальних закладів професійного спрямування у роки війни з Японією та повоєнний час;

III етап (*друга половина XX ст.*) – *формування і розквіт* китайського фортепіанного мистецтва. Його можна поділити на три періоди, в котрих розвиток професійної музичної освіти і виконавства визначався культурною політикою держави і важливими суспільно-політичними подіями у країні: 1) *1950-і – середина 1960-х рр.* – динамічне становлення професійної музичної освіти, побудованої за радянською моделлю; стрімкий злет фортепіанного виконавства, підтверджений чисельними перемогами китайських піаністів у складних міжнародних конкурсах; 2) *середина 1960-х – 1970-і рр.* – суттєве сповільнення процесу розвитку китайського фортепіанного мистецтва, поступальний рух котрого не зупинявся, хоча й прийняв специфічні форми і зосередився переважно у композиторській творчості; основною характерною особливістю створених у цей період опусів для фортепіано є опора на китайський фольклор та імітація звучання традиційного інструментарію; 3) *сучасний період з кінця 1970-х рр.* – період «реформ та відкритості», феноменальний злет захоплення суспільства фортепіанним мистецтвом, реформування системи професійної музичної освіти за відповідно світових стандартів, вагомі досягнення китайських віртуозів на міжнародній арені.

### **3.2 Фортепіанний конкурс як соціокультурний феномен у просторі культури Китаю: становлення, трансформації, сучасні виклики**

У сучасному соціокультурному просторі Китаю феномен музично-виконавського конкурсу набув значного поширення, що пояснюється в першу чергу зацікавленням ставленням суспільства і державних структур до академічної музичної культури і творчих художніх проєктів. Як зазначалось, його наукове осмислення вимагає серйозної уваги з огляду на обмеження у науково-дослідній літературі розвідок змісту музично-конкурсного руху в Китаї окремими статтями і матеріалами переважно інформаційного

характеру у довідниковій літературі. Тому нагальним є питання збору і систематизації наявної інформації, її узагальнення і осмислення в контексті сучасних соціокультурних процесів як у національному, так і у глобальному вимірі.

Початковий етап народження академічних музичних конкурсних змагань був пов'язаний з формуванням національного концертно-педагогічного репертуару для відкритих у 1920-1930-х роках професійних музичних навчальних закладів. Серед перших започаткованих у Китаї музичних турнірів був композиторський конкурс на кращий твір для фортепіано, написаний у національній стилістиці, який проводився у Шанхайській консерваторії у 1934 році. Відсутність творів національних композиторів в репертуарі китайських студентів і професійних виконавців, а також бажання стимулювати творчу діяльність молодих авторів стали першопричинами ініціативи російського композитора, піаніста і диригента О. Черепніна, котрий виступив піонером організації змагання митців Піднебесної. Сама ідея композиторського конкурсу для історії світової музичної культури не була новою з огляду на традиції їх проведення в Європі від початку ХІХ ст. Однак для китайського культурно-освітнього середовища композиторський конкурс був першим, виключно унікальним явищем, котрий активізував процеси засвоєння західних художньо-естетичних цінностей та мистецькі пошуки національних авторів, сприяв популяризації їх здобутків. До складу журі були запрошені авторитетні китайські і російські композитори і виконавці, музично-громадські діячі Сяо Юмей, Хуан Цзи, Б. Захаров, С. Аксаков і О. Черепнін, – на той час найвідоміші шанхайські музиканти. Вони визначили ім'я переможця – перше місце здобув Хе Лутін за п'єсу «Флейта пастушка». Серед кращих також були названі твори «Радість пастушка» Лао Чжіченга, «Варіація in C-dur» Ю Бянь Мін, «Колискова» Цзян Дін Ся, «Прелюдія» Чен Тянь Хе [193, с. 11].

Наступним кроком у становленні конкурсного феномену у Китаї стало народження виконавського конкурсу. Після створення Китайської Народної



республіки поставлене Комуністичною партією Китаю завдання розбудови нової соціалістичної культури вимагало залучення до активної культурно-мистецької діяльності максимально широких верств населення і особливо підростаючого покоління. В кінці 1950-х років новостворені китайські консерваторії долучились до справи пошуку яскравих талантів серед наймолодших представників «армії віртуозів». В умовах становлення національної системи музичної освіти і виховання дітей та молоді звернення до популярної в Європі моделі виконавського конкурсу виявилось максимально ефективним і доцільним. Як зазначалось, багатофункціональний характер конкурсного феномену в найбільшій мірі відповідав важливим завданням створення нового культурного середовища, що були висунуті урядом країни перед митцями. У 1957 році в Пекіні відбувся один з перших дитячих конкурсів піаністів, в якому переміг десятирічний Ши Шученг. До проведення наступних змагань залучились провідні навчальні заклади країни: Центральна музична консерваторія в Пекіні, де кращими були визнані Ян Цзюнь та Ін Шичжен, і Шанхайська музична консерваторія, на фортепіанному конкурсі в котрій у 1959 році Лін Лін стала першим призером [193, с. 11]. Показово, що вже на перших змаганнях національна традиція збереження і популяризації вітчизняних культурних надбань була перенесена на поле музичної культури і виявлена у статутних положеннях: регламентом конкурсу передбачалось виконання обов'язкового твору національного автора, котрим стала «Токата» китайського композитора Дін Шанде.

Важливою віхою в історії музичної культури Китаю став успішний вихід представників китайського фортепіанного виконавства на світову арену, приєднання до міжнародного музично-конкурсного руху, участь у світових глобалізаційних процесах в сфері культури. Серед перших яскравих імен цього часу, котрі впевнено заявили про народження нової національної виконавської школи, – відомі китайські піаністи Чжоу Гуанжень, котра стала лауреаткою 3 премії на фортепіанному конкурсі Третього Берлінського

Міжнародного фестивалю молоді та студентів у 1951 році, та Фу Цун – лауреат 3-ї премії на Міжнародному конкурсі ім. Дж. Енеску в Бухаресті, 1953 рік (Таблиця 1. Додаток А). Вдалих дебют на молодіжних творчих форумах, в межах котрих проводились конкурсні змагання, надихнув на наступні рішучі кроки, і у період до середини 1960-х років китайські піаністи вибороли чисельні вагомі перемоги на престижних міжнародних конкурсах. Як вказує В. Meng, починаючи з 1951 р. по 1964 рр. 32 китайські піаністи приймали участь у восьми міжнародних конкурсах, із них 13 стали лауреатами, завоювавши 23 премії [199, с. 38-40].

Здобутий авторитет і визнання китайських виконавців в музичному світі привернули увагу організаторів міжнародних змагань, котрі почали запрошувати відомих піаністів і педагогів з Піднебесної до роботи у складі міжнародного журі: Дін Шанде був суддею на Шостому Міжнародному конкурсі ім. Ф. Шопена в Польщі (1960) та на Міжнародному конкурсі Королеви Єлизавети у Бельгії (1964), Хе Лутін – на Другому Міжнародному конкурсі ім. П.І. Чайковського у Москві (1962) тощо. Беззаперечно, близьке знайомство з творчою і організаційною структурою престижних світових змагань музикантів, принципами роботи суддівського колективу, а також спілкування з видатними виконавцями, педагогами і музичними менеджерами сприяло накопиченню цінного досвіду, який згодом був успішно використаний при започаткуванні національних конкурсних змагань і турнірів міжнародного масштабу.

У період 1966-1976 років розвиток фортепіанного виконавства в Китаї був сповільнений і навіть вимушено обмежений. Через згортання міжнародних зв'язків відомі музиканти і молоді піаністи протягом певного часу припинили конкурсну і концертну діяльність. Згодом, з 1980-х років до початку 1990-х в країні відновився процес розвитку культурно-мистецького життя, відбулось відродження фортепіанного виконавства. Цьому у значній мірі сприяло започаткування національних конкурсів піаністів для учасників різних вікових категорій за зразком західної конкурсної моделі. Поряд з

дитячими і професійними музичними турнірами в країні отримала поширення змагання для людей похилого віку. Культурному дозвіллю літніх музикантів-аматорів приділяється багато уваги: для них організуються спеціальні класи у музичних школах, проводяться педагогічні майстерні, фестивалі і конкурси. Серед найбільш популярних змагань загальнонаціонального рівня виділяються наступні: щорічний всекитайський конкурс гри на фортепіано серед людей похилого віку; всекитайський фортепіанний конкурс для літніх людей; загальнонаціональний конкурс ССТV для дорослих; всекитайський конкурс піаністів серед учнів університетів для літніх людей на Кубок Чжуцзян-Кайсбург [54, с. 48]. Активну участь в них приймають любителі-виконавці зі всієї країни, практично зі всіх провінцій. Відсутність вікових обмежень надає можливість випробування власних сил всім бажаючим, що підтверджується участю 83-річного претендента на перемогу у Всекитайському конкурсі гри на фортепіано серед літніх людей у жовтні 2008 року [54, с. 48].

В останні сорок років в Китаї спостерігається справжній розквіт музично-конкурсного руху [134, с. 59]. Його кульмінацією став вихід китайських музичних змагань на світовий півень і проведення перших міжнародних конкурсів піаністів у Піднебесній, де у складній боротьбі китайські виконавці склали гідну конкуренцію представникам кращих виконавських шкіл світу. Активна зовнішня політика держави, побудована на демонстрації світові важливих культурних звершень як основи могутнього впливу її «м'якої сили», сприяє як енергійній участі китайських виконавців в інтернаціональних мистецьких змаганнях, так і організації масштабних творчих турнірів всередині країни, котрі з часом набули авторитет, престижність і міжнародне визнання.

Енергійний характер і різноманітність форм проведення музичних турнірів, вагомість досягнутих результатів учасників і переможців мають величезне значення для внутрішньої соціокультурної ситуації та вагомий вплив на поширення популярності інструмента в країні, розвиток

виконавського мистецтва, педагогіку і методику викладання гри на фортепіано [136, с. 2-3]. У той же час, неуклінне зростання масового аматорського та професійного інтересу до національних та міжнародних турнірів піаністів викликає народження в Китаї нових конкурсів, кількість котрих у 2010-х роках неуклінно збільшувалась і помножилась майже вдвічі.

### **3.2.1 Конкурси для дітей та юнацтва**

Починаючи з 1980-х років з метою популяризації фортепіано і виявлення талановитих дітей-виконавців у багатьох містах різних регіонів Китаю проводились дитячі конкурси: «Конкурс піаністів дев'яти міст» у Шанхаї (1980); «Перлинна Річка» – спочатку у Кванчові (1983), а у 1985 р. у Пекіні; щорічний регіональний конкурс для дітей з Гонконгу, Кванчова і Макао (з 1984 р.). До організації і проведення виконавських турнірів поступово залучались видатні діячі національної культури і мистецтва, наприклад, з 1985 року Центральною консерваторією у м. Пекіні проводиться Всекитайський Національний дитячий конкурс піаністів на кубок Сянь Сінхая – відомого китайського композитора. Вражає масовий характер участі юних виконавців, що підтверджує виняткову популярність фортепіано в Китаї: якщо перший дитячий конкурс «Xing Hai Cup Piano Competition» у Пекіні зібрав більше 300 учасників, то другий (1987) – вже понад 500 [36, с. 96]. Серед його переможців у 1993 році був в подальшому всесвітньо відомий одинадцятирічний піаніст Ланг Ланг [36, с. 96], котрий отримав визнання як один з кращих китайських віртуозів сучасності.

Згодом прагнення залучити підростаюче покоління до національних скарбів музичної культури реалізувалось через заохочення молоді до знайомства з творчим доробком китайських композиторів. Нова тенденція проявилась у 1987 р. на Шеньянському фортепіанному конкурсі, програмою котрого передбачалось виконання творів виключно національних авторів.

На початку 1990-х років у музично-конкурсному русі в Китаї спостерігаються нові риси, пов'язані з поширенням аудиторії конкурсантів і виходом китайських дитячих фортепіанних конкурсів на світову конкурсну арену. Серед започаткованих змагань юних піаністів особливу категорію складають конкурси, присвячені творчій спадщині окремого видатного митця, аналогічно всесвітньо відомим «дорослим» змаганням, що набули заслуженого визнання. Імена Ф. Шопена, П. Чайковського, Ф. Ліста, О. Скрябіна та інших відомих європейських композиторів є надзвичайно популярними у Китаї, їх творами захоплюються мільйони молодих виконавців, тому не випадково, що монографічні конкурси знайшли своїх прихильників як серед молодих виконавців, так і широкої слухацької аудиторії.

Одним з найбільш популярних у східноазійському регіоні є *Міжнародний юнацький конкурс імені П. Чайковського*, започаткований у 1992 році за ініціативою Асоціації лауреатів Міжнародного конкурсу імені П. Чайковського [136, с. 14]. Основною метою конкурсу, який проводиться у трьох номінаціях (фортепіано, скрипка, віолончель), є формування в молодих піаністів виконавського мистецтва найвищого рівня, міцний фундамент котрого закладається під час підготовки складних конкурсних програм. Конкурс належить до особливої групи змагань, унікальна формула котрих передбачає проведення турнірів по чергово в різних регіонах, що дозволило максимально широко охопити виконавську молодь з багатьох країн світу. Регламентом конкурсу передбачені вікові обмеження претендентів: до участі в змаганнях допускаються юні музиканти, не старше 16 років. Формат проведення турніру є традиційним і фактично відтворює «дорослі» конкурси: прослуховування проводяться в три тури, до участі в котрих допускаються претенденти, які отримали запрошення оргкомітету після попереднього відбору журі.

Преміальний фонд Міжнародного юнацького конкурсу імені П. Чайковського не поступається відомим змаганням. Переможці отримують

дипломи і звання лауреата Міжнародного юнацького конкурсу імені П. Чайковського, вагомі грошові премії та спеціальні нагороди: перша премія – 10 тисяч доларів США, золота медаль і спеціальний приз; друга перша премія – 8 тисяч доларів США і срібна медаль; третя премія – 5 тисяч доларів США і бронзова медаль; четверта премія – 3 тисячі доларів США; п'ята премія – 2 тисячі доларів США<sup>36</sup>. Також перемога у юнацькому конкурсі надає право на участь у Міжнародному конкурсі імені П. Чайковського у Москві.

Починаючи з 1995 р. молоді китайські виконавці успішно демонстрували на Міжнародному юнацькому конкурсі імені П. Чайковського досягнення національного виконавського мистецтва і музичної педагогіки. Найвищу нагороду Другого конкурсу (він проводився у 1995 році в Японії) у номінації «фортепіано» в 13-річному віці виборов Ланг Ланг, обраний послом доброї волі ЮНЕСКО [136, с. 14].

Новий міжнародний турнір юних віртуозів швидко здобув популярність. Вже через десять років після свого заснування Четвертий конкурс (2002), проведений за ініціативою відомого китайського композитора і піаніста Ін Ченцзуна у його рідному місті Сямень (провінція Фуцзянь, Китай), зібрав феноменальну кількість учасників. З 260 конкурсантів, які представляли 24 країни світу, представницьке журі (у складі 28 членів) після відбіркового туру залишило 162 претенденти. Переможцем був визнаний дванадцятирічний Чжан Хаочень (2002) – наймолодший учасник конкурсу [36, с. 96], котрий у 2009 році став першим китайським піаністом, який отримав звання лауреата першої премії на Тринадцятому міжнародному конкурсі імені Вана Кліберна (США). У наступному П'ятому конкурсі (2004), який проходив у Японії в м. Курасікі, перемогу здобула також китайська піаністка Куок-Вай Ліу.

---

<sup>36</sup> Розмір винагород вказаний згідно Правил конкурсу, проведення якого було заплановано у 2021 р. у м. Ченду КНР. (<https://tchaikovsky-competition.net/rules/?lang=en>).

Неуклінне зростання майстерності юних китайських музикантів підтвердилося у наступні роки. Дуже успішним для китайських молодих виконавців були чергові Шостий (2009, Сувон, Корея), Сьомий (2012, Монтре–Ве́ве, Швейцарія) і Восьмий (2014, Москва) конкурси, у котрих представники Піднебесної отримали по декілька нагород: Хуан Наньсун – першу премію, Юй Чуну – другу премію, Лю Дзухао – п’яту премію (2009); Болаі Као – другу премію, Зюхонг Чен – четверту премію (2012); Кайвен Жао – друга премія, Янфенг Баі – шоста премія (2014). Останній конкурс 2017 року відбувся у м. Нур-Султан (Астана, Казахстан), в якому другу премію здобув також китайський піаніст Хечао Ян (Таблиця 2. Додаток А).

Престижність участі в конкурсі і феноменальний інтерес до нього підтверджується не тільки великою кількістю учасників (більше 1200 з 37 країн), але й глядацької аудиторії, котра за роки його існування складала близько 80 тис. безпосередніх відвідувачів прослуховувань і 1,5 млн *online*-слухачів.

Фортепіанна спадщина великого польського композитора і надзвичайна популярність його творів у Китаї надихнула засновників *Міжнародного конкурсу юних піаністів імені Ф. Шопена (Росія-Китай)* на організацію творчих змагань молодих виконавців з різних країн світу. Молодіжний турнір піаністів був заснований за сприянням «Товариства імені Ф. Шопена» у Москві, «Музичної школи фортепіанного мистецтва Лі Шикуня у Фошані», Фошаньської консерваторії при Гуаньдуньському відкритому університеті і Міністерств культури Росії та Китаю, Посольства Республіки Польща в Росії. Регламентом конкурсу передбачено його регулярне проведення в Росії і Китаї: спочатку у Москві (з 1992 р.), а з 2002 р. П’ятий, Сьомий, Дев’ятий і Одинадцятий конкурси проводились у Піднебесній (з них – два у Пекіні у 2006 і 2011 рр., а останні – у м. Фошань провінції Гуандун у 2014 і 2018 рр.). Вагомий престиж змагання підтверджує також і його преміальний фонд: завдяки спонсорській підтримці

країн-організаторів переможець конкурсу отримує виключно високу для дитячих конкурсів грошову винагороду у сумі 30 тис. євро.

