

УДК 780.616.432:78.03(529)

DOI 10.34064/khnum1-63.03

**Сун Наталія**

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

Міський університет м. Хунань (Китай), викладач факультету мистецтв

e-mail: sunnatalyia@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6926-3023

### **Гене́за тайванського фортепіанного мистецтва: історико-культурний контекст**

*Висвітлюються витоки тайванського фортепіанного мистецтва, його еволюція, впливи національних та численних інонаціональних музичних традицій на основних етапах його історичного розвитку. До сьогодні не створювалося спеціального дослідження, присвяченого загальній панорамі цих важливих процесів, що відбувалися в регіоні, який став колискою національної фортепіанної музики Китаю та багатьох країн азійського регіону. Аналітичний, історичний, компаративний методи дослідження дозволили створити загальну картину становлення та розвитку тайванської музичної культури в контексті змінюваних політичної, економічної та соціальної ситуацій. Визначається роль західних християнських місіонерів у розвитку музичної освіти і фортепіанного мистецтва на острові, з'ясовуються причини, за яких західна класична музика була прийнята місцевим суспільством, питання щодо фундаторів системи західної класичної музичної освіти, програм і форм навчання в перших музичних шкільних установах на Тайвані, імена перших тайванських композиторів-піаністів. Запропоновано періодизацію розвитку фортепіанного мистецтва на Тайвані від кінця XVI століття до сьогодення, надано характеристику кожного з періодів, що віддзеркалюють певні риси суспільного та художнього життя свого часу. Встановлюється перспектива вивчення виконавської, педагогічної, методичної та організаторської діяльності представників тайванської піаністичної школи.*

**Ключові слова:** фортепіанне мистецтво; Тайвань; історія музичного мистецтва Тайваню; музична освіта Тайваню; періодизація; музичний фольклор; фортепіанне виконавство.

**Постановка проблеми.** Музично-культурне життя острова Тайвань завжди, за різних історичних обставин, було багатогранним, неповторним і своєрідним. Сьогодні тайванське фортепіанне мистецтво є невід’ємною частиною фортепіанного мистецтва Китаю, оскільки європейський інструмент фортепіано прийшов до цієї країни саме з острова Тайвань. Однак, порівняно з інтересом дослідників до китайського материкового фортепіанного мистецтва, що утримує у світі активну позицію, тайванському піаністичному мистецтву приділяється значно скромніша увага. Недостатньо вивченими є питання щодо витоків тайванського фортепіанного мистецтва, що вплинули на його специфіку та втілилися у національній стилістиці музичних творів. Перші згадки про вплив західної музичної культури у Південно-Східній Азії пов’язані з приходом християнських місіонерів на острів наприкінці XVI століття. Християнські місіонери стали носіями європейської культури і саме завдяки їхнім діям на Тайвані почало розвиватись фортепіанне мистецтво. Тому можна з упевненістю вважати, що процес формування китайського фортепіанного мистецтва зародився саме на острові Тайвань. Дослідження витоків фортепіанного мистецтва острова Тайвань, періодів його розвитку, способів переломлення національних та численних інонаціональних традицій допоможе досягнути як історико-теоретичну, так і естетико-педагогічну та художню значущість цього явища у музичному мистецтві. Усі згадані аспекти свідчать про актуальність теми запропонованої статті.

**Аналіз останніх публікацій за темою дослідження.** На сьогоднішній день найбільш дослідженими аспектами теми фортепіанного мистецтва Тайваню є фортепіанна творчість окремих композиторів (Chen, Jui-Wen Ginger, 1995; Hsieh, Yuan-Mei, 2021; Lin, Lan-Fang, 2002; Yang, Shuan-Chen, 2008; Sun, Shu-Wen, 2006; Yang, Tzi-Ming, 2002; Kuo, Tzong-Kai, 1987; Ni, Pi-Lin, 2006, Liao, Lin-Ni, 2018), а також напрямки, пов’язані з фортепіанною педагогікою певних періодів (Chang, Hsun-Yin, 2016; Chen, Zi-Li, 1997; Lin, Tzu-Nung, 2017;

