

*The study may be of practical importance for future researchers of Chinas' dialogue with the West, as well as for researchers of Chinese violin art in the possibility of using its materials in further explorations of Chinese violin art.*

**Key words:** *violin art of China, professional forms of musical creativity, string orchestra, western specialists, pedagogy, concert-performing activity.*

Стаття поступила до редакції 06.12.2019, прийнята до друку 06.01.2020.

УДК 78.2І; 78.421

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.296.311>

Фен Їжань

## ЗАСАДИ ФОРТЕПІАННОЇ ПЕДАГОГІКИ

### ПРОФЕСОРА ЧЖОУ ГУАНЖЕНЬ

**Фен Їжань** – аспірантка, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: xiaogan824@hotmail.com  
ORCID 0000-0002-4490-092X

#### Засади фортепіанної педагогіки професора Чжоу Гуанжень

*Статтю присвячено вивченню багатомірності щаблів становлення педагогічного і виконавського досвіду Чжоу Гуанжень, результатом яких стало утворення засад власної методики викладання фортепіано і визнання її як унікального майстра фортепіанної педагогіки. Для цього досліджено найважливіші факти біографії піаністки. У процесі аналізу музикознавчих джерел, опублікованих авторських спогадів та особистих висловлювань піаністки виявлено, що цей процес охопив тривалий період її життя – від дитячих років (з 1932 р.) до початку праці на посаді заступника керівника фортепіанного відділу Центральної Пекінської консерваторії (1956). Досліджено специфіку тривалих систематичних, або й спорадичних короткочасних занять з кожним з її численних педагогів, систематизовано результати занять у кожного з них, специфіку напрямів їх впливу.*

*Виявлено, що Чжоу Гуанжень отримала унікальний досвід, а її учителями були провідні представники різних національних шкіл: китайської – Цянь Ци, Дін Шаньде, Ян Цзяжень, німецької – В. Френкель, А. Маркус, Віденбаум, важливе значення мали заняття з видатним піаністом і диригентом, італійцем Маріо Пачі та представником угорської фортепіанної школи, учнем Ф. Ліста Б. Белай.*

*Значний вплив на становлення Чжоу Гуанжень-виконавця і педагога мали заняття з автором праці «Техніка фортепіанної гри», представником чеської фортепіанної школи Й. Гатом, заняття в аспірантурі у виконавця і педагога, представника російської фортепіанної школи А. Татуляна, який опосередковано познайомив її зі школами гри своїх власних педагогів – видатних російських піаністів О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза. Виведено значення навчання Чжоу Гуанжень у кожного з цих педагогів і їхній вплив на становлення Чжоу Гуанжень як виконавиці, музичної інтерпретаторки, композиторки, музикознавця. Кожний з етапів виконавського і педагогічного вдосконалення піаністки мав значення отримання неоціненного досвіду і її своєрідного сходження щаблями до вищих форм професіоналізму. Підсумовано, що засади фортепіанної педагогіки Чжоу Гуанжень сформувались під впливом усвідомлення досягнень кожного з її педагогів і під впливом сучасних традицій розвитку професійного фортепіанного мистецтва Китаю.*

**Ключові слова:** китайські піаністи, фортепіанна педагогіка, фортепіанна школа, виконавець, професійна музична майстерність.

**Постановка проблеми.** Серед вельми великого представництва китайських піаністів творча постать Чжоу Гуанжень (*Zhou Guangzhen*, нар. 1928 р.) привертає особливу увагу різнобічністю граней творчого обдарування і вагомістю досягнень щодо кожної з них. Початок її творчості співпав з першим періодом виняткового привернення уваги китайських піаністів до фортепіанного мистецтва, творів західної класичної фортепіанної музики, до фундаментального осягнення практики західних виконавців і вивчення здобутків західних фортепіанних шкіл. Професорка Пекінської консерваторії, Чжоу Гуанжень є однією з найвидатніших постатей у багатьох галузях фортепіанного мистецтва Китаю усього ХХ ст.: як викладач фортепіано – вона створила потужну власну педагогічну і виконавську школу своїх послідовників, працювала керівником кафедри фортепіано Центральної пекінської консерваторії; як виконавиця – постає однією з неперевершених майстринь довершеного виконання фортепіанних творів китайських і європейських композиторів-класиків та романтиків та кращою інтерпретаторкою фортепіанних творів Діна Шаньде, Ван Лісаня, Ван Цзянь Чжона, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна; як композиторка – звертаючись до жанру аранжування засобами фортепіано китайських

народних мелодій, є однією з перших серед національних композиторів Китаю, що працювали над проблемою розширення національного фортепіанного репертуару; як музикознавець – відома як авторка ряду праць з проблем методики викладання фортепіано, головний редактор журналу «Фортепіанний артистизм»; як суспільний музичний діяч – організаторка Першого міжнародного конкурсу піаністів у Китаї та створення у Пекіні Центру мистецтв фортепіано, членкиня багатьох китайських і міжнародних конкурсів піаністів.