Вся конкурсна програма складається з творів польського композитора. За традицією багатьох «дорослих» конкурсів, котра веде свій початок від першого Міжнародного конкурсу піаністів імені А. Рубінштейна (1890), у фіналі виконуються концерти для фортепіано з оркестром. Регламентом конкурсу передбачено декілька номінацій відповідно до вікових категорій учасників: «юнацька» – до 16 років і «молодіжна» – до 21 року, а також «молодша» – від 4 років і «викладацька» – від 23 до 45 років.

Високий рівень змагань засвідчується професійним визнанням виконавської майстерності і наступною вдалою сольною кар'єрою його переможців, серед котрих відомі піаністи Катерина Мечетіна, Рем Урасін, Галина Чистякова, Даниїл Трифонов, Сенджин Чо, Лукас Генюшас, Дмитро Шишкін, Лім Дон Мін, Лім Дон Хек, Ерік Лу. В останньому конкурсі 2018 року перемогу здобули: в юнацькій категорії – Ерік Гуо (Канада, перша премія), Олександр Доронін (Росія, друга премія), Олександра Стичкіна (Росія, друга премія), Іванна Горанко (Польща, третя премія).

Нове тисячоліття внесло актуальні акценти у конкурсне життя країни. Приголомшливі успіхи вітчизняних виконавців на світових конкурсних майданах, з одного боку, і зростання престижності фортепіано, з іншого, викликали справжній масовий сплеск захоплення фортепіанною грою. Відповідно, національні конкурси отримують кількасот тисячну аудиторію учасників і багатомільйонну – слухачів. Одним з найчисельніших став *національний фортепіанний конкурс «Золотий дзвін»*, котрий проводиться з 2001 р. щороку у різних містах Китаю для дорослих, а з 2013 р. – *«Золотий дзвіночок»* для дітей (до 16 років) та юнацтва (студентів вищих навчальних закладів). Їх відбіркова частина збирає неймовірну кількість учасників – до 3 тис. на відбіркового турі і 150 музикантів у півфіналі [36, с. 96].

Заснування *Шанхайського Міжнародного конкурсу молодих піаністів* стало можливим завдяки об'єднаним зусиллям багатьох представників



китайської виконавської школи та викладачів фортепіано, котрі сприяли його відкриттю з метою піднесення фортепіанного мистецтва у першому за кількістю населення місті Китаю та заохочення до творчого розвитку юних талановитих музикантів. Започаткований у 2001 році Китайською асоціацією соціально-економічного та культурного обміну Шанхайський Міжнародний конкурс молодих піаністів у Шанхаї, за словами голови організаційного комітету конкурсу Лю Юйдун, має важливі стратегічні цілі: «Ми дотримуємось довгострокової мети підтримувати змагання на високому міжнародному рівні, і прагнемо дозволити молодим талантам фортепіано бути на рівні останніх світових академічних досягнень без необхідності виїжджати за кордон»<sup>37</sup>.

До участі у відборі Першого Шанхайського Міжнародного конкурсу молодих піаністів, де першу премію і нагороду у 20 тис. дол. США отримав юний український віртуоз Олексій Гринюк, було запрошено 90 учасників, котрі представляли 15 країн світу. За рішенням журі після прослуховувань було відібрано 45 претендентів. В роботі журі приймали участь відомий китайський піаніст Лю Шикунь, Хіроко Накамура з Японії, професори з Франції Маріан Рибицькі та Паскаль Есканде.

Другий конкурс, міжнародне журі якого очолив ректор Шанхайської консерваторії музики Ян Лі-Цин, зібрав 49 учасників з 19 країн світу. На Шостому конкурсі (2012) другу премію поділили Венбінь Цзінь (Китай) та Генрі Крамер (США). Згодом масштаби конкурсу набули унікального характеру, наприклад, у XII Шанхайському Міжнародному конкурсі молодих піаністів загальна кількість учасників всіх турів разом з відбірковими досягла рекордної цифри у 60 тис., з яких 1100 дійшли до фіналу.

Паралельно до конкурсу Шопена з 2016 року Китайська консерваторія у Пекіні в межах Протоколу про культурну співпрацю 2016-2019 років,

---

<sup>37</sup> Zhou Wenting in Shanghai. China Daily. 17 August 2019.

підписаному урядами Китаю і Польщі, почала проводити новий *Пекінський міжнародний конкурс молодих піаністів імені Ф. Шопена*. Як вказано у статуті конкурсу, він проводиться раз на три роки. Конкурс започаткований за підтримки Міністерства культури Китайської Народної Республіки, Міністерства освіти Китайської Народної Республіки, Міністерства культури та національної спадщини Республіки Польща та Міністерства науки та вищої освіти Республіки Польща. Організаторами змагання виступили Китайська консерваторія у Пекіні, Товариство китайсько-польської дружби, Китайсько-польський центр культурного обміну і співробітництва, Варшавський музичний університет імені Ф. Шопена, Інститут Адама Міцкевича та Посольство Польщі у Пекіні. У Статуті конкурсу зазначено, що він повністю відповідає аналогічному «дорослому» конкурсу у Варшаві, а призери кожної групи отримують право на участь у наступному Міжнародному конкурсу піаністів імені Ф. Шопена в Польщі.

До складу оргкомітету Першого (2016) і Другого (2019) конкурсів ввійшли: Ю Фенг – голова оргкомітету і художній керівник конкурсу, президент (ректор) Центральної музичної консерваторії, Шень Ігуан – заступник голови, Ву Ін – виконавчий директор, Вей Данвен – директор конкурсу, Катажина Попова-Зідрон – голова журі.

Склад журі обох конкурсів був сформований з всесвітньо відомих китайських та зарубіжних діячів фортепіанного мистецтва, визнаних виконавців музики великого польського композитора, членів журі та лауреатів Міжнародних конкурсів піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві або їх педагогів<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Катажина Попова-Зідрон – голова журі, лауреат багатьох міжнародних конкурсів, у тому числі імені Ф. Шопена у 1975 році, голова журі XVIII конкурсу імені Ф. Шопена; Данг Тай Шон, в'єтнамський піаніст, переможець X конкурсу імені Ф. Шопена у 1980 р.; Діна Йоффе (Ізраїль), лауреат IX конкурсу імені Ф. Шопена, член журі престижних міжнародних конкурсів, у тому числі імені Ф. Шопена у Варшаві; Джон О'Конор, колишній директор Ірландської Королівської Академії музики, член журі відомих міжнародних конкурсів, у тому числі імені Ф. Шопена у Варшаві; Ву Ін, президент Фортепіанного товариства Асоціації китайських музикантів (Китай), Дан Чжаої, відомий китайський педагог, викладач переможця XIV конкурсу імені Ф. Шопена Лі Юнді; Анджей Ясінський, голова журі XIV, XV і XVI Міжнародних конкурсів імені Ф. Шопена; Марта Сосінська-Янчевська (Польща), член журі XVII Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена, Пьотр Палечний

Регламентом конкурсу визначено вік учасників від 12 до 26 років, які змагаються у двох вікових категоріях в молодшій і старшій групах.

Програмними вимогами конкурсу передбачено виконання виключно музики польського композитора, зокрема творів малої і великої форми, у тому числі у фіналі – концерту для фортепіано з оркестром Ф. Шопена. З метою світової популяризації китайської музики молодими талановитими виконавцями обов'язковим є також представлення твору китайського композитора, написаного спеціально для конкурсу. Ним стала композиція студента першого курсу аспірантури Чжао Цземіня «Sao Xue Huan Ge» (викладач Хао Вейя).

Призові винагороди для молодшої і старшої груп знаходяться фактично на рівні багатьох визнаних «дорослих» конкурсів:

*Молодша група:* перша премія – 20 тис. дол. США, золота нагорода і запрошення відвідати Польщу, спонсороване Польським Інститутом Адама Міцкевича; друга премія – 10 тис. дол. США і срібна нагорода; третя премія – 8 тис. дол. США і бронзова нагорода; четверта премія – 5 тис. дол. США і сертифікат; п'ята премія – 4 тис. доларів США та сертифікат; шоста премія – 3 тис. доларів США та сертифікат;

*Старша група:* перша премія – 30 тис. дол. США, золота нагорода і запрошення відвідати Польщу, спонсороване Польським Інститутом Адама Міцкевича; друга премія – 15 тис. дол. США і срібна нагорода; третя премія – 10 тис. дол. США і бронзова нагорода; четверта премія – 8 тис. дол. США і сертифікат; п'ята премія – 6 тис. доларів США та сертифікат; шоста премія – 4 тис. доларів США та сертифікат. Також журі конкурсу визначає володарів

---

(Польща), лауреат VII Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена, голова журі Міжнародного конкурсу імені Я. Падеревського; Ева Поблоцька, лауреатка X Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена, володарка спеціального призу «за краще виконання мазурок», член журі конкурсів імені Ф. Шопена; Михайло Воскресенський (Росія), Дмитро Алексеев (Росія), професор фортепіано Королівського музичного коледжу, член журі міжнародних конкурсів, у тому числі імені Ф. Шопена у Варшаві; Кевін Кеннер (США), лауреат XII Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена; Кіпрієн Кацаріс (Франція), член журі багатьох відомих міжнародних конкурсів, у тому числі імені Ф. Шопена у Варшаві; Філіп Джузіано (Франція), лауреат XIII і член журі XVIII Міжнародних конкурсів імені Ф. Шопена.

спеціальних призів (по 3 тис. доларів США кожний): «За найкраще виконання китайського твору», «За найкраще виконання полонезу», «За найкраще виконання мазурок». Оргкомітет також гарантує оплату витрат іноземних учасників на проїзд, харчування і проживання.

Для участі у змаганнях Першого Пекінського міжнародного конкурсу молодих піаністів імені Фредерика Шопена зареєструвалось більше 120 кандидатів з 17 країн світу, з яких ретельно було відібрано 66 конкурсантів з 15 країн, зокрема з Австралії, Італії, Нової Зеландії, Казахстану, Канади, Китаю та Тайваню, Південної Кореї, Німеччини, Польщі, Росії, Сполученого Королівства, США, Чехії, Японії. У старшій групі переможцем Першого конкурсу став китайський піаніст Чень Сюехун, у молодшій групі перше місце поділили також китайські юні віртуози Ті Шуншун та Є Фанчжоу. Вони отримали Спеціальні нагороди Інституту Адама Міцкевича та запрошення відвідати Польщу у 2017 році<sup>39</sup>. Переможцям надавалась можливість взяти участь у Міжнародному конкурсі імені Фредерика Шопена у Варшаві 2020 р.

Під час проведення конкурсів організаторами заходу та членами журі проводились виставки, концерти, майстер-класи. Унікальною подією стало відкриття Китайського музично-мистецького наукового центру імені Ф. Шопена.

Надзвичайно масовий характер відзначає також щорічний *Відкритий Міжнародний фортепіанний конкурс імені Ференца Ліста*, котрий проводиться у Гонконгу з 2011 року. У конкурсних змаганнях приймають участь конкурсанти віком від 5 до 24 років. Відмінною особливістю Відкритого Міжнародного фортепіанного конкурсу імені Ференца Ліста є його виключна популярність, що підтверджується широким залученням великої кількості виконавців до фортепіанних змагань.

---

<sup>39</sup> I Międzynarodowy Konkurs Chopinowski dla Młodych Pianistów w Pekinie. <https://culture.pl/pl/wydarzenie/i-miedzynarodowy-konkurs-chopinowski-dla-mlodych-pianistow-w-pekinie>.

Серед найбільш «молодих» дитячих конкурсів піаністів необхідно виділити *Чжухайський міжнародний конкурс молодих музикантів імені В. А. Моцарта*, котрий проводиться з 2015 р. в номінаціях «фортепіано» і «скрипка» кожні два роки. Його професійний авторитет і високий рівень конкурсних змагань підтверджується реєстрацією у Всесвітній федерації міжнародних молодіжних музичних конкурсів у Женеві та членством у Alink-Argerich Foundation. У фіналі до співпраці запрошується один з найкращих світових колективів – відомий своєю спеціалізацією на виконанні творів австрійського композитора камерний оркестр «Камерата Зальцбург».

Головною метою конкурсу є створення міжнародної платформи для отримання професійного концертного досвіду юними талантами, а також для корисного спілкування з видатними виконавцями і кращими фортепіанними педагогами. Як вказано засновниками змагань, серед котрих всесвітньо відомий Зальцбурзький університет Моцартеум, «Конкурс не лише зосереджений на віртуозності молодих музикантів, а й надає великого значення їх розумінню та інтерпретації стилю класичної музики»<sup>40</sup>. З метою більш близького ознайомлення з музикою китайських композиторів та її поширення серед учасників конкурсу також була додатково утворена спеціальна премія «За найкращу інтерпретацію китайських творів».

Фортепіанні змагання проходять у трьох вікових категоріях до 25 років: 1 – до 12 років, 2 – 13-16 років, 3 – 17-23 роки. З 2019 р. встановлено важливе обмеження: участь у протиборствах неможлива, якщо конкурсант навчається у когось із членів журі. Цікаве нововведення започатковано також на Третьому конкурсі: володаря призу глядацьких симпатій визначала група «молодих критиків» з десяти студентів, які не навчаються у консерваторії.

Престижність нового змагання яскраво була підтверджена вже на Третьому (2019) Чжухайському міжнародному конкурсі молодих музикантів імені В. А. Моцарта значною кількістю претендентів на участь. Після

---

<sup>40</sup> Для цього організатори постійно запрошуюють для участі в конкурсі оркестр «Камерата Зальцбург» (<http://en.zhmozart.org/about/index.html>).

попереднього відбору до змагань залучились 116 юних музикантів з 16 країн світу, які виборювали найвищу нагороду у розмірі 30 тис. доларів США.

Навколо важливої мистецької події, якою є міжнародний конкурс імені В. Моцарта, була сформована також велика культурна програма, яка включала серію концертів, виставок, майстер-класів тощо.

### **3.2.2 Міжнародні фортепіанні конкурси**

Сучасний конкурсний рух міжнародного рівня в Китаї представлений змаганнями різного напрямку, рівня конкурсних труднощів тощо. Китайські конкурси академічних професійних виконавців на фортепіано поступово отримали міжнародне визнання. Серед їх переможців не тільки місцеві віртуози, для котрих участь у національних та міжнародних конкурсах піаністів стала однією з перших сходинок до світової слави, але й найкращі іноземні музиканти, для яких перемога у суперництві в Піднебесній, безсумнівно, є важливим кроком на шляху становлення сольної кар'єри та міжнародного визнання.

Серед перших міжнародних фортепіанних конкурсів Піднебесної *Китайський міжнародний конкурс піаністів у м. Пекіні* є одним з найбільш відомих і авторитетних. Організований Міністерством культури Китаю і Агенцією виконавських мистецтв, він проводиться, починаючи з 1994 року, кожні п'ять років, а з 2007 р. після зміни формату – кожні три роки. Вагомість цієї культурної події у житті країни підкреслюється у першу чергу доволі значним призовим фондом конкурсу (71 тис. доларів, головний приз – 20 тис.). Поміж провідних завдань, поставлених його засновниками, важливе місце займає популяризація і пропаганда китайської музичної культури і творчості китайських композиторів, зокрема, у контексті нової культурної політики країни, що підтверджується включенням до конкурсної програми обов'язкового для виконання твору національного автора.

Престижність Китайського міжнародного конкурсу піаністів у м. Пекіні підтверджується високим рівнем представництва і загальною

кількістю учасників-представників різних країн світу, а також успішною сольною виконавською кар'єрою його переможців. За кількістю учасників виділяється Третій конкурс (06-16.05. 2004 р.), який зібрав 102 конкурсанти з 25 країн світу (Ізраїль, Канада, Китай, ПАР, Польща, Росія, Фінляндія, Японія та ін.). Представницьке журі, до складу якого ввійшли 11 видатних виконавців і педагогів, серед котрих художній керівник конкурсів ім. Ф. Шопена і П. Чайковського російський піаніст М. Воскресенський, очолила славнозвісна китайська піаністка, викладачка і музично-громадська діячка Чжоу Гуанжень. Першу премію і 20 тис. доларів здобула Сю Ченьсін<sup>41</sup> (Китай), котра вразила журі своєю «бездоганною технікою, чуйним розумінням творів та юнацькою пристрастю»<sup>42</sup>, особливо в її інтерпретації фортепіанного концерту № 2 Рахманінова; другу премію одержав Альберт Мамриве (Ізраїль), третю – Сергій Кузнєцов (Росія). Високий професійний рівень підготовки національних виконавських кадрів засвідчили три китайські піаністи, що увійшли до шістки найкращих.

*Міжнародний конкурс піаністів у м. Сямень* (провінція Фуцзянь), заснований у 1994 році, також є одним з трьох основних конкурсних заходів міжнародного рівня, започаткованих Міністерством культури КНР. Він належить до числа китайських конкурсів, найбільш визнаних світовою музичною спільнотою. Його унікальність на китайських теренах і високий професійний рівень засвідчує членство у Всесвітній асоціації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC) та Alink-Argerich Foundation. Організований Міністерством культури Китайської народної Республіки та муніципальним урядом м. Сямень, конкурс проводиться з метою сприяння розвитку фортепіанної освіти в країні та співпраці з видатними виконавцями і

---

<sup>41</sup> Сюй Ченьсін, 23 роки, уродженка Пекіна. У 1992 році вступила до середньої школи при Китайській центральній музичній консерваторії, а через чотири роки вона була зарахована до Джульєрдської школи в США, де навчалася у Йохеведи Каплінської. "Мені подобається грати на фортепіано на сцені. Я не надто задумувався над тим, чи зможу я виграти нагороду чи ні, я просто був щасливий повернутися в Пекін, щоб виступити. Звичайно, чудово завоювати таку нагороду. І тепер я цього досягла ", - сказала вона після фінального туру конкурсу. (China Daily 21 травня 2004 р.)