При осмисленні універсальності постаті Чжоу Гуанжень було звернено увагу на унікальність шляху отримання нею найширшої фортепіанної освіти і потім створення на засвоєних знаннях власної методики викладання фортепіано. Один із висновків дослідження української музикознавиці О. І. Коменди про домінування лише одного провідного виду діяльності в загальному профілі митця, що утворюється рівновагою всіх інших видів діяльності [3, с. 93], сприяв виникненню ідеї виділити в універсалізмі постаті Чжоу Гуанжень її домінуючу сферу діяльності. Спостережено, що виконавський аспект у творчому житті піаністки превалював лише у період 1940-1970-х років, коли вона давала багато концертів і брала участь у найпрестижніших міжнародних конкурсах піаністів. Визначено, що провідною сферою її діяльності завжди залишалась педагогічна праця, аналізу становлення якої присвячено запропоноване дослідження.

**Аналіз досліджень та публікацій.** З позицій осягнення питання про універсальну особистість як феномен музичної культури використано матеріали праці О. Коменди (2016) [3]. При вивченні творчої діяльності Чжоу Гуанжень важливими стали матеріали праці Хуан Дагана [5] і Цинь Цинь [6]. Для вивчення біографічних фактів з життя піаністки використано матеріали праць Д. Хорват [12], Чжао Шиміна [7], [8]; автобіографічні спогади Чжоу Гуанжень [7], [9], [13]. При аналізі композиторської спадщини Чжоу Гуанжень – праці Вей Тінге [1] і Сунь Цзинаня [4]. Для аналізу та систематизації засад фортепіанної педагогіки піаністки використано матеріали її власних праць [10] і [11] та матеріали інтерв'ювання Чжао Шиміном [7].

**Мета** статті – дослідити засади фортепіанної педагогіки Чжоу Гуанжень, розкрити роль її школи у розвитку професійної фортепіанної освіти Китаю.

**Виклад основного матеріалу.** В історії китайської музичної культури Чжоу Гуанжень постає однією з найвизначніших постатей, що присвятили своє життя фортепіанному мистецтву. Від перших років діяльності упродовж усього життя вона слугує популяризації фортепіанної музики у Китаї і розвитку фортепіанної освіти. Від самого початку своєї діяльності вона активно працювала у сферах розвитку національного фортепіанного виконавства, педагогіки і створення репертуару. На час виходу на арену діяльності багатьох визначних китайських музичних діячів (Чжао Юань Жень, Хе Лутін, Дін Шаньде, Ду Мінсін, Лі Шутон та ін.) Чжоу Гуанжень поряд з ними стала однією з тих перших найактивніших, хто, запозичуючи прогресивний досвід китайських і зарубіжних фахівців, прагнув професійно розвивати у Китаї національне фортепіанне мистецтво. Упродовж багатолітньої педагогічної діяльності вона підготувала сотні китайських піаністів, багато з яких стали лауреатами та дипломантами китайських і міжнародних музичних конкурсів, першокласними педагогами і продовжувачами розвитку традицій свого наставника, яскравими виконавцями, що гідно представляють китайське фортепіанне мистецтво у світі.

Для того, щоб збагнути результат тривалого шляху здобуття Чжоу Гуанжень власної фундаментальної фортепіанної освіти, унікальність процесу осягнення нею методик гри на фортепіано різних національних шкіл, етапів становлення її як педагога і, як підсумок, вироблення власної методики викладання, необхідно усвідомити, який вплив мали на становлення її як піаністки кожний із тих численних педагогів, у яких їй пощастило навчатися.

Першим вчителем гри на фортепіано у Шанхаї став вчитель місцевої музичної школи Цянь Ци (*Jiang Ji*), а у десятилітньому віці вона вступила до приватного Музичного інституту у клас випускника Шанхайської консерваторії, видатного у майбутньому китайського піаніста, педагога і композитора Діна Шаньде (*Ding Shan De*, 1911-1995). Як пізніше згадувала піаністка, «саме Дін Шаньде увів її в світ музики і відкрив очі на можливості фортепіано» [8, с. 138]. У заняттях з Чжоу Гуанжень Дін Шаньде зосередив увагу на вивченні етюдів К. Черні (ор. 299 і 849), двоголосних і триголосних інвенцій, Прелюдій та фуг з «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Дін Шаньде наполягав, що серйозна робота саме над цими творами допомагає розвинути музичну пам'ять, бездоганне відчуття ритму, уміння працювати над аплікатурою, досягати чіткої

артикуляції пальців і є особливо важливою щодо фундаментального тренування пальців. У своїй навчально-методичній практиці він також надавав важливого значення вивченню сонат Д. Скарлатті, сонатин М. Клементі, Л. ван Бетховена, М. Равеля – уважав ці твори кращими для осягнення учнем побудови музичної форми, розуміння процесу витікання однієї теми з іншої, оволодіння майстерністю чіткого індивідуалізованого виконання тем [10, с. 68].