<sup>42</sup> China Daily 21 May 2004.

педагогами, представниками світових фортепіанних шкіл. Якщо перші два конкурси проводилися спочатку один раз на п'ять років, то з 2007 року, з огляду на його популярність, інтервал був скорочений до трьох років. Широкий віковий діапазон учасників дозволяє продемонструвати свою професійну майстерність претендентам від 17 до 32 років.

Журі конкурсу (у складі 13 осіб) склали всесвітньо відомі музиканти з Австралії, Великобританії, Іспанії, Італії, Китаю, Німеччини, Норвегії, Росії, США, Франції, Японії<sup>43</sup>.

Структура змагань Сяньменьського Міжнародного конкурсу піаністів витримана у класичних традиціях: чотири тури завершуються фіналом, до якого потрапляють лише шість учасників змагання, що суттєво збільшує їх напруження з огляду на участь у відбіркових турах окремих конкурсів до 100 претендентів. Академічний підхід простежується і у програмних вимогах до репертуарного переліку конкурсу, котрий знаходиться на рівні найбільш авторитетних міжнародних змагань піаністів. Він є об'ємним та охоплюючим фортепіанну спадщину різних епох та стильових напрямків, від творів Й.С. Баха до сучасності. З метою популяризації творчості китайських композиторів у півфіналі поряд з концертною програмою, складеною конкурсантом за власним бажанням, обов'язковим до виконання є твір вітчизняного автора. На завершення змагальних прослуховувань у фіналі

---

<sup>43</sup> До участі в роботі журі у різні роки запрошувались авторитетні діячі фортепіанного мистецтва: головою журі – піаністка Бао Хуейцяо, Віце-президент Всекитайської асоціації музикантів; професор Андреа Бонатта, художній керівник Міжнародного фортепіанного конкурсу ім. Ферруччо Бузони; професор Чень Хунг-Куан (США), завідувач кафедри фортепіано Китайської Шанхайської консерваторії музики; професор Данг Тай Шон (В'єтнам), переможець Міжнародного конкурсу піаністів у Варшаві (1980), Професор музичного факультету в Університеті Монреалю, Канада (Його вихованець канадійський піаніст Брюс Лю став переможцем XVIII Міжнародного конкурсу піаністів у Варшаві у 2021 р.); професор Гільермо Гонзалез, професор Королівської музичної консерваторії у Мадриді, Голова Міжнародного конкурсу фортепіано "JAEN"; професор Гері Граффман (США), Екс-директор Музичного інституту Кертіса; професор Анджей Ясінський (Польща), Голова Міжнародного фортепіанного конкурсу імені Шопена; професор Володимир Крайнев (Україна), засновник та режисер Міжнародного конкурсу піаністів імені Крайнева, переможець IV Міжнародного конкурсу імені Чайковського; професор Габріель Квок, завідувач кафедри фортепіано Гонконзької академії сценічних мистецтв; професор Хіроко Накамура (Японія), художній керівник Міжнародного конкурсу піаністів ім. Хамамацу, декан Міжнародної музичної академії ім. Хамамацу; професор Ейнар Стін Ноклеберг (Норвегія), голова Міжнародного конкурсу піаністів імені Е. Гріга, Професор Норвезької музичної академії; професор Уоррен Томсон (Австралія), художній керівник Сіднейського міжнародного конкурсу фортепіано; проф. Янг Джун, професор Китайської центральної музичної консерваторії.



передбачений виступ з симфонічним оркестром. В окремі роки відповідно до пам'ятних дат вводились додаткові вимоги до конкурсного репертуару. Наприклад, на П'ятому конкурсі (2010) учасники повинні були виконати один з творів видатного польського композитора Ф. Шопена (балади, скерцо, полонези, Баркарола, Фантазія), 200-річний ювілей котрого відзначався у цей рік.

Потужне фінансове забезпечення Міжнародного конкурсу піаністів у м. Сямень дозволило сформувати вагомий призовий фонд, котрий не поступається грошовим винагородам престижних світових змагань: перша премія – 30 тис. дол., друга – 20 тис. дол., третя – 10 тис. дол., четверта – 8 тис. дол., п'ята – 6 тис. дол., шоста – 5 тис. дол.<sup>44</sup>. Для заохочення конкурсантів регламентом конкурсу передбачений також спеціальний приз (2 тис. доларів США) за краще виконання обов'язкового твору, написаного китайським композитором та надісланого претендентам за три місяці до початку прослуховувань. З метою максимального залучення всіх бажаючих до участі у конкурсних змаганнях всі учасники після відбіркового туру отримують по 500 дол. на проїзд та право на проживання і харчування протягом всіх конкурсних днів за рахунок організаторів заходу.

Представництво країн світу і кількість учасників збільшується від одного змагання до наступного. Якщо на Четвертому конкурсі у 2007 році зареєстровано було 48 учасників, з яких 21 з різних країн світу (Австралія, Білорусь, Болгарія, Ізраїль, Іспанія, Італія, Корея, Куба, Польща, Росія, США, Франція, Японія) і 27 з Китаю, то на наступному П'ятому конкурсі їх кількість збільшилась у два рази і сягнула близько 100.

За традицією, перед початком конкурсних прослуховувань спеціальний концерт дається переможцем попереднього турніру. Так, у 2007 році з сольною програмою виступила переможниця Третього Китайського

---

<sup>44</sup> The Fourth China International Piano Competition Xiamen. <https://www.mfa.gov.cn/ce/cenl/eng/xwdt/t278493.htm>

міжнародного конкурсу піаністів Сюй Ченьсінь, а у 2010 році клавірабенд був даний переможцем Четвертого конкурсу Чжаном Хаочень [136, с. 17].

Разом з Пекіном, Шанхаєм і Сяньменем ще одним містом в країні, де проводяться міжнародні конкурси виконавців на фортепіано, став південний Шеньчжень<sup>45</sup>. Заснований тут у 2006 році *Шеньчженьський Міжнародний конкурс фортепіанних концертів*, який швидко отримав популярність і міжнародне визнання, є унікальним за своїм змістом і єдиним у Китаї. Як стверджує місцева влада, її діяльність направлена на створення особливого культурного середовища та отримання у майбутньому назви «міста фортепіано». Такі прагнення є цілком зрозумілими, адже у Шеньчжені гри на фортепіано навчається 150 тис. городян різного віку, 10 тис. з котрих щорічно складають кваліфікаційний іспит. До того ж, більше восьми відсотків сімей мають вдома клавішний інструмент, що є одним з найвищих показників у країні<sup>46</sup>. Засновниками конкурсу виступили бюро культури, спорту і туризму Шеньчженьського муніципалітету та Шеньчженьська Асоціація культурних обмінів із зарубіжними країнами, ініціативу котрих підтримали Міністерство культури Китаю і департамент культури провінції Гуандун. З метою популяризації академічної музичної культури і фортепіанного виконавства, а також залучення як можна більшого числа любителів фортепіанного мистецтва до важливої мистецької події, всі конкурсні прослуховування проводяться відкритими, а вхідні квитки пропонуються за мінімальною ціною для дорослих і безкоштовно для учнів музичних шкіл. Високий інтерес професійних музикантів та аматорів до Шеньчженьського конкурсу концертів для фортепіано підтвердили і вражаючі цифри глядачів прямої трансляції Четвертого конкурсу, яка

---

<sup>45</sup> Шеньчжень – третє за кількістю населення місто Китаю, знаходиться у провінції Гуандун на півдні країни, неподалік від Гонконгу. Воно розвивається нечуваними темпами: за сорок років з 1979 до 2018 р. населення міста виросло з 30 тис. до більше 10 мільйонів. Стрімке економічне зростання завдяки політики «реформ і відкритості» Китаю (місто вважається центром електронної та електротехнічної промисловості) супроводжується активним культурним будівництвом: в Шеньчжені відкрито школу мистецтв повного дня, працює муніципальний симфонічний оркестр, оперні театри, музеї тощо.

<sup>46</sup> Shenzhen Daily. 14 вересня 2006 р.

привернула увагу більше 230 тис. поціновувачів фортепіанного виконавства з усього світу<sup>47</sup>.

Головною метою конкурсу є надання професійної платформи для видатних молодих піаністів з усього світу з метою допомоги в реалізації музичних задумів та зростання кар'єри у сфері фортепіанного виконавства. Підготовка і участь у змаганнях віртуозів передбачає накопичення багатого досвіду гри з симфонічними оркестрами, котрого не вистачало в першу чергу китайським піаністам для успішної участі у престижних міжнародних виконавських форумах. Конкурс проводиться раз на три роки. Програмні вимоги відрізняються надзвичайною складністю і насиченістю, у поєднанні з виключною оригінальністю: на попередньому етапі та у всіх турах виконуються концерти для фортепіано з оркестром композиторів різних епох і стильових напрямків – В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Й. Брамса, П. Чайковського, М. Равеля, О. Скрябіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, китайських композиторів Ін Ченчжуна та Жан Гуангі. Відповідно, конкурсний регламент є доволі насиченим і важким: змагання проводяться у 6 відбіркових турів, з 4 півфінальними та 2 фінальними прослуховуваннями.

Постійною головою представницького журі всіх чотирьох конкурсів, що відбулися, починаючи з 1994 р., була професорка Центральної консерваторії в Пекіні легендарна Чжоу Гуанжень – перша з китайських піаністів, хто отримав нагороду на міжнародних конкурсах (1951) і яку називають «душею китайської фортепіанної педагогіки» [199, с. 28]. Незмінним художнім директором всіх проведених конкурсів був також відомий китайський педагог з фортепіано професор Шеньчженської школи мистецтв, декан Інституту фортепіанного мистецтва Сичуаньської консерваторії музики, радник Товариства фортепіано Китайської асоціації музикантів та почесний голова Асоціації музикантів міста Шеньчжень Дан

---

<sup>47</sup> China Shenzhen International Piano Concerto Competition. <https://www.csipcc.com.cn/about-us/competition/>.

Чжаої<sup>48</sup>. До роботи у складі міжнародного журі в різні роки запрошувались видатні піаністи та педагоги фортепіано зі світовим ім'ям<sup>49</sup>.

Унікальним також є і підхід до нагородження лауреатів Шеньчженьського Міжнародного конкурсу фортепіанних концертів та преміювання його кращих учасників. Вагома грошова премія переможцю конкурсу складає 30 тис. дол. США, до котрої додається річний контракт на концерти з Шеньчженьським симфонічним оркестром. Високими є й інші нагороди: друга премія – 20 тис. дол., третя премія – 15 тис. дол., четверта премія – 12 тис. дол., п'ята премія – 10 тис. дол., шоста премія – 8 тис. дол. Також отримують грошові призи півфіналісти (за 7, 8 та 9 місця) – по 3 тис. дол., і непризові півфіналісти (за 10, 11 та 12 місця) – по 1 тис. дол. Умовами Шеньчженьського конкурсу передбачені і спеціальні призи «За краще виконання фортепіанного концерту китайського композитора», «За краще виконання фортепіанного концерту Л. Бетховена» і «За краще виконання фортепіанного концерту Ф. Шопена» по 8 тис. дол., а також приз глядацьких симпатій (сертифікат) і два призи за найкращу комунікацію з камерним квітетом і симфонічним оркестром.

Шеньчженьський конкурс концертів для фортепіано проводиться раз на три роки. В історії цього мистецького форуму спостерігається важлива

---

<sup>48</sup> Дан Чжаої за 50 років викладацької роботи він виховав 26 переможців міжнародних конкурсів, які здобули 70 нагород (з них – 26 перших премій, в тому числі на таких престижних змаганнях, як Міжнародний конкурс фортепіано імені Шопена у Польщі, Міжнародний конкурс фортепіано Лідса у Великобританії, Міжнародний конкурс фортепіано імені Ван Кліберна у США). Серед його учнів – відомі китайські піаністи Лі Юнді, Чен Са, Чжан Хаочен, Цзо Чжан, Сюе Тінчже, Пан Лінзі, Гу Цзіньдань, Ду Тянчі, Лі Венцзянь та Сюй Цюй [136, с. 19]. Професор Дан Чжаої багаторазово запрошувався до складу журі відомих фортепіанних турнірів: Міжнародний конкурс фортепіано імені Ф. Шопена, Міжнародний конкурс фортепіано імені І. Падеревського, Міжнародний конкурс фортепіано В. Моцарта в Аахені, Мадридський міжнародний конкурс та багатьох інших.

<sup>49</sup> Перший Шеньчженьський Міжнародний конкурс фортепіанних концертів – Андреа Бонатта (Італія), Лі Мінцян, Ву Ін (Китай), Ілля Шепс, Бернд Ентцке (Німеччина), Петро Палечний (Польща), Володимир Крайнев (Україна), Тамаш Унгар, Чень Хунг-Куан (США); Другий конкурс – Крістофер Елтон (Великобританія), Арі Варді (Ізраїль), Андреа Бонатта (Італія), Гільермо Гонзалес (Іспанія), Лі Цзян (Китай), Ілля Шепс, Арнуф фон Арнім (Німеччина), Джон Рус, Жак Рувьє (Франція), Ейнар Стін-Ноклеберг ( ), Неліта (США); Третій конкурс – Ян Хобсон (Великобританія), Арі Варді (Ізраїль), Лі Мін Дуге, Габріель Квок (Китай), Крістіан Евальд, Георг Сава (Німеччина), Анджей Ясінський (Польща), Михайло Воскресенський (Росія), Борис Берман (США), Домінік Мерле (Франція); Четвертий конкурс – Крістофер Елтон (Великобританія), Вінченцо Бальзані (Італія), Леонел Моралес Алонсо (Іспанія), Джон О'Конор (Канада), Лі Мін Дуге, Габріель Квок (Китай), Арнуф фон Арнім (Німеччина), Анджей Ясінський (Польща), Михайло Воскресенський (Росія), Джон Пері (США), Домінік Мерле (Франція), Мінору Нодзіма (Японія).

тенденція поступового зростання інтересу виконавців до нього. Вже Перший Шеньчженьський Міжнародний конкурс фортепіанних концертів зацікавив 51 представника з 12 країн світу. По мірі збільшення авторитету змагань, відповідно, зростала й кількість учасників: більше 70 конкурсантів з 15 країн світу на Другому конкурсі, 63 учасники з 11 країн на Третьому і більше 120 учасників з 22 країн та регіонів виступили на Четвертому Шеньчженьському Міжнародному конкурсі фортепіанних концертів.

Географія учасників конкурсу і переможців охоплює різні країни і материки. Переможцями Першого Шеньчженьського Міжнародного конкурсу фортепіанних концертів стали піаністки Цзоо Чжан з Китаю і Марія Кім з України (перша премія), а також китайський піаніст Шень Венью (третя премія). У Другому конкурсі перемогу здобули Галина Чистякова (перша премія, Росія), Младен Колич (друга премія, Франція) і Антон Ігубнов (третя премія, Росія). На Третьому конкурсі всі три премії вибороли китайські піаністи Ма Ке, Чжу Хао, Чжінь Венбінь. Четвертий конкурс у – Ма Ке (перша премія) і Лінзі Пан (друга премія) з Китаю і Фабіо Мартіно (третя премія),

За традицією важливою частиною різноманітних супутніх заходів, котрі супроводжують конкурсні прослуховування, є насичена та різноманітна культурна і науково-методична програма: творчі дискусії, лекції та майстер-класи членів журі для викладачів і студентів музичних навчальних закладів і концерти лауреатів минулих конкурсів для широкого музичного загалу.

Надзвичайно високий професійний рівень учасників, авторитетність журі і успішна організація змагань дозволили рідкісному виконавському турніру Шеньчженьському Міжнародному конкурсу фортепіанних концертів отримати членство у Всесвітній федерації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC) вже через дев'ять років після заснування (у 2015 році).

З 2017 року Китайська консерваторія музики в Пекіні<sup>50</sup> разом з Глобальною Лігою музичної освіти, до складу котрої входять 30 найбільш відомих навчальних закладів світу, проводить *Китайський Міжнародний музичний конкурс* (The China International Music Competition). За планами його організаторів, конкурс буде проходити щорічно в різних номінаціях почергово серед музикантів 17-28 річного віку. Серед основних завдань, котрі висунули організатори, можна виділити наступні: започаткувати музичний конкурс найвищого рівня, проведення котрого поставило би Китай на перші щаблі у світових рейтингах конкурсних заходів з музичного виконавства; призупинити відтік талантів з країни, створивши сприятливе музично-культурне середовище для талановитої молоді та її повернення на батьківщину після завершення навчання у кращих консерваторіях Європи і Америки.

Для того, щоб конкурс не «загубився» у величезному переліку міжнародних музичних змагань та навіть більше того, посів належне місце поряд з такими престижними світовими турнірами, як Міжнародний конкурс Королеви Єлизавети (Бельгія), Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Шопена (Польща), Міжнародний конкурс піаністів імені Вана Кліберна (США) та ін., його організатори запросили до художнього керівництва конкурсом і роботи у складі журі «зірок» фортепіанного мистецтва і світового конкурсного руху – Йожевед Каплінську (Yoheved Kaplinsky), голову фортепіанного відділу Джульєрдської школи в Нью-Йорку та за сумісництвом викладачку Центральної консерваторії у Пекіні, а також відомого американського імпресаріо Річарда Родзінського<sup>51</sup>. Пропозиція Й. Каплінській очолити новий конкурс у Китаї не викликала в неї ні інтересу, ні бажання займатися цією справою через наявність безлічі фортепіанних

<sup>50</sup> «Китайська консерваторія» (з 1964) – її винятковим напрямом стало вивчення китайської народної та національної класичної музики. Китайська консерваторія в Пекіні була орієнтована на отримання саме національної вищої музичної освіти всіма бажаючими.

<sup>51</sup> Річард Родзінський – одна з найавторитетніших постатей у сучасному міжнародному конкурсному просторі, почесний президент Міжнародного конкурсу фортепіано імені Вана Кліберна (США) та колишній генеральний директор Міжнародного конкурсу імені П.І. Чайковського (Росія).

змагань у світі [204]. Але ректор Центральної консерваторії Ван Лігуан запропонував їй повну свободу у складанні конкурсних правил, репертуарних вимог та списку членів журі. Також засновники створили феноменальний призовий фонд – грошові винагороди переможцям є винятковими і фактично чи не найбільшими у світі (150 тис. дол. США – перша премія, 75 тис. дол. – друга, 30 тис. дол. – третя)<sup>52</sup>. Поєднання виключно великої фінансової бази конкурсу та виконання двох принципово важливих вимог – участі у фіналі Філадельфійського симфонічного оркестру та запрошенням на посаду Генерального директора Річарда Родзінського, – все це дозволило Каплінській змінити власну позицію і погодитися очолити міжнародне суддівство. В цілому журі, створене організаційним комітетом Першого Китайського міжнародного музичного конкурсу, можна охарактеризувати як одне з найбільш авторитетних та досвідчених у світі<sup>53</sup>. Його успішна, максимально об'єктивна і незаангажована робота була забезпечена регламентом змагань, одним з принципових положень котрого є вимога відсутності будь-яких зв'язків конкурсантів з членами журі (родинних, освітніх тощо).

Креативний підхід організаторів змагань знайшов відтворення у репертуарному переліку, складеному для піаністів. Він відрізняється складністю та різноманітністю вимог: крім традиційної конкурсної програми з творів світової фортепіанної спадщини, конкурсанти повинні виступити як концертмейстери з оперними співаками та як солісти з камерним оркестром,

---

<sup>52</sup> China Conservatory of Music Announces New Competition. (<http://www.cimcompetition.com/en/review/piano-competition-news-2019/china-conservatory-music-announces-new-competition/>)

<sup>53</sup> До складу журі були залучені всесвітньо відомі виконавці і педагоги: Лі-гуан Ван, президент Китайського міжнародного музичного конкурсу, голова Глобальної Ліги музичної освіти<sup>53</sup> та ректор Китайської музичної консерваторії; Йохевед Каплінська, голова журі та художній керівник Конкурсу, голова відділу фортепіано Джульєрдської школи; Дмитро Алексєєв, професор фортепіано Королівського музичного коледжу; Ян Джирачек фон Арнім, художній керівник та голова журі Міжнародного фортепіанного конкурсу ім. Л. Бетховена; Лідія Артимв, професор фортепіано з Університету штату Міннесоти; Борис Берман, керівник відділу фортепіано Єльської школи музики; Мішель Беров, піаніст і диригент; Фабіо Бідіні, викладач фортепіано в Колбернській школі у Лос-Анджелесі; Уоррен Джонс, піаніст і диригент; Катажина Попова-Зідронь, голова журі Міжнародного конкурсу фортепіано імені Шопена; Арі Варді, художній радник та голова журі Міжнародного конкурсу імені Артура Рубінштейна.

а у фіналі виконати один з фортепіанних концертів у супроводі симфонічного оркестру.

Новий міжнародний турнір зацікавив представників різних країн світу майже зі всіх континентів. На конкурсі 2019 року виступили молоді піаністи з Австралії, Білорусі, Грузії, Італії, Казахстану, Канади, Китаю, Південної Кореї, Росії, США. У тривалій і надзвичайно запеклій боротьбі за перемогу найкращим виявився 18-річний студент Джульярдської школи Тоні Сиці-Юнь з Канади. У заключному турі, котрий проходив у Пекінському центрі музичного мистецтва, разом з Філадельфійським симфонічним оркестром під керівництвом Янніка Незет-Сегена він виконав Перший концерт для фортепіано з оркестром П. Чайковського і одержав першу премію у 150 тис. дол. США, золоту медаль та трирічний контракт на гастрольні тури з двома великими міжнародними компаніями Opus 3 Artists у США та Armstrong Music and Arts у Китаї. Також серед кращих були визнані виступи 17-річного учня Московської спеціальної музичної школи імені Гнесиних Олександра Малофєєва з Росії з Концертом № 3 С. Прокоф'єва (друга премія 75 тис. дол. і срібна медаль), а також 24-річного студента Джульярдської школи Мелемеда Меккензі з Рапсодією на тему Паганіні С. Рахманінова (третя премія 30 тис. дол. та кришталева нагорода). За словами Й. Каплінської, переможець Тоні Сиці-Юнь проявив «професійність, музичність, врівноваженість і неймовірну здатність інтегруватися з оркестром. Він був найчутливішим у взаємодії з оркестром і диригентом. Це було неймовірно близько між усіма трьома, оскільки всі вони були послідовними до кінця. Що мене особливо тішило, так це те, що всі вони такі ж хороші, як і різні» [204].

Серед нових започаткувань конкурсних змагань виділяється *Харбінський Міжнародний музичний конкурс (AAF)*, успішне становлення котрого було перервано пандемією. У 2018 і 2019 рр. проводились *Перший і Другий конкурси в Харбіні* у кількох номінаціях («фортепіано», «скрипка», «сольний спів», «композиція»). Високий призовий фонд (перша премія – 50 тис. дол., друга – 20 тис. дол., третя – 10 тис. дол.), привабливі умови



конкурсу (безплатне проживання і харчування, компенсація за проїзд у розмірі 1 тис. дол.), передбачені для всіх учасників, а також розширені кордони вікових обмежень (18-36) років роблять Харбінський Міжнародний музичний конкурс привабливим для зрілих виконавців і композиторів. Нажаль, епідеміологічна ситуація в світі унеможливила проведення наступних конкурсних змагань у 2020 і 2021 рр., внаслідок чого Третій Харбінський Міжнародний конкурс перенесено на 2022 рік.

Визначаючи специфіку музично-конкурсного феномену в китайському соціокультурному просторі необхідно виділити декілька його важливих рис та специфічних особливостей. Розвиваючись в руслі загальносвітового конкурсного руху, фортепіанний конкурс в Піднебесній відтворює перевірену стійку модель змагань академічних музикантів, головною метою яких є виявлення найбільш перспективної талановитої молоді та сприяння успішній творчій діяльності обдарованих виконавців. Вагому складову конкурсної політики держави складає намагання вивести національні музичні турніри на найвищі щаблі світових рейтингів, створити привабливий образ країни з високою культурою і розвиненою економікою. Залучаючи до роботи у складі журі найавторитетніших музикантів, педагогів і менеджерів зі світовим ім'ям, створюючи надзвичайно високі призові фонди та захопливі умови перебування для конкурсантів організатори турнірів за надзвичайно малий час спромоглися досягти значного успіху на шляху до світового конкурсного Олімпу. Сучасні фортепіанні конкурси як загальнонаціонального масштабу, так і міжнародного рівня демонструють високу професійну підготовку учасників, масове захоплення китайського суспільства фортепіанним виконавством, цілеспрямовану державну політику, націлену на підняття музичної культури в країні і залучення її громадян до світових художніх цінностей.

Разом з тим, наявність яскраво вираженої тенденції до комерціалізації і створення «конкурсної індустрії» викликає занепокоєння через небезпеку підкорення сфери культури економічним інтересам.

### **3.3 «Три прелюдії» для фортепіано Чжана Шуая: стилістичні аспекти сучасного конкурсного репертуару**

Програмний репертуар багатьох виконавських конкурсів визначається їх положеннями і нерідко містить твори, обов'язкові для виконання. Це можуть бути опуси окремих композиторів, кому присвячено творче змагання, інколи обов'язковими визначаються композиції, найбільш поширені у концертному репертуарі для даного інструменту, або такі, що відрізняються надзвичайно високою технічною складністю і віртуозністю. Зустрічаються також приклади спеціального створення п'єс для конкурсу з метою пропаганди і популяризації творчості композиторів країни-організатора змагання, особливо у тих випадках, коли національна музична культура є недостатньо відомою у світі. Серед відомих міжнародних виконавських конкурсів така традиція започаткована на Міжнародному конкурсі королеви Єлизавети у Бельгії. Поширеною вона є і на китайських міжнародних турнірах виконавців музики академічної традиції, зокрема обов'язкові для виконання п'єси китайських композиторів є у програмах національного конкурсу піаністів «Золоті дзвони», Міжнародного конкурсу піаністів у м. Сямень, Китайського міжнародного конкурсу піаністів у м. Пекін, Шеньчженьського Міжнародного конкурсу фортепіанних концертів. Аналіз цих творів у контексті проблеми асиміляції надбань світової фортепіанної музичної культури, перманентного процесу оновлення та розширення конкурсного репертуару сучасних піаністів, представляє особливий інтерес для дослідження феномену фортепіанного конкурсу в Китаї.

У фортепіанній творчості композиторів Китаю проступають традиційні для будь якої культури тенденції: з одного боку, це прагнення до асиміляції західного досвіду та, з іншого, – пошук індивідуальної інтерпретації традиційних національних витоків. Дослідження взаємозв'язку із західною, американською чи європейською традицією дозволяє розглянути китайську

фортепіанну культуру в загальносвітовому контексті, в аспекті діалогу з музикою інших країн та пошуку шляхів взаємодії з іншими традиціями [82, с. 99].

Китайська фортепіанна музика привертає увагу все більшого числа дослідників. Так, програмна мініатюра досліджується в роботах В. Батанова [15] та інших науковців. Деяких авторів привертають окремі постаті композиторів, чий доробок представлений численними фортепіанними творами – Тан Дуна, Ван Цзянжона. Про перехід до системно-узагальнюючого рівня досліджень свідчать роботи, присвячені фортепіанним школам – Лю Кетін [94].

Разом з тим, поза увагою залишаються не тільки конкурсні твори обов'язкового репертуару, але й значна частина композиторських постатей, творчість яких показова для межі ХХ та ХХІ століть. Серед них виділимо молодого китайського композитора Чжана Шуайя – автора «Трьох прелюдій» (1998), нагороджених «Золотим дзвоном» в 2002 році та обраних як обов'язковий репертуар другого туру цього конкурсу [194], а також включених до масштабної збірки «Століття фортепіанної музики китайських композиторів». Будучи професором одного з найпрестижніших музичних закладів Китаю – Центральної консерваторії музики, здобувачем докторського ступеня (PhD), він відрізняється широтою творчих інтересів. Так, відомо, що протягом студентських років він брав участь у діяльності хеві-метал та реп колективів, пізніше працював у сфері кіномузики та музики для телебачення, а також виступав продюсером поп-проектів. Не зважаючи на популярність, поки що не було здійснено спроб осмислення його творчого доробку, хоча він яскраво ілюструє характерні для китайської музики вектори розвитку [94 с. 117].

«Три прелюдії» Чжана Шуая демонструють прояв тенденції до асиміляції західних музичних традицій. Їх назва і стилістичні риси апелюють до досвіду джазової музики і, зокрема, відомих «Трьох прелюдій» Дж. Гершвіна. Це відбилосся в ритміці, гармонії п'єс і навіть їх формі. Метод

асиміляції, який обирає Чжан Шуай, можна окреслити як робота за моделлю. Моделювання охоплює все музичне мистецтво, будучи в певному сенсі тотожним до його створення [63]. Натомість, проблема впливу прелюдій Дж. Гершвіна на композиторське мислення Чжана Шуая у процесі створення концертно-конкурсного репертуару піаніста потребує ретельного розгляду.

У дослідженнях, де розглядається музика Чжана Шуая, впливи американського композитора не аналізуються. Так, Їнгбей Лі, привертаючи увагу до жанру прелюдії в китайській музиці, вказує на спорідненість досвіду Чжана Шуая з напрямом «новітнього романтизму» та творчістю його вчителів – професорів Фан Же-Мінг (Fan Zhe Ming) та Цяо Іа-Юн (Cao Jia-Yun), чия стилістика основана на превалюванні в мелодії численних фольклорних елементів, що є традиційно для музики Китаю. В означених творах ним виявлена наявність джазових елементів, які поєднуються з китайським «національним духом» [191]. Втім, вплив прелюдій Дж. Гершвіна на композиторське мислення Чжана Шуая у процесі створення концертно-конкурсного репертуару піаністів не зазначається.

Більше 70 років відділяє Три прелюдії Дж. Гершвіна, що датуються серединою 20-х років ХХ століття, і мініатюри (Прелюдії для фортепіано) Чжана Шуая, створені у 1998 році. Натомість, це не заважає виявити цілий ряд паралелей, які простежуються на двох рівнях: макрорівні (загальна композиція циклу, форма частин) та мікрорівні (ритмічні формули, мелодичні та гармонічні звороти, фактурні елементи тощо). Окремої уваги також заслуговують способи викладу і розвитку матеріалу. Зокрема, послідовність з трьох прелюдій у обох композиторів можна розглядати як своєрідний цикл, в якому крайні частини стрімкі та пронизані енергією ритму, а центральна – повільна, лірична, асоціюється з джазовою баладою.

У фортепіанному циклі прелюдій Дж. Гершвіна крайнім частинам відповідають однакові ремарки *Allegro ben ritmato e deciso*, які спрямовані на підкреслення чіткої ритмічної структури, а центральна, навпаки, ілюструє більшу темпово-ритмічну свободу – *Andante con moto e poco rubato*. У Чжана

Шуая загальні ремарки, що стоять на початку кожної прелюдії (*Appassionato abbandono, Mesto misterioso, Estemporale impetuoso*), покликані відтворити не тільки (і не стільки) темп, який зафіксовано у позначках метроному ( =112; =80; =120), скільки характер п'єс. Це «відбивається» в романтичних епітетах *appassionato* («пристрасно») в Першій прелюдії, *misterioso* («загадково») у Другій прелюдії та *estemporale impetuoso* у фінальній прелюдії, які можна інтерпретувати як «стрімкий експромт». Разом з тим, внутрішня єдність циклу характерна в більшій мірі для Чжана Шуая, що зумовлено використанням *accelerando* в останніх тактах Другої прелюдії в поєднанні з пульсуючими репетиціями у партіях обох рук. Вони служать переходом до наступної частини та готують темп фінального *Estemporale impetuoso*. Подібна логіка, яка фактично ілюструє принцип *attacca*, не властива Прелюдіям Дж. Гершвіна. Не випадково, що у конкурсному форматі вони переважно виконуються як окремі п'єси, тоді як Три прелюдії Чжана Шуая нерідко звучать як єдине ціле.

Форми п'єс також виявляють ознаки схожості. Зокрема, перші дві прелюдії в обох композиторів написано у тричастинній репризній формі. У третій – тричастинна репризність поєднується з ознаками рондо завдяки багаторазовим повторам ключової мелодико-ритмічної формули, яка виступає в ролі «теми-зерна». Втім, типи цих форм різні. Так, Перша прелюдія у Дж. Гершвіна тяжіє до простої тричастинної з розвиваючою серединою, тоді як у Чжана Шуая – тричастинна з контрастною серединою і балансуванням між простою та складною формами. Останнє обумовлено тим, що уже перший розділ тяжіє до двочастинності, оскільки в ньому викладається два варіанти теми — в прямому русі (тт. 1–12) та «дзеркальному» (тт. 13–17) з подальшим варіантним повтором цих обох побудов (тт. 17–27). Виникають певні аналогії з логікою куплетної форми, в чому також можна бачити відповідність гершвінівській моделі прелюдії, оскільки більшість із них є перекладеннями вокальної музики. В контрастній середині тричастинної форми Першої прелюдії (тт. 29–43) Чжан Шуай

експонує нову тему – це танцювальна мелодія басового голосу, що проходить на фоні остінатної пульсації шістнадцятих нот у правій руці. Її початкова діатонічна пентатонна основа викликає фольклорні асоціації. Такий внутрішній стилістичний контраст не характерний для прелюдій Дж. Гершвіна.

Друга прелюдія (*Andante con moto e poco rubato*) Дж. Гершвіна поєднує ознаки тричастинності із структурою *aaba* – так званою класичною американською пісенною формою, яка стала популярною в 30-ті роки ХХ століття. Розділ *b* фактично являє собою проведення тієї ж теми, тільки з контрапунктичною перестановкою голосів – мелодія в нижньому голосі, а супровід у верхньому. В Другій прелюдії (*Mesto misterioso*) Чжана Шуая суцільно панує логіка тричастинної репризної форми, у центральному розділі якої мелодична формула (у крайніх розділах відразу подається в басу) поступається фігуративному руху.

Третя прелюдія (*Allegro ben ritmico e deciso*) Дж. Гершвіна ілюструє чергування мікрорефрену (це фактично один мелодико-ритмічний комплекс, що викладається з різним ладовим нахилом) та двох епізодів. Розширення другого з них (тт. 29–50) надає формі рис тричастинності. У Чжана Шуая Третя прелюдія (*Estemporale impetuoso*), як і перша, тяжіє до репризної тричастинної з контрастною серединою та містить нову тему в центральному розділі (тт. 38–68), пов'язану з оновленою ритмічною формулою і танцювальною стихією. Водночас п'єсу завершує кода, яка виступає кульмінацією і п'єси, і усього циклу та зумовлює розростання форми останньої прелюдії (Прелюдія III: 89 тактів у Чжана Шуая, 58 тактів – у Дж. Гершвіна).