При виборі тем уроків педагог багато уваги приділяв й питанню виконання творів Ф. Шопена. Серед величезної спадщини західноєвропейської музики Шопен був для нього одним з найулюбленіших композиторів. Дін Шаньде розкрив Чжоу Гуанжень неперевершений світ творення Шопеном мелодій, секрети його нетрадиційної для XIX ст. композиторської техніки, про широке використання у своїх творах власних національних ладів та інтонаційних елементів, про збагачення західноєвропейської музики новими ритмічними малюнками і розробленням власних індивідуальних лаконічних музичних форм. При цьому педагог завжди звертав її увагу на нечуване розкриття Шопеном виразових і технічних можливостей фортепіано, та, що видається особливо важливим для китайської музики – про утілення у своїх творах безмежного світу романтичних емоцій і настроїв. Свої роздуми про усі ці якості музики Шопена Дін Шаньде 1960 р. підсумує у своїй праці «Чому китайський народ може сприймати і розуміти музику Шопена» [2, с. 7-8].

Окремим особливим сегментом методики Дін Шаньде було вивчення творів китайських композиторів для фортепіано, у роботі над виконанням яких він прищеплював своїм учням почуття захопленості рідною національною музикою, музичними традиціями, навчав тонко відчувати і передавати засобами фортепіано звуки природи, наслідувати тембри китайських традиційних інструментів, відтворювати своєрідність китайської ритміки, своєрідність образно-емоційного строю музичних творів. Дін Шаньде писав: «У китайській музиці є свої неповторні особливості, наприклад витонченість і природність мелодії, музична форма є не менш цікавою, ніж у музиці європейській»<sup>1</sup>. Дін Шаньде активно долучався до полеміки, що розгорнулася у середовищі китайських музикантів щодо вивчення західної музики і уперше зауважив: «Ми

<sup>1</sup> Дін Шаньде. Роздуми про китайську музику. *Музичний журнал*. Ханьчжоу, 1935. С. 33.

повинні не просто вивчати західну музику, не забуваючи при цьому, що одночасно слід вивчати і китайську. Не слід перетворювати вивчення європейської музики у самоціль і забувати про те, що це робиться для розвитку своєї національної музичної культури»<sup>1</sup>.

Пізніше, коли Чжоу Гуанжень відчула потребу створення власних композицій і створила першу збірку п'ес «Фортепіанні переклади народних пісень провінції Шаньсі» (1953), натхненням для роботи над нею стали пригадані вислови наставника про характеристики китайської народної музики, а практичним керівництвом – теоретична праця Діна Шаньде «Про гармонізацію мелодій в китайському народному стилі»<sup>2</sup>. Збірка Чжоу Гуанжень, як довершений зразок опрацювання китайських традиційних мелодій, увійшла до переліку найбільш виконуваних фортепіанних творів китайських композиторів. Поряд з такими визначними композиторами як Дін Шаньде, Чу Ван Хуа, Лі Інхай, Ван Цзянь Чжон, Ін Ченьзун, Ван Лісань її включення у роботу над перекладами китайських народних мелодій для фортепіано було важливим не лише в сенсі розширення національного репертуару, але, насамперед, у посиленні уваги до популяризації фортепіано серед китайців, адже технічні властивості цього інструмента дозволяли дуже легко, природно і, водночас по-новому чути і сприймати свою національну музику у новому тембральному звучанні.

Крім роботи над технікою і художнім виконанням музичних творів Дін Шаньде багато уваги приділяв розвитку у своїх учнів досвіду музичної публіцистики. Пізніше це стало великою допомогою при створенні Чжоу Гуанжень власних теоретичних праць «Мистецтво викладання гри на фортепіано» [10] і «Основи підготовки до фортепіанного виконання» [11].

Після від'їзду Діна Шаньде з Шанхаю наступним щаблем здобуття майстерності стали заняття у Ян Цзяжєня (*Jang Qiangren*) – молодого паіаніста-педагога, який нещодавно повернувся до Шанхаю після навчання у США. Цей досвід мав своє окреме і важливе значення на шляху становлення Чжоу Гуанжень власної виконавської майстерності і формування принципів її власної

---

<sup>1</sup> Там само, С. 35-36.

<sup>2</sup> Дін Шаньде. Про гармонізацію мелодій в китайському народному стилі. *Шанхайська музика*. Пекін. №1. С. 38-46.

педагогіки. Ян Цзяжень зосередив свою увагу на розвитку технічної майстерності своєї учениці на прикладі здобутків французької фортепіанної школи, у якій особливо захоплювався вказівками про художнє виконання технічних вправ. У його класі Чжоу Гуанжень вивчила чи не усі етюди Антуана Лемуана – творця своєї школи гри на фортепіано і автора багатьох інструктивних праць. Лемуан один з перших почав використовувати метод групового навчання і вказувати у текстах своїх етюдів примітки щодо темпового, ритмічного виконання і артикуляції. Вивчаючи з Ян Цзяженем етюди французького піаніста-віртуоза Анрі Бертіні, вона уперше познайомилася з методами розвитку техніки гри для різних видів техніки у чотири руки (етюди оп. 97, 135, 149, 150, 160) та методом художнього виконання етюдів для розвитку вправності пальців (програмні «Характеристичні етюди» оп. 66).