Слід відзначити спільні прийоми в сфері засобів розвитку. Зокрема, для динамізації викладу обидва композитори користуються октавним ущільненням мелодії. У крайніх частинах циклу це характерно для фінальних проведень теми (Прелюдія I, тт. 50–53; Прелюдія III, тт. 54–58), у центральній – це вже друге проведення теми (тт. 18–30). Чжан Шуай також

використовує октавне дублювання при повторях матеріалу (Прелюдія I, тт. 23–27; реприза повністю, від т. 44), втім фактура його мініатюр здебільшого складніша, і нерідко мелодична формула вже у фазі експонування ущільнюється акордовим комплексом (Прелюдія III). Динамізація при повторних проведеннях у нього переважно відбувається іншими шляхами: це додавання нового фактурного прошарку, що дублює ритміку басу (Прелюдія I), або контрастного контрапункту фігуративного характеру (Прелюдія III, центральна частина). Цікавим прикладом варіантного викладу є друге проведення теми першого розділу Прелюдії I (тт. 13–16), де «віддзеркалюється» і мелодичний мотив, і низка кварт у хроматичному русі (в першому проведенні їх послідовність рухалася вгору, а потім – вниз).

Суттєвою відмінністю від початкової моделі у Чжана Шуая є застосування принципу контрасту, пов'язаного із введенням нових тем у першій та третій п'єсах. У матеріалі центральних розділів виявляються ознаки і жанрового, і стилістичного контрасту, присутній орієнтальний колорит. Він свідчить про прагнення композитора до комбінування принципу роботи за моделлю Прелюдій Дж. Гершвіна з відтворенням національного забарвлення.

Щодо характерної для джазової стилістики імпровізаційності, то вона відчувається у Дж. Гершвіна у способі поєднання мотивів, які нерідко народжуються у калейдоскопічному «нанизуванні», тоді як у Чжана Шуая цього не спостерігається. Втім, джазова імпровізація все ж таки наклала свій відбиток на специфіку викладу матеріалу в його п'єсах, зокрема на застосування різноманітних *glissandi* в його Третій прелюдії (тт. 10; 21; 78; 88), а експресія повторюваних ритмічних формул (своєрідних рифів), як, наприклад, в фіналі, в рівній мірі апелює не тільки до «традицій джазу», а й рок-музики, що цілком природньо з огляду на виконавський досвід композитора. Імпровізаційність також простежується в Чжана Шуая у використанні довільного повтору зазначеної групи звуків (Прелюдія II, т. 36), які виконують роль своєрідної мікрокаденції, предикту перед репризою

тричастинної форми. Їх послідовність (в нотному тексті фіксується квадратною рамкою) являє собою ламані інтервальні ходи, де висхідна кварта комбінується з низхідними тритонами, квартами та терціями.

Стилістичні паралелі між означеними творами зумовлені джазовою «ідіомою», яка розкривається в присутності ритмічної синкопованої незмінної формули в кожній з частин циклу, хоча характер їх різний. Найближче трактовані ритмічні фігури центральних прелюдії – це чергування рівних чвертей із ритмічним зсувом на вісімку в іншому голосі на першій долі такту (розмір 4/4). У Дж. Гершвіна синкопи утворюються мелодією, а у Чжана Шуая – як акордовою пульсацією, так і мелодичним рухом. При цьому, ритмічна формула мелодії в обох композиторів ідентична.

У перших прелюдиях ритмічна специфіка синкоп різна. У Дж. Гершвіна структура дещо складніша, оскільки синкопування в басу поєднується з постійним зміщенням акцентів у мелодії, в той час як у Чжана Шуая панує синкопа між першою та другою долями в партії лівої руки та на останній шістнадцятці такту, залігованій з першою долею наступного – в правій.

Окрім ритміки, джазова стилістика відбилася у гнучкому поєднанні хроматики та діатоніки. Втім, ладові структури все ж таки відрізняються. Так, у Першій прелюдії Дж. Гершвіна відчувається досить природне використання блюзових тонів (II $\sharp$ , VII пониженого ступеня) в мелодії та блок-акордів, які накладаються на основні гармонії сі-бемоль мажорного тризвуку, тоді як у Чжана Шуая проступає дещо раціонально-штучне поєднання опори на пентатонну формулу (ges-as-b-des-es) в мелодичному русі хроматичної стрічки кварт у супроводі з незмінним басом "c". Враження «штучності» посилюється при повторному проведенні теми (від т. 11) з інверсією – кварта рухаються вниз замість висхідного руху, і всі мелодичні ходи замінені протилежним рухом.

Подібна логіка характерна для додекафонної техніки, де початкова серія викладається у різних формах. Не зважаючи на відсутність у Чжана Шуая принципу серійності, такий підхід видає в ньому риси



структуралістичного мислення, характерного для композиторів ХХ століття. У Другій прелюдії Чжана Шуая також виявляється тяжіння до раціоналістичних структур – це ламані пасажі-стрічки, що складаються з однакових інтервалів, наприклад, малої секунди та квінти (тт. 17–18; 22–23) або обігравання низки квартових ходів (т. 35). Вони викладені дрібними тривалостями шістнадцятих нот, втім не викликають відчуття імпровізаційності через ідентичність секвентно повторюваних формул. Все це свідчить про те, що джазова ідіома не є природньою для творчого мислення Чжана Шуая, а служить моментом стилізації вихідної моделі.

Прагнення до відтворення ладової основи оригіналу простежується в Третій прелюдії. У Дж. Гершвіна відтворюється досить умовний «іспанський колорит» через гру мажоро-мінору та складність ритмічного малюнку мелодії в основній темі, а також пристрасні пунктирні ритми епізодів. У Чжана Шуая орієнталізм проступає тільки в центральному розділі Третьої прелюдії (тт. 38–68), і реалізується переважно через багаторазове обігравання інтонації збільшеної секунди (f-gis). Його доповнює візерункова, капризна ритміка мелодії, що асоціюється зі звукообразами індійського або арабського сходу.

З позицій мікрорівневого композиторського мислення за «гершвінівською» моделлю показовим є початок Першої прелюдії Чжана Шуая – в ній простежується така ж сама структура формул-мотивів як і у Дж. Гершвіна. Спочатку викладаються два мелодичних мотиви: у Дж. Гершвіна – повтором, а у Чжан Шуая – секвентно (другий – на терцію вище). Потім експонується ключова ритмічна фігура акомпанементу, в той час як мелодія «замовкає». В ній провідну роль відіграє синкопа. У Дж. Гершвіна вона знаходиться між першою та другою долями, в той час як у Чжана Шуая – вона внутрішньодольова (всередині першої долі). Надалі, обидва елементи з'єднуються в одну тему (т. 7). Такий прийом викладу матеріалу асоціюється з початком джазової імпровізації – спочатку народжується мелодична ідея, потім вона нанизується на стабільну ритмічну формулу.

Аналогічно розпочинаються і другі п'єси в обох циклах – спочатку обігрується рух акордами в ритмі чвертей (рівними у Дж. Гершвіна, відразу синкопованими – у Чжана Шуая), а вже потім до них приєднується мелодія. Втім, у Чжана Шуая до цієї простої формули (мелодія + супровід) приєднується новий елемент – це *quasi*-імпровізаційний пасаж складної інтонаційної (ламані сексти та секунди) та ритмічної структури, який з урахуванням тихої динаміки та початкової ремарки *misterioso* додає стилістиці імпресіоністичних рис, які розвиваються у фігуративних пасажах центрального розділу п'єси.

Найбільший контраст тематизму до гершвінівської моделі простежується у Другій прелюдії (незважаючи на наявність спільної мелодико-ритмічної формули). Це обумовлено тим, що у Дж. Гершвіна використовується тип теми мелодії, яка близька вокальній джазовій баладі, тоді як Чжан Шуай поєднує елементи вокального та інструментального типів тематизму. Так, початковий пасаж, викладений тридцятьдругими нотами апелює до прелюдійно-етюдного типу тематизму, а мелодія на фоні пульсуючих акордів (т. б) – до серенадно-ноктюрного або баладного. На їх чергуванні будується весь перший розділ форми.

Аналіз фортепіанних мініатюр Чжана Шуая на основі проведення паралелей між Трьома прелюдіями Дж. Гершвіна і аналогічним циклом прелюдій китайського композитора дозволяє зробити висновок щодо специфіки творчого мислення композитора за моделлю та співвідношенням «гершвінівського» й індивідуального. Вона проявляється на загально композиційному рівні, тобто на рівні циклу із послідовністю «швидко – повільно – швидко» та пануванням ритмічної енергії в крайніх прелюдіях, а на рівні виразності мелодики й ліричного настрою – в центральній прелюдії. Відштовхуючись від досвіду американського композитора, Чжан Шуай додає засоби, які щільніше з'єднують прелюдії в єдине ціле – до них відноситься і розмикання форми Другої прелюдії (*accelerando*, репетиції зі збільшенням їх інтенсивності), і велика роль штучних побудов на основі хроматичного

ряду (низки кварт Першої прелюдії, пасажі Другої), а також підключення пентатонічних елементів, що служать уніфікації музичної мови твору без прямого наслідування музиці Дж. Гершвіна.

Оригінальність творчого мислення Чжана Шуая простежується і на стилістичному рівні. Зокрема, опора на модель проявляється в зверненні до джазової ідіоми, яка відбивається на характері ритмічних формул, а також на гармонії і ладу (поєднання діатонічних та хроматичних структур, застосування блок-акордів, орієнталізм в фінальній прелюдії). Якщо творчому мисленню Дж. Гершвіна властиве використання блюзових тонів і хроматичних ходів, то творче мислення Чжана Шуая характеризується певною раціоналістичністю, зумовленою відповідним способом конструювання нової музики за «гершвінівською» моделлю.

Аналогії між мелодичними та ритмічними формулами особливо простежуються у процесі мікрорівневого аналізу Других прелюдій Дж. Гершвіна і Чжана Шуая, а аналогії між логікою початкового експонування елементів теми – їх Перших прелюдій. Найсуттєвіші відмінності між «гершвінівською» моделлю та музикою Чжана Шуая проступають на рівні способів фактурного розвитку матеріалу. Прелюдії Дж. Гершвіна, як правило, містять два ключових шари фактури – мелодія та супровід, їх фактура «графічніша», прозоріша, тоді як у Чжана Шуая вона відразу ущільнюється фігуративним підголоском або додатковим акордово-ритмічним прошарком. Інша відмінність полягає в сфері ладу, оскільки у Чжана Шуая відчувається прагнення комбінувати штучно-симетричні структури та пентатонну основу мелодики, що зумовлює стилістичну своєрідність його музики.

Асиміляція досвіду західноєвропейської та американської музики продовжує залишатися однією з провідних тенденцій розвитку китайської фортепіанної мініатюри навіть на межі ХХ–ХХІ століття, що ілюструє цикл «Трьох прелюдій» Чжана Шуая. На перехресті традицій початку та кінця ХХ століття народжується яскравий зразок китайської фортепіанної музики.

Усвідомлення цих взаємозв'язків та глобалізаційних тенденцій молодими піаністами, які розглядають участь у конкурсних змаганнях як сучасний різновид виконавської діяльності, є запорукою їх послідовного розвитку.

### **Висновки до третього розділу**

Вивчення процесів зародження і розвитку національної фортепіанної культури і музичної освіти, котрі сформували міцне підґрунтя для становлення музично-конкурсного феномену, дозволяє зробити висновки щодо їх специфіки, котру визначають:

- популяризація надбань західної культури і музичного мистецтва академічної традиції через пропагандистську діяльність християнських місіонерів протягом XVII-XIX ст. (спочатку католицьких, у XIX ст. – протестантських) та емігрантів і гастролерів з країн Європи у першій половині XX ст.;

- довготривалий характер знайомства з європейським інструментарієм та залучення китайського суспільства до гри на фортепіано, котрий охопив понад три століття;

- поширення фортепіанної культури від імператорського двору і верхівки суспільства в столиці до широких верств населення в провінції;

- орієнтація на європейську модель музичної освіти, залучення західних фахівців до виховання національних музично-виконавських і педагогічних кадрів;

- вагома роль китайського національного менталітету, традиційної культури і виховання.

В історичному аспекті феномен фортепіанного конкурсу є достатньо юним для китайської культури з її багатотисячолітньою історією. Музичні змагання виконавців на фортепіано відбуваються у Китаї протягом лише декількох десятиліть і у порівнянні з іншими країнами світу, у котрих історія проведення конкурсів наближується до двохсотлітнього ювілею, є доволі

молодими. Окремі, переважно одноразові приклади проведення музичних турнірів в Піднебесній, були відомі вже у першій половині ХХ ст.. Однак, як остаточно сформований на основі західної моделі, музично-виконавський конкурс розпочав свій активний рух вже після створення Китайської Народної Республіки, коли поодинокі успіхи китайських виконавців, котрі спостерігались у другій половині 1950-х – початку 1960-х років, поступово почали приймати більш масовий характер і підтверджуватись впевненими яскравими перемогами на престижних міжнародних змаганнях.

Аналіз розвитку конкурсних явищ демонструє, що вони поступово оформилися у багатофункціональний соціокультурний феномен сучасного Китаю, еволюція котрого є відображенням важливих процесів, які відбувались у китайському соціокультурному середовищі. На першому етапі становлення феномену фортепіанного конкурсу основний акцент припадав на поширення західної музичної культури академічного спрямування і залучення музично обдарованої молоді до оволодіння фортепіанною грою, для чого в різних частинах країни починали відкриватися музичні навчальні заклади. Основними завданнями конкурсів піаністів для дітей та молоді були створення нового культурного середовища як основи для популяризації фортепіанного мистецтва, відкриття імен перспективних талановитих виконавців, а також розвиток і удосконалення музичної педагогіки та методики викладання гри на фортепіано.

Справжня активізація музично-конкурсної діяльності у Китаї в різноманітних формах відбулась протягом наступного етапу – у 80-х роках ХХ-го століття, коли були засновані популярні всекитайські та перші міжнародні конкурси піаністів. В останнє десятиліття ХХ – на початку ХХІ ст. спостерігається конкурсний підйом, котрий демонструє успішну реалізацію таких важливих завдань, як популяризація західної академічної музичної культури і фортепіанного виконавства, вихід китайських міжнародних змагань виконавців на найвищий рівень світових рейтингів

фортепіанних конкурсів, демонстрація світові позитивного образу китайської держави, здобутків і перемог китайських віртуозів.

## ВИСНОВКИ

У відповідності до поставленої мети і визначених завдань дисертаційного дослідження зроблено наступні узагальнення і висновки:

1. Проведений джерелознавчий аналіз основних культурологічних, історичних, мистецтвознавчих і музикознавчих досліджень дозволяє дійти висновку, що проблематика, пов'язана з осмисленням феномену фортепіанного конкурсу у сучасному китайському культурному просторі, залишається не розкритою. Здійснення класифікації доступних джерел дозволило виділити два основних вектори наукової розвідки:

- 1). культурологічний і загально-історичний, що розкриває культурологічні аспекти дослідження, а також питання історії зародження і становлення феномену виконавського конкурсу;
- 2). дослідження китайської фортепіанної культури, професійної музичної освіти і педагогіки, організації конкурсів у КНР та персоналій видатних виконавців – представників національної виконавської школи. Їх аналіз підтверджує, що в сучасному українському і китайському науковому дискурсі, попри всесвітньо визнані здобутки китайських піаністів,

відсутні комплексні дослідження фортепіанного конкурсу як феномену культури Китаю, що актуалізує звернення до даної теми.

2. Виконавський конкурс, який отримав особливе значення у сучасному культурному просторі, представляє собою соціокультурний феномен, в основі котрого лежить музично-творча діяльність змагальної природи. Універсальна за своєю сутністю агональність визначила інтенсивне поширення конкурсного руху, його кількісне зростання і змістовне наповнення. Агон став каталізатором творчої самореалізації і професійного удосконалення головних суб'єктів музично-конкурсного руху, динамізував процес міжкультурної взаємодії Сходу і Заходу. В той же час, агональність, будучи одним із важливих елементів традиційної китайської культури, наповнює зовнішню політику, державотворення, повсякденне життя і побут, ігри і розваги, спорт.

Аналіз теоретичного, історичного і практичного вимірів музично-конкурсного феномену дозволив виявити його характерологічні особливості (демократичність, масовість, культурозбереження та інноваційність), сутнісні риси (організаційна впорядкованість, регламентованість, періодичність, різновекторність цілей, багатофункціональність, складна поліетапна структура), дослідити історичні аспекти становлення.

Виявлено, що народженню та активізації музично-конкурсного руху в Китаї передував довготривалий процес становлення фортепіанного мистецтва, котрий охопив понад три століття і був обумовлений кількома важливими факторами. Серед них виділено поступовий характер знайомства китайського суспільства, яке було історично закритим від зовнішнього світу, з європейськими традиціями академічної музичної культури і, зокрема, інструментарієм. Наступним етапом стало відкриття навчальних закладів для загальної і професійної музичної освіти, завдяки динамічній комунікації з представниками західної музичної культури, котра активізувалась на початку ХХ ст. Посилення процесів вестернізації визначило напрямки реформування системи загальної освіти та її орієнтацію на японську модель, побудовану на

європейських засадах, та сприяло відкриттю багатьох професійних музичних навчальних закладів, випускники котрих з часом очолили процес розбудови китайської академічної музичної культури. Таким чином, були створені певні умови для виховання національних виконавських кадрів, становлення китайської фортепіанної школи, успішно реалізовані після створення КНР. У 1950-х роках відповідно до нової культурної політики держави були здійснені перші тріумфальні спроби залучення китайських піаністів до світового музично-конкурсного руху. В останні десятиліття ХХ – на початку ХХІ ст. китайське фортепіанне виконавське мистецтво академічної традиції, пройшовши складний шлях становлення, отримало світове визнання завдяки яскравим перемогам китайських піаністів у найпрестижніших міжнародних змаганнях.

3. На основі аналізу існуючих визначень поняття «музичний конкурс» в роботі здійснені уточнення його змісту з акцентом на іманентності агону. Запропоновано використання поширеної дефініції в широкому та вузькому значеннях в залежності від виду музично-творчої діяльності і контексту застосування. Розкрито багатовекторність цілей і завдань, їх обумовленість направленістю інтересів багатьох суб'єктів конкурсного руху; виявлено його поліфункціональний характер. З метою створення повномірної панорами проведена типологізація музично-конкурсного феномену на основі таких визначальних критеріїв, як фахова спрямованість та область музично-професійної діяльності. Також визначені критерії, застосування котрих дозволило розробити класифікацію фортепіанних конкурсів.

4. В роботі наголошено, що однією з передумов формування музично-конкурсного руху академічної традиції в китайському соціокультурному просторі було активне поширення фортепіанного виконавства в країні після 1949 р., наслідком котрого став феноменальний злет захоплення китайського суспільства фортепіанним мистецтвом і своєрідний фортепіанний «бум» в останню чверть ХХ – на початку ХХІ ст. В умовах глобалізаційних процесів, котрі охопили світовий культурний простір, фортепіано у Китаї виступило



своєрідним символом культурної освіченості, духовності, еталоном високого рівня добробуту і успішності, а також престижної приналежності до західної культурної традиції: «Жага залучення до світової культури і музики, як реакція на наслідки «культурної революції», була спроектована на європейську і світову фортепіанну традицію, яка сприймалася як одне з вищих світових художньо-естетичних досягнень» [5, с. 62]. Також визначена роль агональності та важливих засад національної самосвідомості (працелюбність, цілеспрямованість, повага до авторитету вчителя) у сприянні розвитку музично-конкурсного феномену в Китаї. Міцним фундаментом його підтримки стала нова політична доктрина КНР, згідно котрої політика «м'якої сили» націлена на демонстрацію світові культурних досягнень і перемог китайського суспільства, а також створення привабливого іміджу держави.

5. Аналіз відомих міжнародних фортепіанних конкурсів виявив, що виконавські конкурси як соціокультурний феномен володіють спільними унікальними характеристиками і якостями. Зберігаючи культурні традиції у виконавстві, музичні турніри представляють собою організаційну форму мистецьких змагань і сприяють виявленню творчого потенціалу учасників, їх самовираженню та професійному зростанню. Створення насиченого культурно-освітнього середовища навколо конкурсної події формує умови для розкриття індивідуальності виконавця, досягнення вагомих художніх результатів, народження нового творчого продукту, а також підтримує міжкультурний діалог між представниками різних національних культур і популяризує західну музичну спадщину. Суспільна і культурна значимість, демократичний характер, культурозбереження та інноваційність характеризують всі сучасні світові і китайські виконавські змагання. Разом з тим виявлено, що специфічні акценти у китайському музично-конкурсному русі пов'язані з прагненням представити світові різноманітну палітру культурно-мистецьких досягнень Піднебесної, популяризувати фортепіанне виконавство в країні та підняти китайські міжнародні конкурси на найвищі

щаблі світових рейтингів музичних змагань. В роботі показано, що світовий музично-конкурсний рух розвивається у напрямку удосконалення організації та виявлення найбільш ефективних форматів проведення. Збільшення кількості потенційних учасників, навіть в умовах значного зростання числа міжнародних музичних змагань, обумовило пошуки результативних форм попереднього відбору із застосуванням сучасних мультимедійних технологій. Актуалізація питання пропаганди і популяризації академічного музичного мистецтва обумовила зростання ролі засобів масової інформації у висвітленні конкурсних подій і супутніх заходів та, відповідно, збільшення інтернет-джерел трансляції конкурсних прослуховувань в *online*-режимі або відеозаписі.

Китайський музично-конкурсний рух здійснює свій розвиток в руслі загальносвітового конкурсного процесу. Серед його національних особливостей слід виділити активізацію ролі економічних факторів як з метою підняття рейтингів і привабливості змагань через надзвичайно високі призові фонди та грошові винагороди на максимально високому рівні, так і через бажання організаторів музичних турнірів досягти комерційного успіху, залучаючи спонсорів та активно використовуючи рекламну продукцію тощо.

6. На основі аналізу Трьох прелюдій Чжана Шуая, включених до обов'язкового конкурсного репертуару, були проведені паралелі між циклом мініатюр китайського композитора і Трьома прелюдями Дж. Гершвіна з позицій визначення тенденції асиміляції творчих надбань західної музичної культури та виявлення індивідуального стилю автора. Виявлено, що «гершвінівський» вплив на специфіку творчого мислення Чжана Шуая виразився у методі роботи за моделлю на стилістичному рівні, зокрема: опора на модель проявляється у зверненні до джазової ідіоми, що відбивається на характері ритмічних формул, а також на гармонії і ладу (поєднання діатонічних та хроматичних структур, застосування блок-акордів, орієнталізм у фінальній прелюдії). В ході розгляду специфіки творчого мислення китайського композитора та співвідношення в його творах

«західного» й індивідуального, з'ясовано, що оригінальний художній почерк Чжана Шуая проявляється на загальнокомпозиційному рівні, тобто на рівні циклу із послідовністю «швидко — повільно — швидко» та пануванням ритмічної енергії в крайніх прелюдях, а на рівні виразності мелодики й ліричного настрою — в центральній прелюдії. Доведено, що найсуттєвіші відмінності між «гершвінівською» моделлю та музикою Чжана Шуая проступають на рівні способів фактурного розвитку матеріалу. Інша відмінність полягає у сфері ладу, оскільки у Чжана Шуая відчувається прагнення комбінувати штучно-симетричні структури та пентатонну основу мелодики, що зумовлює національно-стилістичну своєрідність його музики. Визначено індивідуальні особливості інтерпретації прелюдій Чжана Шуая як зразка конкурсного репертуару піаніста.

Перспективи подальших розвідок можуть бути скеровані на поглиблене вивчення феномену виконавського конкурсу у країнах Східної Азії, становлення культурологічної і музикознавчої думки в контексті дослідження китайського музично-конкурсного руху, а також впливу китайської традиційної музичної культури на творче мислення західноєвропейських та американських композиторів.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенштадт С.А. Зарождение фортепианного искусства в странах дальневосточного региона. – Идеи и идеалы. *Проблемы современного искусствознания*, 2012. № 4 (14). Т. 2. С. 101-109.
2. Айзенштадт С.А. О роли русской фортепианной школы в процессе художественного формирования пианистического искусства Китая и Японии. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2015. № 3 (53). Ч. I. С. 22-27.
3. Айзенштадт С.А. Становление китайского фортепианного искусства в освещении российской музыкальной печати второй половины XX столетия: противоречия и проблемы. *Диалог культур тихоокеанской России и сопредельных стран: межэтнические, межгрупповые, межличностные коммуникации*. Владивосток, 2019. С. 30-36.
4. Айзенштадт, С.А. Творческая деятельность итальянских музыкантов М. Пачи и А. Фoa в контексте художественной жизни российской эмиграции в Шанхае. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. В 2-х ч. Тамбов : Грамота, 2015. № 7. Ч. II. С. 13-18.

5. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Новосибирская государственная консерватория им. М. Глинки. Новосибирск, 2015. 50 с.
6. Аксёничков-Бирюков С.Ю. Традиции чаепития в Китае, России и Англии. *Традиционная духовная культура восточнославянских и китайского народов*. Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2019. Вып. 2. 292 с.
7. Алексеев А. История фортепианного искусства: в 3-х чч. Москва : Музыка, 1988. Ч. 1 и 2. 415 с.
8. Алексеев А. История фортепианного искусства : в 3-х чч. Москва : Музыка, 1982. Ч. 3. 286 с.
9. Алексеев А.Д. Антон Рубинштейн. Москва-Ленинград : Музгиз, 1945. 45 с.
10. Афанасьева И.В. Художественный конкурс как средство актуализации процесса становления субъекта культуры : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 «Теория и история культуры» / Кузбасский государственный технический университет. Кемерово, 2011. 19 с.
11. Бажанов Н. Фортепианные конкурсы и современное исполнительское искусство. *Вестник музыкальной науки*. 2016. №3 (13). С.13–25.
12. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2014. 19 с.
13. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Москва : Музыка, 1974. 336 с.
14. Баренбойм Л.А. После конкурса. *Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства*. Ленинград : Музыка, 1969. С. 133-142

15. Батанов В.Ю. Европейские традиции фортепианной музыки в творчестве китайских композиторов XX века. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : НАКККіМ, 2020. № 1. С. 60-68.
16. Батанов В.Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. : дисс... канд. искусств. : 17.00.03. «Музыкальное искусство» / Одесская национальная музыкальная академия им. А.Н. Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.
17. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. 502 с
18. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Сов. Россия, 1979. 318 с.
19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
20. Бахтин Н.М. Спорт и зрелище. Философия как живой опыт. *Избранные статьи*. Москва, 2008. С. 203-207.
21. Берегова О. Трансформація культурних практик і виконавських шкіл в умовах глобалізації (на прикладі фортепіанного виконавства). *Культурна антропология: предмет і основні проблеми* : зб. доповідей матеріалів дистанційного круглого столу, Київ, 20 травня 2021 р. Київ : ІК НАМ України, 2021. С. 14-17.
22. Берегова О. Українські фортепіанні конкурси в просторі глобального міжкультурного діалогу. *Культурологічна думка*. 2021. № 20. С. 78-89.
23. Библер В.С. Мышление как творчество. Москва : Политиздат, 1975. 399 с.
24. Библер В.С. От наукознания – к логике культуры: Два философских введения в XXI век. Москва : Политиздат, 1991. 412 с.
25. Борох О. От «мягкой силы» к «культурному могуществу». *Россия в глобальной политике*. 2012. Т. 10. № 4. С. 54–67. URL:

<http://globalaffairs.ru/number/Ot-myagkoisily-k-kulturnomu-moguschestvu-15643>\_(дата звернення: 12.10.2021).

26. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. Москва : Юристъ, 1996. 591 с.
27. Бянь Мен. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 1994. 22 с.
28. Ван Цзін І, Тань Сяо. Становлення і розвиток музичної освіти у КНР у другій половині ХХ століття. *Збірник наукових праць «Педагогіка та психологія»*. Харків, 2017. Вип. 58. С. 251-258.
29. Варламов Д.И. Динамика парадигм музыкального образования в контексте академизации искусства. *Педагогика искусства*. 2014. № 2. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine> (дата звернення: 27.11.2021)
30. Васильева Т.В. Афинская школа философии. Москва : Наука, 1985. 161 с.
31. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. Київ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. VIII, 1728 с.
32. Войтишек Е. Игровые традиции в духовной культуре стран Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). Новосибирск : Изд-во НГУ, 2009. 309 с.
33. Войтишек Е. Классическая китайская литература и мацзян: игровое пространство культуры. *Вестник НГУ. Серия: История. Филология*. 2006. Т. 5. Вып. 6. С. 33-37.
34. Волков С.В. Служилые слои на традиционном Дальнем Востоке. Москва : «Восточная лит-ра» РАН, 1999, 312 с.
35. Волков С. М. Музичні фестивалі – конкурси як перспектива культурної взаємодії в глобалізованому світі. Україна – Польща: діалог культур (Ukraina — Polska: dialog kultur): зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозиуму, Київ, 19-21 квітня 2018 р. К.: ІК НАМ України, 2018. 115 с. С.63-65.

36. Гайдай П.В. Фортепианные конкурсы как явление современной музыкальной культуры Китая. Россия и Китай: проблемы стратегического взаимодействия : *сборник Восточного центра*. Чита : ЗабГУ, 2015. Вып. 16. Ч. 1. С. 93-98.
37. Ганаба С.О. Ідея «шляхетної людини» Конфуція як принцип морального зразку в управлінні суспільством. Китайська цивілізація: традиції та сучасність : *матеріали XIV міжнародної наукової конференції*, 5 листопада 2020 р. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 37-38.
38. Ганьшина Г.И. История развития политики «мягкой силы» в Китае. *Вестник РУДН. Серия: Всеобщая история*, 2016, № 3. С.63-72.
39. Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. Исследования. Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. 336 с.
40. Говердовская Л.Ф. Культурная жизнь российской эмиграции в Китае в 20-40-е годы XX века URL: [https://abc.vvsu.ru/books/up\\_kult\\_zhiznj\\_ros\\_emigr\\_v\\_kitaje/page0003.asp](https://abc.vvsu.ru/books/up_kult_zhiznj_ros_emigr_v_kitaje/page0003.asp) (дата звернення: 24.08.2021)
41. Голошумова Г.С., Чжан Жун. Специфика организации современных музыкальных конкурсов. *Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: сб. мат. VIII международной научно-практической конференции*. Москва, МПГУ, 2017. С. 33-36.
42. Горшенев К. Россия и Китай: Перспективы взаимодействия культур: дисс...канд. культурол. : 24.00.01 «Теория и история культуры» / Майкопский государственный технологический университет. Майкоп, 2019. 191 с.
43. Григорьев Л., Платек Я. Музыканты соревнуются. Москва, 1975. 378 с.
44. Гуменюк Т., Тишко С. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20-річчя кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.



*Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2018. №1(38). С.129-140.

45. Гун Ли. Из истории возникновения китайской профессиональной хоровой музыки. *Серия 6. Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых*. 2012 URL: <http://hdl.handle.net/123456789/59> (дата звернення: 1.05.2021).
46. Гуревич П. С. Культурология. Москва : Знание, 1999. 280 с.
47. Давидовський К. Конкурсний рух як чинник формування культурного середовища. *Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри*: мат. всеукр. наук.-практ. конф. Київ : НАКККіМ, 2010. С. 209-211.
48. Давидовський К. Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті В. Горовиця – активна складова впливу міжнародного конкурсного руху на формування культурного середовища. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2011. Вип. 96. С. 244-253.
49. Давидовський К.Ю. Творча діяльність Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні культурного мистецького середовища Києва (1991-2010 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – Теорія та історія культури / Національна Академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. 20 с.
50. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости» : автореф. дисс. канд. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2017. 24 с.
51. Дацышен В.Г. Христианство в Китае: история и современность. Москва, 2007. 240 с.
52. Дивеева Г. . Шанхайская национальная консерватория в 1920-1940-е гг.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования. *Terra Humana*. 2014, №1. 137-140.

53. Дин И. Актуальные проблемы современного фортепианного образования в Китае. *Известия РГПУ им. А.И. Герцена*. 2017. № 185. С. 109-114.
54. Дин И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар: дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2020. 217 с.
55. Довбуш Е. Свято початку літа Дуань-у: історія та особливості. Велика епоха. *Культура стародавнього Китаю*. 16 червня 2010 г. URL: <https://www.epochtimes.com.ua/china/culture/svjato-pochatku-lita-duan-u-istorija-ta-osoblyvosti-70124.html> (дата звернення: 12.07.2022).
56. Драч Г.В. Агональность в культуре: история и современность. *Фундаментальные проблемы культурологии*. Москва; Санкт Петербург, 2009. Т. V: Теория и методология современной культурологии. С. 17-30.
57. Дубровская Д.В. Миссия иезуитов в Китае: Маттео Риччи и другие (1552-1775 гг.) Москва, 2001. 251 с.
58. Завьялова Н.А. Агональность в культуре Китая: от древности до наших дней. *Человек и культура*. 2018. № 3. С. 16-23.
59. Зберовский А.В. Агональность как исторически конкретная черта культуры и демократической традиции Древней Греции. *Вестник Красноярского государственного аграрного университета*. Красноярск : КГАУ, 2008. № 6. С. 202-206.
60. Зильберквит М.А. Международные музыкальные конкурсы. Москва : Музыка, 1985. 48 с.
61. Зінська Т. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис.... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01. «Теорія та історія культури» / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2011. 18 с.

62. Зінська Т.В. Музичні конкурси як форма актуалізації творчого потенціалу виконавця. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. Київ : КНУКІМ, 2012. № 27. С. 68-75.
63. Исенко А.И. Музыкальное моделирование как метод познания и сочинения музыки. *Концепт*. 2015. № 03 (март). URL: <http://ekoncept.ru/2015/15079.htm> (дата звернення: 12.07.2021).
64. Каган М.С. *Философия культуры*. Санкт-Петербург, 1996. 415 с.
65. Кайуа Р. *Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры*. Москва : ОГИ, 2007. 303 с.
66. Калашникова Н.К. *Агональные основы культуры донского казачества: автореф. дис.... кандидата филос. наук. : 24.00.01. «Теория и история культуры» / Ростовский гос. педагогический университет. Ростов на Дону, 2005. 32 с.*
67. Каминская-Маркова Е.Н. *Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии*. Одесса : Астропринт, 2015. 532 с.
68. Кессиди Ф.Х. *Философия, диалог и диалектика в Древней Греции классического периода. Проблемы античной культуры* : сб. науч. тр. Москва : Наука, 1986. С. 18–23.
69. Кіктенко В.О. Роль теорії «м'якої сили» в створенні нового образу Китаю. *Китаєзнавчі дослідження*. 2015. № 1-2. С. 39-50.
70. Кірносова Н. Китай: 40 років реформ та відкритості у царині культури. *Україна–Китай*, 2018, № 14. URL: <https://sinologist.com.ua/kirnosova-n-kytaj-40-rokiv-reform-ta-vidkrytosti-u-tsaryni-kultury/> (дата звернення: 27.07.2022)
71. Коваль О.А. Як рух 4 травня змінив Китай. *Україна – Китай*. № 16 (2), 2019. URL: <https://sinologist.com.ua/category/publication/journal/ukrayina-kitaj-n16-2019/> (дата звернення: 27.08.2021).
72. Коган Г. *Вопросы пианизма. Избранные статьи*. Москва : Сов. композитор, 1968. 256 с.