На прикладах етюдів цих французьких композиторів Ян Цзяжень, окрім роботи над вправністю пальців, навчав Чжоу Гуанжень досягати художніх якостей – яскравої динаміки, емоційності гри, краси звуку. Окремою ділянкою його методики було навчити ретельно підбирати виконавський репертуар індивідуально для кожного з учнів, що, на його думку, мало важливе значення у процесі їх художнього виховання. При цьому він наполягав на продовженні вивчення «Добре темперованого клавіру» Баха, оскільки роботу над поліфонічними творами вважав пріоритетною, оскільки так шліфується майстерність виконавця чути кожен голос фактури.

Важливим аспектом навчання у Ян Цзяження стала його порада набрати Чжоу Гуанжень власний клас з кількох дітей. Так згідно його методичного підходу, що «досвід приходить, коли сам навчаєш учнів» [13], для здобування подальшої освіти (адже батьки не допомагали їй у цьому фінансово) шістнадцятилітня Чжоу Гуанжень створила свою першу фортепіанну студію. В інтерв'ю Чжао Шиміну вона розповість, що їй доводилось їздити на велосипеді в негоду і спеку містечками поблизу Шанхаю, оскільки власного інструмента і приміщення для занять з учнями вона не мала.

У 1940-х рр. їй пощастило познайомитися з видатним італійським піаністом і диригентом Маріо Пачі (1871-1946), який вже неодноразово приїздив з концертами до Китаю і давав піаністам приватні уроки. Приїхавши у 1941 р. вдруге до Шанхаю, М. Пачі диригував виступами Шанхайського симфонічного оркестру і, як і

раніше, набирив приватних учнів для занять з фортепіано. В цих роках у нього навчалися багато видатних у майбутньому піаністів – Ву Леї, Дун Гуангун, Чжу Гонї, Фу Цун та ін. Італійський піаніст був дуже суворий до Гуанжень, але дав їй ґрунтовні знання з розуміння та виконання класичної і романтичної музики [13], вимагав щоденної гри гам і пасажів в усіх 24-ох тональностях, вивчення усіх «Французьких сюїт» Баха, етюдів Й. Крамера і М. Клементі, на яких, за його методикою можна було навчитися грати будь-які музичні твори у найшвидших темпах. З М. Пачі вона вивчила також багато творів романтичної музики – «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, «Ліричні п'єси» Е. Гріга, «Карнавал» Р. Шумана. У цей же час Чжоу Гуанжень вперше отримала власний чудовий інструмент – рояль *Blüthner* (у подарунок від своєї сусідки, що виїжджала з Китаю), який став її супутником впродовж усього життя.

Після смерті М. Пачі Чоу Гуанжень протягом наступних двох років брала уроки у німецького піаніста єврейського походження Альфреда Маркуса, який приїхав до Шанхаю з гастрольними концертами як соліст і камерний ансамбліст. Маркус захоплювався німецькою романтичною і сучасною музикою, пропагував твори М. Рegera, І. Мошелеса і наполягав на вивченні різних музичних стилів. У заняттях з ним Гуанжень поглибила розуміння класичного і романтичного стилів музики, а також уперше познайомилася з фортепіанними творами сучасних європейських композиторів – П. Хіндемита, Б. Бартока і Е. Саті. Серед цінних вказівок Маркуса було навчитися раціоналізації роботи на технікою. У роботі з Чжоу Гуанжень він надавав (а вона потім – своїм учням) великого значення вправам на розвиток гамоподібної та арпеджованої техніки, пропонуючи грати їх різними штрихами (*piano, forte, marcato, leggiero*) у різних тональностях – це сприяє легкому пристосуванню до чорно-білого рельєфу клавіатури; у грі довгих арпеджіо звертати увагу на підведення першого пальця. Він вважав ці вправи найважливішими для щоденного розвитку м'язової гнучкості та уміння під час виконання музичного твору відключати свою увагу від нотного тексту. Новим для Гуанжень стало заперечення А. Маркусом методики «високого підйому пальців».

Важливим на цьому етапі мали, навіть не стільки справді важливі методичні вказівки німецького піаніста, а його порада розгорнути Чжоу Гуанжень власну виконавську діяльність. Поштовхом у починанні цієї важливої ділянки творчості вона завдячує саме



Маркусові. Маркус допоміг їй організувати систематичні, щотижневі сольні (або у складі інших учасників концертів) виступи перед публікою. Так від кінця 1940-х рр. розпочався новий етап творчого життя піаністки – становлення її виконавської кар'єри, а у 1949 р. її було зараховано до складу педагогів Шанхайської консерваторії.