73. Коган Г. Избранные статьи. Москва : Сов. композитор, 1972. Вып. 2. 265 с.
74. Коган Г. Первый конкурс (Историческая справка). Вопросы пианизма : *Избранные статьи*. Москва : Советский композитор, 1968. С. 174-179.
75. Коган Г. Работа пианиста. Москва, 1979. 185 с.
76. Коган Г. Ферруччо Бузони. Москва : Сов. композитор, 1971. 232 с.
77. Коган Г. Оправдывают ли себя исполнительские конкурсы? *Избранные статьи*. Москва : Сов. композитор, 1972. Вып. 2. С. 55–62.
78. Колгушкин Т.Я. «Мягкая сила» Китая : теоретический аспект. URL : [https://www.researchgate.net/profile/Timofey-Kolgushkin/publication/339953087\\_MAGKAA\\_SILA\\_KITAA\\_-\\_TEORETICESKIJ\\_ASPEKT/links/5e6f812d458515e55580323a/MAGKAA-SILA-KITAA-TEORETICESKIJ-ASPEKT.pdf?origin=publication\\_detail](https://www.researchgate.net/profile/Timofey-Kolgushkin/publication/339953087_MAGKAA_SILA_KITAA_-_TEORETICESKIJ_ASPEKT/links/5e6f812d458515e55580323a/MAGKAA-SILA-KITAA-TEORETICESKIJ-ASPEKT.pdf?origin=publication_detail) (дата звернення: 27.07.2022).
79. Конфуций. Уроки мудрости : Сочинения / Конфуций : Эксмо; Харьков : Фолио, 2005. 958 с.
80. Кораблева И.С. Китайские народные праздники, их коммуникативные особенности, сплывающие идеи и традиции. *Коммуникология*. 2018. Том 3. № 4. С. 97-102.
81. Коротков Д. Публічна дипломатія – як інструментарій зовнішньої політики Китаю. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність* : зб. матеріалів ХІУ міжнародної наукової конференції. Інститут сходознавства ім. А. Кримського. Київ, 2020. С. 199-202.
82. Курбан Е.Н., Кривошлыкова М.В. Межкультурное взаимодействие и межкультурная коммуникация: к определению аспектов. *Социум и власть*. 2013. № 1 (39). С. 99-101.
83. Лапин П.А. Упразднение системы государственных экзаменов (кэцзюй) в Китае в поздние годы династии Цин: социально-политическое и культурно-образовательное значение. *Общество и государство в Китае*. 2016. С. 70-82.

84. Левкоева Н.Г. Исторические аспекты развития международного конкурсного движения в искусстве хореографии : автореф. дис. ... канд. искусствовед. 17.00.01. «Театральное искусство» / Российский университет театрального искусства. Москва, 2012. 26 с.
85. Леонова О.Г. «Мягкая сила»: инструменты и коэффициенты влияния. *Обозреватель – Observer*. 2014. № 3. С. 18–28.
86. Леонова О.Г. Мягкая сила – ресурс внешней политики государства. *Обозреватель – Observer*. 2013. № 4. С. 27–40
87. Лі Лінцзюнь. История развития фортепиано в Китае: педагогический аспект. *Современное педагогическое образование*. 2019. № 4. С. 127-131.
88. Лі Юе. Историографический очерк развития общего музыкального образования в Китае с древнейших времен до рубежа XIX-XX веков. *Вестник КемГУКИ*. 2017. № 40. С. 215-224.
89. Лі Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX-XXI веков. *Вестник КемГУКИ*. 2017. № 40. С. 225-235.
90. Ломанов А.В. Христианство и китайская культура. Москва : Восточная литература, 2002. 446 с. URL: <https://predanie.ru/book/120644-hristianstvo-i-kitayskaya-kultura/> (дата звернення: 28.11.2021).
91. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. Санкт Петербург, 2016. 213 с.
92. Ло Ши. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры : дис....канд. искусств. : 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2003. 268 с.
93. Лубская В.В. Теоретико-концептуальный анализ процессов вестернизации и модернизации. *Проблеми міжнародних відносин* : зб. наук. пр. Київ : КиМУ, 2011. Вип. 2. С. 152-163.
94. Лю Кетин. Современная фортепианная школа Тайваня в аналогиях к европейскому искусству XX столетия : дисс... канд. искусств. : 17.00.03.

- «Музыкальное искусство» / Одесская национальная музыкальная академия им. А.Н. Неждановой. Одесса, 2017. 179 с.
95. Лю Цин. Высшее музыкально-педагогическое образование в Китае на рубеже XX-XXI вв. *Известия РГПУ им. А.И. Герцена*. 2008. № 74-2. С. 183-187.
96. Лю Цин. Периодизация высшего музыкально-педагогического образования в Китае. *The Emissia. Offline Letters*. Электронное научное издание. РГПУ им. А.И. Герцена. URL: <http://www.emissia.org/offline/2008/1285.htm> (дата звернення: 15.11.2021).
97. Ляо Моя. Вплив прелюдій Дж. Гершвіна на композиторське мислення Чжана Шуая. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2021. № 1(50). С. 36-48.
98. Ляо Моя. Історія фортепіанного мистецтва Китаю: проблеми періодизації. *Вектори розвитку та результати досягнень науки в сучасному освітньому просторі* : матеріали науково-практичної конференції (м. Одеса, 23-24 липня 2021 р.). Херсон, 2021. С. 40-42.
99. Ляо Моя. Традиції змагальності у китайській культурі. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність* : матеріали міжнародної наукової конференції, 24 листопада 2021 р. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 89-92.
100. Ляо Моя. Феномен змагальності у культурі Китаю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : НАКККМ, 2022. № 1. С. 58-63.
101. Ляо Моя. Фортепіанна мініатюра як форма проєкції іміджевої моделі піаніста у виконавському конкурсі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2021. № 3-4 (52-53). С. 133-144.
102. Ма Сіньюань. Активізація творчої діяльності піаністів з Китаю в контексті світової виконавської культури. *Науковий часопис НПУ імені*

- М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2019. Вип. 27. С. 161-167.*
103. Мишенева Н.В. Традиция чайных соревнований в культуре Китая. URL: <https://teahouse-nsk.livejournal.com/361239.html> (дата звернення: 15.10.2021).
104. Най Дж. «Мягкая сила» и американо-европейские отношения. *Свободная мысль – XXI. 2004. № 10.* URL: <http://smartpowerjournal.ru/softpower> (дата звернення: 10.11.2021).
105. Неглинская М.А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Москва : Институт востоковедения Российской академии наук, 2015. 468 с.
106. Новикова Е.Ю. Философия Мао Цзэдуна и современность. *Вестник Российского экономического университета им. Г. В. Плеханова. 2013. № 12 (66). С. 31-37.*
107. Нью Яцян. О фортепианной педагогике в современном Китае. *Преподаватель XXI век. 2009. № 2. С.108-112.*
108. Нью Яцян. Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08. «Теория и методика профессионального образования» / Московский педагогический государственный университет. Москва, 2009. 21 с.
109. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. Москва : Издательство АСТ, 2004. 874 с.
110. Панцов А.В. Мао Цзэдун. *Жизнь замечательных людей.* Москва : Молодая гвардия, 2012. 451 с.
111. Притча о трех мастерах, камнях и силе. URL: <https://www.logosaum.com/zestfully/659-pritcha-o-treh-masterah.html> (дата звернення: 18.07.2022).

- 112.Пухляк М. Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору: дис... канд. мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. 160 с.
- 113.Пухляк М. Об актуальных проблемах функционирования музыкальных конкурсов. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2013. № 4 (12). С. 41–44.
- 114.Пухляк М. Е. Мастер-классы музыкантов-исполнителей в современном культурном пространстве. *Науковий вісник ХДАДіМ*. Харків, 2012. Вип. 15. С. 149-151.
- 115.Пухляк М. Музыкальное состязание как форма творческой реализации в современных культурных условиях. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2008. Вип. 71. С. 110-123.
- 116.Пухляк М. Особенности оценки в системе музыкальных конкурсов. *Вестник Челябинской гос. академии культуры и искусств*. Челябинск, 2013. Вып. 3 (35). С. 132-135.
- 117.Пухляк М. Передумови формування сучасного конкурсу музикантів-виконавців: до поняття «змагальності» в історії культури. *Київське мистецтвознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : зб. статей. Київ, 2012. Вип. 41. С. 42-49.
- 118.Пухляк М. Проблемные аспекты функционирования музыкальных конкурсов. *Музыковедение и культурология*. Тбилиси : Тбилисская Государственная консерватория им. В. Сараджишвили, 2013. Вып. № 1(9). С. 45-48.
- 119.Пухляк М. «Шопеновский» репертуар в современном исполнительстве и фортепианных конкурсах. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 2011. Вип. 102. С. 119-127.



120. Рекутина Н.В. Мифология и реальность олимпийского агона в римский период истории Античной Греции. *Наука и спорт: современные тенденции*. 2020. Т. 8. № 2. С. 44-51.
121. Романенко А.Р. Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2016. № 1. С. 126-129.
122. Русские в Китае / под общ. ред. и предисл. А.А.Хисамутдинова. Шанхай : Изд. Координационного совета соотечественников в Китае и Русского клуба в Шанхае, 2010. 572 с.
123. Руснак Ю. Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса як фактор розвитку одеського виконавського мистецтва. *Znanstvena misel journal*. Любляна, 2018, № 19, Vol. 2. С. 11–14.
124. Рябов І. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця) : дис...канд. мист. : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 288 с.
125. Сазонова Е., М. Серебровский. Москва. Конкурс имени П.И. Чайковского. 1958-1978 пять конкурсов: история, размышления. Москва : Советский композитор, 1978. 184 с.
126. Се Хен. Проблемы подготовки пианистов-исполнителей в Китае. *Педагогический журнал*. 2019. Т. 9. № 1А. С. 230-238.
127. Словник української мови : в 11 томах / ред. А.А. Бурячок, П.П. Доценко. АН Української РСР, Ін-т мовознав. ім. О.О. Потебні. Київ : Наук. думка, 1973. Том 4. 840 с.
128. Смертин Ю.Г. Миссия иезуитов в Китае: первый диалог христианской и конфуцианской цивилизаций (вторая половина XVI в. – начало XVII в.). *Studia Culturae*. Санкт-Петербург, 2017. Вып. 4 (34) С. 91-102.

129. Смирнова Н.В. Тема государственных экзаменов (кэцзюй) в исследованиях и переводах Дмитрия Николаевича Воскресенского. *Вестник ТвГУ. Серия «История»*. 2019. № 1(49). С. 113–124.
130. Соловьева Е.В. «Мягкая сила» – инструмент интеграции Китая в мировые процессы. *Россия и АТР*. 2012. № 1. С. 85-95.
131. Соломатова В.Ю. Католические и православные миссии в Китае и Корее: сравнительно-исторический анализ деятельности миссионеров (XVII-XIX вв.) : дисс. ... канд. истор. наук. : 07.00.03. «Всеобщая история» / Иркутский государственный университет. Иркутск, 2021. 228 с.
132. Сун Джуан. Исторические предпосылки становления и развития музыки для детей (детской музыки) в Китае. *Вестні Беларускай Дзяржаўнай Акадэміі музыкі*. 2008. № 13. С. 61-63.
133. Сун И Цай. Вестернизация и японизация как основные направления в развитии китайской реалистической масляной живописи: конец XIX века – 1949 г. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. *Вестник МГХПА*. 2021. № 4. Ч. 1. С. 198-225.
134. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI веков: исполнительские достижения и система обучения. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2011. № 1. С. 59-68.
135. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Ростовская гос. консерватория (академия) имени С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
136. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков : автореф. дисс. канд. искусств. : 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Ростовская гос. консерватория (академия) имени С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 24 с.
137. Трубицын Д.В. Онтологический статус культуры и ее роль в процессе модернизации. *Философские науки*. 2010. № 11. С. 36–52

138. Турушева Н.В. Позиция КПК КНР по реформированию культурной сферы (конец XX – начало XXI вв.). Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 356. – С. 106-108.
139. Тышко С.В. Шляхи культурологічних досліджень творчих біографій музикантів. *Київське мистецтвознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : зб. статей. Київ, 2019. Вип. 58. С. 82-90.
140. Тягур Р.С., Лісовський Б.П., Ткачівська І.М., Яців Я.М. Фізична культура і спорт у Античному Китаї, Японії і Кореї. *Реабілітаційні та фізкультурно-рекреаційні аспекти розвитку людини*. Рівне : Видавничий дім «Гельветика», 2021. № 9. С. 205-216.
141. У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 2008. № 6. С. 261-263.
142. У Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае. *Известия РГПУ им. А. И. Герцена*. 2022. Вып. 203. С. 139-147.
143. У На. Фортепианная музыка Дин Шандэ: сопряжение национальных традиций с европейскими приемами композиторского письма. Санкт-Петербург, 2013. 224 с.
144. Урусов В. Виникнення і розвиток системи державних іспитів стародавнього Китаю. *Китаєзнавчі дослідження*. 2018. № 2. С. 52–60.
145. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. «Музыкальное искусство» / Харьковский национальный университет искусств имени И.П. Котляревского. Харьков, 2016. 231 с.
146. Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980 – 1990-х годов : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2019. 243 с.
147. Хабермас Ю. Техника и наука как «идеология». Москва : Праксис, 2007. 208 с.

- 148.Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / пер. : Т. Велимеева, Ю. Новикова. Москва : ООО «АСТ», 2003. 603 с.
- 149.Хейзинга И. Человек играющий. Москва : Прогресс, 1992. 464 с.
- 150.Хоконов М.А., Соблирова З.Х., Журтова А.А. Агональность как универсалий социокультурных систем (культурфилософский анализ) *Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Общественные науки.* 2017. № 3. С. 19-27.
- 151.Хоу Юз. Из истории китайского фортепианного искусства середины XX века. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.* 2008. С. 367-372.
- 152.Хоу Юе. Профессиональное фортепианное исполнительство и обучение в Китае в первой трети XX века. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.* 2008. с. 132-136.
- 153.Христолюбова Ю. История развития китайской чайной традиции, пути ее распространения и адаптация в других странах. *Китаєзнавчі дослідження.* 2018. № 2. С. 61–72.
- 154.Ху Ицзюань. Музыкальное образование в период культурной революции (1966-1976). *Культура. Наука. Творчество* : сб. научных статей. Белорусская государственная академия искусств [и др.]. Минск, 2011. Вып. 4. С. 225-228.
- 155.Ху Ицзюань. Развитие специального музыкального образования в современном Китае. *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў.* 2009. № 1 (11). С. 128-134.
- 156.Ху Ицзюань. Становление и развитие музыкального образования в Китае : автореф. дисс.... канд. искус. : 17.00.09. «Теория и история искусства» / Белорусский гос. университет культуры и искусств. Минск, 2010. 23 с.
- 157.Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы : автореф. дисс. ...канд. искусств. : 17.00.02. «Музыкальное искусство» /

- Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2008. 20 с.
- 158.Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае. *Вестник СПбГУКИ*. 2012. № 2 (11). С. 155-159.
- 159.Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. Санкт-Петербург : Композитор, 2015. 334 с.
- 160.Цюй Ва. Из истории музыкального образования Китая. *Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сб. трудов всероссийской науч.-практ. конф.* Нижний Новгород : Изд. Нижегородской консерватории, 2015. С. 249-256.
- 161.Че Чао. Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування : дис... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво» / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 178 с.
- 162.Чень Я. Проблемы профессионального фортепианного образования Китая: описание и обобщение. *Философия и культура*. 2020. № 9. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=33938](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33938) (дата звернення: 15.10.2021).
- 163.Чжан Ліан. Перегони на човнах-драконах у культурному середовищі провінції Сичуань. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність* : матеріали XIV міжнародної наукової конференції, 5 листопада 2020 р. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 134-135.
- 164.Чжао Сяолин. Влияние Культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая. *Манускрипт*. 2020. Т. 13. Вып. 10. С.245- 250.
- 165.Чжоу Чженмао. Достижения и проблемы в обучении игре на фортепиано в вузах Китая. *Актуальные проблемы современной науки*. 2008. № 2(40). С. 122-123.
- 166.Чуньин Чэ. Музыка российской эмиграции и развитие музыкальной культуры в Харбине в первой половине XX века. *Педагогическое*

- мастерство* : материалы IV междунар. науч. конф., г. Москва, февраль 2014 г. Москва : Буки-Веди, 2014. С. 27-28.
167. Чуньин Чэ. Научно-образовательная и духовно-культурная деятельность российской диаспоры в Китае : дисс. ... канд. истор. наук : 07.00.02. «Отечественная история» / Дальневосточный федеральный университет. Владивосток, 2014. 32 с.
168. Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Нижний Новгород,, 2020. 234 с.
169. Шан Бофэй. Специфика трансформации праздничной культуры Китая XX - начала XXI веков : дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01. «Теория и история культуры» / Дальневосточный федеральный университет. Владивосток, 2020. 297 с.
170. Шанин Ю. Герои античных стадионов. Москва : Изд. Физкультура и спорт, 1971. 72 с.
171. Шаталов О.В. Культура веры. URL: <http://www.religiocivilis.ru/hristianstvo/christ-v/10162-verbist-ferdinand.html> (дата звернения: 12.10.2021).
172. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада : Типы муз. профессионализма. Москва : Сов. композитор, 1983. 153 с.
173. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая. Москва : Музгиз, 1952. 251 с.
174. Шогенова Л.А. Система государственных экзаменов для чиновников "кэцзюй" в императорском Китае. *Манускрипт*. Тамбов : Грамота. 2020. Т. 13. Вып. 8. С. 170-174.
175. Шустов О. Мягкая сила дракона: как Китай пытается завоевать влияние в Центральной Азии. *Евразия эксперт*. URL:

<https://eurasia.expert/myagkaya-sila-drakona-kak-kitay-pytaetsya-zavoevat-vliyanie-v-tsentralnoy-azii> (дата звернення: 12.07.2022).