Наступним педагогом став сліпий піаніст, угорець, колишній учень самого Ф. Ліста Бела Белай [6, с. 198], який особливо захоплювався романтичною музикою і уважався одним з кращих її інтерпретаторів. З ним Чжоу Гуанжень особливо заглибилася у світ романтичної фортепіанної творчості, студіюючи велику кількість творів Ф. Ліста і Ф. Шопена, переймала вишколаєне мистецтво Беляя у техніці виконання «лістівських» подвійних нот, блискучих октавних пасажів, бравурного володіння найширшою фактурою фортепіано тощо.

Безцінною практикою стали приватні уроки у німецького піаніста, колишнього професора Берлінської консерваторії Віденбаума, який запропонував їй зосередитися на систематичному вивченні усіх сонат Л. ван Бетховена. Це стало безцінною практикою у її творчому становленні, оскільки, досягнувши стилістику цього видатного німецького класика, нею оволоділо бажання створювати свою власну музику.

У цей час (1941-1947) в Шанхаї перебував німецький композитор і педагог Вольфганг Френкель. У своїй педагогічній практиці він зосереджував увагу на вивченні німецької класики, викладав у Шанхайській консерваторії гармонію, контрапункт, композицію, навчав писати фуґи – як з однієї теми можна створити завершену композицію. Праця, хоча й нетривала у цього майстра дала свій унікальний результат – Чжоу Гуанжень створила свою першу збірку п'єс «Фортепіанні переклади народних пісень провінції Шаньсі» і цикл «Варіації на теми народних мелодій північного району Шаньсі».

У 1951 р. Чжоу Гуанжень мала декілька коротких зустрічей з професором музичної академії ім. Ф. Ліста у Будапешті, угорським піаністом і педагогом Йозефом Гатом (1913-1967). Він познайомив її зі своєю методикою викладання фортепіано і показав декілька нових форм роботи над локальними аспектами розвитку техніки гри: вправи на виконання терцієвих гам, ламаних октав, розкладених акордів, роботу над відпрацюванням тремоло і вібрато тощо, показав розроблені ним гімнастичні вправи для пальців, які, як він вважав, повинні стати обов'язковою частиною усіх уроків. Пізніше Й. Гат

узагальнив цей свій досвід у праці «Техніка сучасної фортепіанної гри» (1967).

Навчаючись в аспірантурі Пекінської консерваторії, Чжоу Гуанжень потрапила до класу педагога з Росії, вірменина Арама Татуляна (1915-1974) – випускника Московської консерваторії (у Олександра Гольденвейзера), який у 1955-1956 рр. працював у Пекіні в складі радянської делегації по обміну музичними кадрами. Татулян проводив у консерваторії лекції гри на фортепіано і майстер-класи, на які з різних міст приїжджали сотні слухачів. Китайці високо відзначили результати його педагогічної праці у консерваторії. Зокрема, дослідник музичного життя Пекіна Хуан Даган відзначав, що «За два роки Татулян виховав багато китайських піаністів [серед них – метри китайського фортепіанного мистецтва Чжоу Гуанжень, Лю Шикунь, Ін Ченьзун – Ф. І.], які зуміли вивести фортепіанне мистецтво Нового Китаю за його межі і змусили світ дивитися на нас по-новому. Ці піаністи справді завоювали для нашої держави славу» [5, с. 134].

Татулян познайомив Гуанжень із здобутками московської піаністичної школи (О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза) і уперше для неї – з фортепіанними творами сучасних російських композиторів – Д. Балакірева, О. Скрибіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, О. Ляпунова. Пізніше Чжоу Гуанжень називали кращою інтерпретаторкою фортепіанних творів О. Скрибіна і С. Рахманінова. Роки навчання у А. Татуляна можемо вважати завершальним щаблем сходження Чжоу Гуанжень до вершин піаністичного професіоналізму і початком становлення її зрілості як концертуючої виконавиці і педагога.

Набувши високо ступеню професіоналізму і накопичивши справді масштабний виконавський репертуар, Чжоу Гуанжень розпочала виконавську діяльність, яка тривала до 1982 р. (часу, коли вона серйозно пошкодила руку<sup>1</sup>). Від кінця 1940-х років цей період позначений великою кількістю концертів у Шанхаї, Пекіні та за

---

<sup>1</sup> Під час підготовки сольного концерту у Пекіні 1982 р. відламалась одна з ніжок роялю, а інструмент впав на її праву руку. В результаті було зламано декілька пальців. Травма була настільки серйозною, що йшлося навіть про ампутацію окремих пальців. Неймовірною силою волі, терпінням, цілеспрямованістю і працею Чжоу Гуанжень все ж вдалося відновити роботу руки і після довгих років перерви навіть дати концерти у Берліні (1989) та Лондоні (1995), де вона з великим успіхом виконувала Концерт Ля мажор № 23 В. А. Моцарта.

кордоном – у Будапешті, Берліні, Лондоні, США. Основу програм концертів складали твори Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Ліста, Рахманінова, Скрябіна і у першу чергу – найвизначніших китайських композиторів, авторів визнаних шедеврів фортепіанної музики: Дін Шаньде, Ду Мінсіня, Хе Лутіна, Чень Пейсюня, Ван Лісаня, Ван Цзянь Чжона. В історії китайського фортепіанного виконавства Чжоу Гуанжень належить до найактивніших високопрофесійних інтерпретаторів і популяризаторів їх творчості на Батьківщині та у світі.

1950-і роки виконавської діяльності Чжоу Гуанжень відзначені насамперед тим, що вона стала однією з перших китайських піаністів, визнаних за рубежом. У цей період виїжджати китайським виконавцям за кордон урядом держави дозволялося лише у виняткових випадках. У складі делегації разом з іншими першокласними китайськими виконавцями – скрипалем Ма Сідуном, співачкою Чжоу Сяоянь, піаністом Лі Сянміном 1951 р. вона представляла Китай на міжнародному музичному фестивалі у Чехословаччині «Празька весна». Гру Чжоу Гуанжень було відзначено і цього ж року було відряджено у складі китайської молодіжної мистецької групи для участі у Всесвітньому фестивалі молоді і студентів «За мир і дружбу», що проходив у Берліні. У фестивалі взяли участь 30 000 учасників з понад 100 країн світу. Серед піаністів Чжоу Гуанжень, демонструючи високу професійну майстерність завоювала третє місце, ставши серед піаністів Китаю першою переможницею міжнародних змагань. Наступним її виконавським тріумфом став 1956 р., коли вона взяла участь на Першому міжнародному конкурсі піаністів імені Р. Шумана в Берліні. Результатом конкурсу стало відзначення Чжоу Гуанжень дипломом за краще виконання «Фантазії» композитора C-dur op. 17. Критики відзначали «чудову техніку, красивий звук і відчуття стилю» [8, с. 141].

Так у 28-літньому віці до піаністки прийшла слава, вона здобула міжнародного визнання, нечуваної популярності і була призначена на посаду помічника керівника фортепіанного факультету Пекінської консерваторії. Проте, її тріумф тривав недовго. У кінці 1956 р. з характеристикою «правий елемент»<sup>1</sup> її працю і досягнення було

---

<sup>1</sup> «Правими елементами» називали багатьох професорів науки, діячів культури і мистецтва – так званих «прихильників іноземних шаблонів». З боку партійного керівництва Китаю це було страшне звинувачення, яке могло призвести не лише

надано нищівній критиці. Чжоу Гуанжень позбавили права виступати перед публікою, їй довелося полишити сцену, а учнів, які не боялися мати контакти з нею, ставало все менше. У 1960-х рр. її було звільнено з Пекінської консерваторії і вислано у віддалені холодні сільські місцевості, де вона була змушена будувати сараї, розчищати підвали і виконувати сільськогосподарські роботи. Руки піаністки було остаточно знищено. Після закінчення Культурної революції, у 1978 р. з відновленням роботи консерваторії її відразу ж запропонували очолити кафедру фортепіано. На ниві педагогічної праці вона працює до цього часу, виховавши понад 600 учнів.

Чжоу Гуанжень завжди з великою теплотою і вдячністю згадує кожного з тих великих майстрів, хто допоміг їй пройти свій тривалий, складний, насичений великою працею, але щоразу сповнений нових вражень і відкриттів шлях становлення піаністки, виконавський стиль якої вражав бездоганною майстерністю та інтелектуальністю, репертуар – своїми масштабами, багатоманітністю стилів і глибиною інтерпретацій, а композиції – винятковою оригінальністю і довершеністю. Цим педагогам вона вдячна не за їхню віру в її яскраве обдарування, а за настанови безперервно вдосконалюватись, не задовольнятися досягнутим і завжди навчатися чогось нового, щоби перетворитися у великого вимогливого художника фортепіано. Усі разом її численні учителі сприяли створенню різнобічної високопрофесійної особистості Чжоу Гуанжень – виконавиці, композиторки і педагога, що в результаті створила свою власну фортепіанну школу, тяглість традицій якої спостерігаємо у методико-педагогічних засадах шкіл її найвидатніших учнів (Лян Леї, Дан Чжаої, Янг Юн, Юйя Ванг, Ші Лін, Цзе Чень, Джі Лю, Хан Лі, Лі Юнді та інших), створених у різних найкрупніших музичних центрах Китаю, Німеччини та США.

**Висновки.** В історії розвитку фортепіанного мистецтва Китаю Чжоу Гуанжень постає однією з найвизначніших постатей. Здобуваючи бездоганність власної виконавської майстерності, вона отримала найширшу освіту, навчаючись у провідних піаністів різних національних шкіл: *китайської* – у Цянь Циня, Діна Шаньде (вивчення етюдів К. Черні, поліфонічних творів Й. С. Баха як найважливіших для фундаментального тренування пальців; сонат

---

до надсильного ідеологічного та морального тиску, але й до звільнення з роботи і навіть заслання в інші регіони Китаю на фізично важкі роботи.