176. Щербініна, О. Музично-конкурсна практика: тенденції розвитку. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2016. № 3. С. 50–53.
177. Яковлев М.М. Конкурсы музыкальные. Музыкальная энциклопедия : в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш и др. Москва : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1973. Т. 2. URL: [https://gufo.me/dict/music\\_encyclopedia/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81%D1%8B](https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81%D1%8B) (дата звернення: 12.11.2021).
178. Янь Цзе. Система подготовки педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах: дисс. ...канд.пед.наук : 13.00.02 “Теория и методика обучения и воспитания” / РГПУ им. А. Герцена, Санкт-Петербург. 2019. 188 с.
179. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувальних і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ...канд. мистецтвозн. : 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія імені М. Лисенка. Львів, 2018. 20 с.
180. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*. 2017. № 4 (26). С. 94-101
181. Янь Чжихао. Шляхи проникнення європейського фортепіанного мистецтва у китайський культурний простір. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. № 2. Вип. 37. С. 51-57.
182. Яровой А. Социокультурные проекции агональности: автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Ростовская гос. консерватория (академия) имени С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2012. 42 с.

183. Aijmer, G. The dragon boat festival on the Hupeh-Hunan Plain, Central China : a study in the ceremonialism of the transplantation of rice. Stockholm : Ethnographical Museum, 1964. 135 p.
184. Berehova, O., Volkov, S. Piano Competitions in the Socio-Cultural Reality of Globalization. *Journal of History Art and Culture Research*. 2019. Vol. 8. No 4. P. 329-346.
185. Chittick, A. The Song Navy and the Invention of Dragon Boat Racing. *Journal of Song-Yuan Studies*. 2011. Vol. 41. P. 1-28.
186. Dean, Michael. The Gina Bachauer Piano Competition: An Organizational History and Survey of Offered Repertoire : DMA dissertation / University of Oklahoma, 2010. 315 p.
187. Flôres, Renato G. Jr and Ginsburgh Victor A. The Queen Elisabeth Musical Competition: How Fair is the Final Ranking? *Journal of the Royal Statistical Society. Series D (The Statistician)*. 1996. Vol. 45. No. 1. P. 97-104.
188. Gong, Hongyu. Missionaries and the Beginnings of Western Music in China: the catholic Prelude, 1294-1799. *Journal of Music in China*. 2018. Vol. 8, No. 2. URL: <https://www.researchbank.ac.nz/bitstream/handle/10652/4583/Gong%2C%20H.%20%282018%29.pdf?sequence=3> (viewed on 23.10.2020).
189. Holzman, D. The Cold Food Festival in Early Medieval China. *Harvard Journal of Asiatic Studies*. 1986. Vol. 46. No. 1. P. 51-79.
190. Jin, X.-B., Yen, A.L. Conservation and the cricket culture in China. *Journal of Insect Conservation*. 1998. Vol. 2. P. 211-216.
191. Li, Jingbei. Three Selected Piano Preludes from Ding Shan-de, Chen Mingzhi and Zhang Shuai to Exemplify the Varieties of Chinese Piano Preludes : DMA dissertation / The Ohio State University, 2019. 85 p.
192. Liao, Moya. Piano performing art of China. Pages from history. ARJHSS. 2021. Volume-04, Issue-09. P. 72–76. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/09/I497276.pdf> (viewed on 23.05.2022)



193. Lin, En Pey. The development of piano music in China : Master of Music thesis / University of Tasmania, 1989. 137 p.
194. Lin, Tian. The World of Tan Dun: The central importance of Eight memories in Watercolor (op.1) : DMA dissertation / Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College. Louisiana, 2014. 56 p.  
URL: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/1819](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/1819)  
(viewed on 23.06.2022)
195. Lin, Yuan-Hung. A Study of Select World-Federated International Piano Competitions: Influential Factors in Performer Repertoire Choices : DMA dissertation / The University of Southern Mississippi. 2020. 315 p.
196. Lok, Ng. Modern Chinese Piano Composition and Its Role in Western Classical Music: A Study of Huang An-lun's Piano Concerto No. 2 in C minor, Op. 57 : DMA dissertation / University of North Texas. Denton, Texas. 2006. 35 p.
197. McCormick, Lisa. A Cultural Sociology of the International Music Competition : Dissertation Doctor of Philosophy / The Yale University, 2008. 242 p.
198. McCormick, Lisa. Performing Civility: International Competitions in Classical Music. University of Edinburgh. Cambridge University Press, 2015. 299 p.
199. Meng, Bian. The Formation and the Development of Piano Culture in China. Beijing: Huayue Publisher, 1996. 181 p.
200. Nye, J. S. Bound to Lead: The Changing Nature of American Power. Basic Books; 1991. 336 p.
201. Nye, J. S. Soft Power: The Means to Success in World Politics. New York, Oxford, 2005. 208 p.
202. Pierre, Constant. Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs. Paris : Imprimerie nationale, 1900. 1031 p.

203. Ryan, Lisa Gail. *Insect Musicians & Cricket Champions: A Cultural History of Singing Insects*. China Books & Periodicals, 1996. 72 p.
204. Schmid, Rebecca. *China Competition Makes Debut With Philadelphians*. 27 May 2019. URL: <http://www.cimcompetition.com/en/review/piano-competition-news-2019/china-competition-makes-debut-philadelphians/> (viewed on 23.07.2022).
205. Spence, Jonathan D. *The memory palace of Matteo Ricci*. New York, N.Y. : Penguin Books, 1984. 370 p.

#### Джерела китайською мовою

206. 王沪宁作为国家实力的文化：软权力 复旦大学学报 1993. 数 3. 页 23-28. (Ван Хунін. Культура – «м'яка сила» державної могутності. Вісник Фуданьського університету. 1993. № 3. С. 23-28).
207. 王昌逵«中国钢琴音乐文化». 2010. 270 页. (Ван Чанкуй. Культура китайської фортепіанної музики. Пекін : Вид. «Гуан Мін», 2010. 270 с.).
208. 刘欣欣.哈尔滨西方音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2002 年. 408 页. (Лю Сінь Сінь. Історія західної музики в Харбіні. Пекін : Народне музичне видавництво, 2002. 408 с.).
209. 刘小龙. 中国钢琴艺术发展 60 年 // 钢琴艺术. 2009. 数 3. 页 34-36 (Лю Сяолун. Передмова до Ювілейного випуску журналу, присвяченому 60-річчю фортепіанного мистецтва в Китаї. Фортепіанне мистецтво. 2009, № 3. С. 34-36).
210. 刘小龙. 苏联专家在中国 // 教学研究. 2009. 数 5. 页 28-31 (Лю Сяолун. Радянські фахівці у Китаї. Педагогічні дослідження. 2009. № 5. С. 28-31).

211. 宋洋《中国钢琴音乐风格与文化研究》2015. 334 页. (Сун Ян. Дослідження стилю і культури китайської фортепіанної музики. Пекін, 2015. 334 с.).
212. 部分节假日安排的通知. 国务院办公厅关于 2011 年. 国办发明电〔2010〕40 号. (Повідомлення про деякі свята. Генеральна канцелярія Державної ради на 2011 рік. Державна служба винахідництва. 2010. № 40) [http://www.gov.cn/zwggk/2010-12/10/content\\_1762643.htm](http://www.gov.cn/zwggk/2010-12/10/content_1762643.htm) (дата звернення: 21.06.2022)
213. 陶亚兵. 中西 音乐 交流 史稿. 1994. 页 36-41. (Тао Ябин. Історія музичного обміну між Китаєм та Західним світом. Пекін, 1994. С. 36-41).
214. 杨洪冰《中国钢琴音乐艺术》. 2012. 309 页. (Ян Хунбін. Китайське фортепіанне мистецтво. Пекін : видавництво університету Цинхуа, 2012. 309 с.).
215. 黄旭东《中央音乐学院简史稿 1940 2010》. 2010. 240 页. (Хуан Сюйдун. Коротка історія Центральної консерваторії 1940–2010 рр. Вісник Центральної консерваторії. Пекін, 2010. 240 с.).

## ДОДАТОК А

## Таблиці

Таблиця 1.

Рік	Переможець	Нагорода	Назва конкурсу
1951	Чжоу Гуанжень	третя премія	Фортепіанний конкурс Третього Берлінського Міжнародного фестивалю молоді та студентів
1953	Фу Цун	третя премія	Молодіжний конкурс піаністів Четвертого Міжнародного фестивалю молоді та студентів у Бухаресті
1955	Фу Цун	третя премія, приз «за краще виконання мазурок»	П'ятий Міжнародний конкурс ім. Ф. Шопена у Варшаві
1955	Лі Руйсін	п'ята премія	П'ятий Міжнародний конкурс ім. Ф. Шопена у Варшаві
1955	Гу Чжіхонг	п'ята премія	П'ятий Міжнародний конкурс

			ім. Ф. Шопена у Варшаві
1956	Лю Шикунь	третя премія	Міжнародний конкурс ім. Ф. Ліста у Будапешті
1957	Лі Мінцянь	третя премія	Третій Міжнародний конкурс піаністів ім. Б. Сметани, Прага
1958	Лю Шикунь	друга премія	Перший Міжнародний конкурс ім. П. І. Чайковського у Москві
1958	Лі Мінцянь	перша премія	Перший Міжнародний конкурс ім. Дж. Енеску, Бухарест
1958	Гу Шеньїнь	друга премія	Женевському міжнародному музичному конкурсі, Женева
1959	Інь Ченьцзун	золота медаль	фортепіанний конкурс Сьомого Міжнародного фестивалю молоді та студентів в Австрії
1960	Лі Мінцянь	четверта премія	Шостий Міжнародний конкурс ім. Ф. Шопена у Варшаві
1960	Нднг Тенг	третя премія	Другий Міжнародний конкурс ім. Дж. Енеску, Бухарест
1961	Лі Цифан	срібна медаль	Фортепіанний конкурс Восьмого Міжнародного фестивалю молоді та студентів в Гельсінкі
1962	Інь Ченьцзун	друга премія	Другий Міжнародний конкурс ім. П. І. Чайковського у Москві
1964	Лі Ци	четверта премія	Другий Міжнародний конкурс ім. Дж. Енеску, Бухарест

Додаток А. Таблиця 1. Китайські піаністи-лауреати міжнародних конкурсів  
1950-х – 1960-х рр.

Таблиця 2.

Рік	Переможець	Нагорода	Назва конкурсу
1980.	Лю І Фан	спеціальний приз «за краще виконання скерцо»	Десятий Міжнародний конкурс піаністів ім. Ф. Шопена у Варшаві, Польща
1981.	Лі Цзянь	друга велика премія	Міжнародний конкурс фортепіано та скрипка Маргарита Лонг-

			Жака Тібо, Париж
1982	Цзян Тянь	перша премія	Американський конкурс фортепіано, Лос -Анджелес
1983	Ляо Чонг	друга премія	Десята Пальма Д'Оро Міжнародний конкурс фортепіано, Італія
1983	Фей-Пін Сю	третя премія	Міжнародний конкурс піаністів ім. Артура Рубінштейна, Ізраїль
1985	Ду Нін У	перша премія	Третій Сіднейський Міжнародний конкурс фортепіано, Сідней
1986	Кун Сяндун	седьмое место	Міжнародний конкурс ім. П.І. Чайковського
1987	Кун Сяндун	четверта премія	Дев'ятий Міжнародний конкурс фортепіано, Сантандер, Іспанія.
1988	Кун Сяндун	перша премія	Міжнародний конкурс піаністів ім. Джини Бахауер у м. Солт-Лейк-Сіті, США
1988	Шюй Чжон	перша премія	Міжнародний конкурс фортепіано, Сантандер, Іспанія.
1992	Кун Сяндун	перша премія	Токіо, Японія
1992	Ланг Ланг	перша премія	Міжнародний юнацький конкурс ім. П.І. Чайковського, Сендай, Японія
1992	Шюй Чжон	перша премія	Сіднейський міжнародний конкурс піаністів
1994	Пек Хесун	третя премія	Міжнародний конкурс ім. П.І. Чайковського
1994	Чжун Сюй	четверта премія	Міжнародний конкурс ім. П.І. Чайковського
2000	Юньді Лі	перша премія	Міжнародний конкурс піаністів ім. Ф. Шопена у Варшаві, Польща
2001	Лі Ченінь	перша премія	Шотландський міжнародний конкурс піаністів, м. Глазго
2002	Цзюй Цзинь	третя премія	Міжнародний конкурс ім. П.І. Чайковського
2002	Хаочен Чжан	перша премія	Міжнародний юнацький конкурс ім. П.І. Чайковського, Сяминь, Китай

2003	Шень Веньюй	друга премія	Міжнародний конкурс імені королеви Єлизавети, Брюсель, Бельгія
2004	Сун Сихен	перша премія	Міжнародний конкурс піаністів ім. М.Лонг і Ж.Тібо, Франція
2004	Куок-вай Лио	третя премія	Міжнародний юнацький конкурс ім. П.І. Чайковського, Курасікі, Японія
2005	Сунь Інді	перша премія	Міжнародний конкурс ім. Ф. Ліста в Утрехті, Нідерланди
2005	Хуан Чуфан	перша премія	Клівлендський міжнародний конкурс піаністів, США
2009	Хаочен Чжан	перша премія	Міжнародний конкурс піаністів ім. Вана Кліберна, США
2009	Хуан Наньсун	перша премія	Міжнародний юнацький конкурс ім. П.І. Чайковського, Сувон, Південна Корея
2009	Юй Чуну	третя премія	Міжнародний юнацький конкурс ім. П.І. Чайковського, Сувон, Південна Корея
2009	Лю Дзухао	п'ята премія	Міжнародний юнацький конкурс ім. П.І. Чайковського, Сувон, Південна Корея
2012	Болаи Као	друга премія	Міжнародний юнацький конкурс ім. П.І. Чайковського, Монтре-Веве, Швейцарія
2012	Зюхонг Чен	четверта премія	Міжнародний юнацький конкурс ім. П.І. Чайковського, Монтре-Веве, Швейцарія
2014	Кайвен Жао	друга премія	Міжнародний юнацький конкурс ім. П.І. Чайковського, Москва
2015	Лю Юнцю	четверта премія	Міжнародний юнацький конкурс ім. П.І. Чайковського, Новосибірськ
2017	Хэчао Ян	друга премія	Міжнародний юнацький конкурс ім. П.І. Чайковського,
2019	Ань Тяньсю	четверта премія	Міжнародний конкурс ім. П.І. Чайковського, Москва

Додаток А. Таблиця 2. Китайські піаністи – лауреати міжнародних конкурсів  
1980-х – 2010-х рр.

**ДОДАТОК Б****СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

*Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України  
за напрямом «культурологія»*

1. Ляо Моя. Вплив прелюдій Дж. Гершвіна на композиторське мислення Чжана Шуая. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2021. № 1(50) С. 36-48. DOI: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233103
2. Ляо Моя. Фортепіанна мініатюра як форма проєкції іміджевої моделі піаніста у виконавському конкурсі. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2021. № 3-4(52-53) С. 133-144. DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251814
3. Ляо Моя. Феномен змагальності у культурі Китаю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 58-63. DOI: DOI 10.32461/2226-3209.1.2022.257447



*Праці у наукових зарубіжних виданнях*

4. Liao Moya. Piano performing art of China. Pages from history. (ARJHSS). 2021. Volume-04, Issue-09. P. 72–76. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/09/I497276.pdf>

*Опубліковані статті апробаційного характеру*

5. Ляо Моя. Історія фортепіанного мистецтва Китаю: проблеми періодизації. *Вектори розвитку та результати досягнень науки в сучасному освітньому просторі: матеріали науково-практичної конференції* (м. Одеса, 23-24 липня 2021 р.). Херсон, 2021. С. 40-42.
6. Ляо Моя. Традиції змагальності у китайській культурі. *Китайська цивілізація: традиції та сучасність: матеріали міжнародної наукової конференції*, 24 листопада 2021 р. Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 89-92.

**УЧАСТЬ У КОНФЕРЕНЦІЯХ**

№ п/п	Тип конференції	Назва конференції	Місце і дата проведення	Тип участі
1.	Всеукраїнська науково-практична конференція	Проблеми виконавства: від теоретичного музикознавства до виконавської практики	Київ, 20 листопада 2019 р.	очна
2.	Міжнародна наукова конференція	Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення	Київ, 28 лютого 2021 р.	On line
3.	Міжнародна наукова конференція	Музична культура Китаю: форми, традиції, практики	Київ, 30-31 березня 2021 р.	On line
4.	Всеукраїнська науково-практична	Вектори розвитку та результати досягнень	Одеса, 23-24 липня	On line

	конференція	науки в сучасному освітньому просторі	2021 р.	
5.	Міжнародна наукова конференція	Традиції змагальності у китайській культурі. Китайська цивілізація: традиції та сучасність	Київ, 24 листопада 2021 р.	On line