Скарлатті і сонатин Клементі, Бетховена, Равеля – як кращих для осягнення побудови музичної форми та оволодіння майстерністю індивідуалізованого виконання тем; творів Ф. Шопена як зразків музичних форм романтизму; творів китайських композиторів для розуміння багатства традицій національної музики. Також Дін Шаньде навчав її основ музичної публіцистики і наштовхнув на створення власних композицій); Ян Цзяженя – який познайомив Чжао Гуанжень з *французькою* фортепіанною школою, художнім виконанням технічних вправ і методом групового навчання; *італійської* – у М. Пачі, який дав ґрунтовні знання з розуміння та виконання творів класичної і романтичної музики; *угорської* – у Бели Белаї, що відкрив для неї багатство способів інтерпретації творів романтичної музики, зокрема – Ф. Ліста і Ф. Шопена; *німецької* – у В. Френкеля, під керівництвом якого вперше почала створювати власні авторські музичні твори; А. Маркуса – який вивчав з нею різні музичні стилі, познайомив зі своїми спеціальними вправами на розвиток техніки та творами німецької романтичної і сучасної музики; Віденбаума – який зосередив її увагу на вивченні усіх сонат Л. ван Бетховена; *чеської* – у Й. Гата, в якого вивчала особливості його власної методики викладання фортепіано; *російської* – у А. Татуляна, який опосередковано познайомив зі школами гри О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, відкрив для неї фортепіанні твори ряду російських композиторів і спрямував на розгортання власної виконавської кар'єри. Осмисливши і підсумувавши найважливіші аспекти роботи кожного із педагогів, вона стала однією з кращих китайських виконавців та інтерпретаторів ХХ ст., вивела власну методику викладання фортепіано, створивши у Китаї неперевершену школу своїх послідовників.

### Література

1. Вей Тігне. Піаністові необхідно створювати фортепіанну музику. *Народна музика*. Пекін, 1983. № 5. С. 43-57.
2. Дін Шаньде. Чому китайський народ може сприймати і розуміти музику Шопена. *Дослідження музики*. Пекін, 1960. №2. С. 4 – 9.
3. Коменда О. Універсальна особистість як феномен музичної культури: доба ренесансу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: мистецтвознавство. 2016. Вип. 35. С. 156–164.

4. Сунь Цзинань. Знамениті музичні твори Китаю і зарубіжжя. Шаньдун: Виховання, 1985. 813 с.
5. Хуан Даган. Педагог мистецтва фортепіано Чжоу Гуанжень. *Дослідження музики*. Пекін: Центральна консерваторія музики, 2007. С. 132-189.
6. Цинь Цинь. Феномен універсализма творческой личности на примере жизни и деятельности Чжоу Гуанжэнь. *Общество. Среда. Развитие: Научно-теоретический журнал*. Санкт-Петербург, 2012. № 4. С. 197-201.
7. Чжао Шимін. Чжоу Гуанжень. Інтерв'ю з автором. *Мистецтво фортепіано*. Пекін, 2007. Лютий. С. 4-8.
8. Чжао Шимін. Піаністка Чжоу Гуанжень. *Біографії сучасних китайських музикантів*. Шеньян: Чунфен-арт і літературна преса. 2009. Т. 4. С. 137-144.
9. Чжоу Гуанжень: Журі Хеннаня. Другий Міжнародний конкурс піаністів у Шеньчжені. URL: <http://www.chinaculture.org/focus/focus/2011szpiano/20111/02/content425563.htm>
10. Чжоу Гуанжень. Мистецтво викладання гри на фортепіано. Пекін: Вища освітня преса, 1990. 341 с.
11. Чжоу Гуанжень Основи підготовки до фортепіанного виконання. Пекін: Вища освітня преса, 1990. 632 с.
12. Horvath, Janet. The Great Women Artists who shaped music: Zhou Guangren. URL: <https://interlude.hk/great-women-artists-shaped-music-part-xvi-zhou-guangren>
13. Zhao Shimin. The Piano Is My Life - female pianist Zhou Guangren. *Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies*. Shenyang, China: Spring Wind Cultural Press / translated by Elaine Chew. Cambridge, Massachusetts, 1997. URL: [https://sites.google.com/site/contemporarychinesepianomusic/home/composers/zhou\\_guangren](https://sites.google.com/site/contemporarychinesepianomusic/home/composers/zhou_guangren)

### References

1. Wei, Ting (1983) The pianist need to create piano music. *Folk music*. № 5. Beijing. P. 43-57 [in Chinese].
2. Ding, Shande (1960) Why the Chinese people can perceive and understand Chopin's music. *Music research*. № 2. Beijing. P. 4 -9 [in Chinese].
3. Komenda, O. (2016) Universal personality as a phenomenon of musical culture: the Renaissance. *Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk*. Series: art history. B. 35. P. 156-164 [in Ukrainian].
4. Sun, Jinan (1985) Famous musical works of China and abroad. Shandong. 813 p. [in Chinese].
5. Huang, Dagang (2007) Zhou Guangren: The Art of Piano Teaching. Beijing, China: Central Conservatory of Music Press. P. 132-189 [in Chinese].
6. Qin, Qin (2012) The phenomenon of universalism of the creative personality on the example of the life and work of Zhou Guangzhen. *Society. Surroundings. Development: Scientific and theoretical journal*. St. Petersburg. № 4. P. 197-201 [in Russian].

7. Zhao, Shiming (2007) Zhou Guangzhen. Interview by author. *Piano Artistry*. Beijing. February. P. 4-8 [in Chinese].
8. Zhao, Shiming (2009) Pianist Zhou Guangzhen. *Biographies of modern Chinese Musicians*. Shenyang: Chunfeng Art and Literature Press. B. 4. P. 137-144 [in Chinese].
9. Zhou, Guangzhen. Chairnan of the Jury *The Second China Shenzhen International Piano Concerto Competition*. URL: <http://www.chinaculture.org/focus/focus/201111/02/content425563.html>
10. Zhou, Guangzhen (1990) The art of teaching the piano. Beijing: Higher Education Press. 341 p. [in Chinese].
11. Zhou, Guangzhen (1990) Basic Training of Piano Performance. Beijing: Higher Educational Press. 632 p. [in Chinese].
12. Horvath, Janet. The Great Women Artists who shaped music: Zhou Guangzhen. URL: <https://interlude.hk/great-women-artists-shaped-music-part-xvi-zhou-guangren> [in English].
13. Zhao, Shimin. The Piano Is My Life - female pianist Zhou Guangzhen (1997) *Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies*. Shenyang, China: Spring Wind Cultural Press / translated by Elaine Chew. Cambridge, Massachusetts. URL: [https://sites.google.com/site/contemporarychinese\\_piano\\_music/home/composers](https://sites.google.com/site/contemporarychinese_piano_music/home/composers).

**Feng Yiran** – postgraduate student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). e-mail: xiaoran824@hotmail.com  
ORCID ID 0000-0002-4490-092X

### **Fundamentals of professor's piano pedagogy Zhou Guangzhen**

*The article is devoted to the study of the multidimensionality of the Zhou Guangzhen's pedagogical and performing experience formation stages, which resulted in the formation of foundations of her own method of teaching piano and her recognition as a unique master of piano pedagogy. To do this, the most important facts of the pianist's biography were studied. During the analysis of musicological sources, published author's memoirs and personal statements of the pianist revealed that this process covered a long period of her life – from childhood (since 1932) to the beginning of work as deputy head of the Central Beijing Conservatory (1956) piano department. The specifics of long systematic or sporadic short-term classes with its multiple teachers were studied, also systemized the results of each classes and specifics of their influence directions.*

*It was found that Zhou Guangzhen gained unique experience, and her teachers were leading representatives of various national school: Chinese – Qian Qi, Ding Shande, Yang Jiazhen; German – W. Frenkel, A. Marcus, Wiedenbaum, classes with a prominent pianist and conductor, Italian Mario*

*Pachi and a representative of the Hungarian piano school, a student of F. Liszt B. Belai. Classes with the author of the work "Piano Technique Playing", a representative of the Czech piano school J. Gat, postgraduate classes with the performer and teacher, a representative of the Russian piano school A. Tatulyan, who indirectly her to school play their own teachers – prominent Russian pianists O. Gnesina, O. Goldenweiser, G. Neuthaus.*

*The significance of Zhou Guangzhen's teaching for all these these teachers and their influence on the formation of Zhou Guangzhen as a performer, musical interpreter, composer, musicologist are derived. Each of the stages of the pianist's performing and pedagogical improvement was important for gaining invaluable experience and her unique ascent to the highest form of professionalism.*

*It is concluded that the principles of Zhou Guangzhen's piano pedagogy were formed under the influence of awareness of each teachers achievements and under the influence of modern traditions of development of professional piano art in China.*

**Key words:** *Chinese pianists, piano pedagogy, piano school, performer, professional musical skills.*

Стаття постуила до редакції 04.01.2020, прийнята до друку 04.02.2020.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.311.332>

*Тетяна Молчанова*

## **ЖІНКИ–КОМПОЗИТОРКИ: ГЕНДЕРНА ПОЛІТИКА ЧАСУ**

**Молчанова Тетяна Олегівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри концертмейстерства, Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка, Львів (Україна). E-mail: [prof@molchanova.pro](mailto:prof@molchanova.pro)  
ORCID 0000-0002-9187-0196

### **Жінки-композиторки: гендерна політика часу**

*Стаття присвячена огляду композиторської та виконавської творчості жінок-композиторок різних країн періоду XVI-XIX ст. Проаналізовано стан жіночої музичної творчості з акцентом на підвищення зацікавленості цією проблемою через високий рівень їх фахової майстерності та помітну роль їх культурно-просвітницької діяльності у музичному житті свого часу. Виявлено та обґрунтовано умови, зорієнтовані на актуалізацію мотиваційної спрямованості*