Mei-Ling & Lai Kou, 2001; Sun, Gi-Chuan, 1997; Tzeng, Chen-Li, 1994; Wang, Li-Qian, 2011; Wiles, Michael Ashlelya & Kokotsaki, Dimitra, 2021; Yeh, Yi-Lien, 2018). Висвітлити історико-культурний контекст становлення і розвитку фортепіанного мистецтва острова допомагає й низка досліджень з таких напрямів, як вивчення стилістичної множинності тайванського культурного феномена (Лю Кетин, 2017), тайванська популярна музика (Tsai, Eva & Ho, Tung-Hung & Jian, Miaojun, 2019) і тайванський музичний фольклор (Gao, Yuan, 2020; Guy, Nancy (ed.), 2021; Wang, Ying-Fen, 2018; 2002), розгляд різних періодів розвитку музичного мистецтва на Тайвані (Hsu, Tsang-Houei, 1991, 1996; Wang, Ying-Fen, 2002; Tobita, Yuj-en Chen, 2004; Pisano, Luca, 2005; Tsai, Yi-Chuan, 2017). Однак до сьогодні не створено спеціального дослідження, що узагальнило б найважливіші процеси зародження та розвитку тайванського фортепіанного мистецтва, яке стало коліскою національної фортепіанної музики Китаю та багатьох країн Азійського регіону.

**Методи дослідження.** Основними методами, що задіяні у роботі, стали: *аналітичний* – щодо вивчення наукової літератури; *історичний* – під час аналізу музично-культурного життя Тайваню; *теоретичний* – при дослідженні концептуальних принципів творчої практики, які виявляються у взаємозв'язку музично-виконавчої майстерності, педагогічної, організаційної та інших видів діяльності тайванських піаністів; *компаративний* – при порівнянні принципів фортепіанного мистецтва (виконавство та педагогіка) різних представників тайванської піаністичної школи.

**Мета статті** – висвітлити витоки тайванського фортепіанного мистецтва, що вплинули на його еволюцію, впровадження елементів національних та численних інонаціональних музичних традицій на основних етапах його формування та розвитку.

**Виклад основного матеріалу.** Дослідження тайванської музичної культури неможливе без розуміння її розвитку. Починаючи з XVII століття, Тайвань був неодноразово колонізований кількома державами. У зв'язку з цим, як зазначає Tsai Yi Chuan, історію острова можна умовно розділити на кілька періодів: голландсько-іспанський (1624–1662), період династії Мін від Чжен Ченгун до династії

Цін (1683–1895), японський колоніальний період (1895–1945), період Національного уряду Китаю (1945–1987) та період, коли у 1987 році було скасовано військовий стан, а потім 1991 року відбулися перші демократичні вибори (Tsai, Yi-Chuan, 2017: 2). Історія Тайваню, в якій залишили свій слід представники різних народів і культур, позначилась і на розвитку тайванської музики.

Досліджуючи особливості національної стилістики тайванського фольклору, Чанг-Хоуей Хсу стверджує, що «корінні жителі Тайваню, також звані австронезійцями, існували на острові ще до прибуття представників народу *хань*» (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 11). Цих жителів можна умовно розділити на дві групи: десять племен, званих *пінгпу* або рівнинними племенами, що жили на рівнинах західного узбережжя; дев'ять гірських племен, званих *гаошан* або гірськими племенами, що мешкають у високих горах східного узбережжя.

З праці Чанг-Хоуей Хсу ми також можемо дізнатися про найцінніші фольклорні джерела, що належать до тайванської музики голландсько-іспанського періоду (1624–1662), а також про Шу Цзін Хуана (Shu Jing Huang), який у часи династії Цин першим задокументував 1722 року музику тайванських племен (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 12). Через китайську імміграцію на Тайвань в період династії Цин традиційна культура і музика австронезійських племен змішалися з китайськими елементами, що призвело до втрати ними деяких своїх первісних особливостей.

Музика гірських племен, за інформацією Чанг Хоуей Хсу, була вперше задокументована під час японського колоніального періоду японським музикознавцем Сяо Танабе [Hsiao Tanabe]. Він записав музику лише двох племен, але створив тим самим гарну основу для майбутніх вчених, які згодом змогли зібрати інформацію про музику інших племен, що мешкали на острові. Ще один японський музикознавець, Куросава Такатомо, провів найширше дослідження того часу і опублікував японською мовою тайванську книгу «Риба-меч Онгаку», в якій описано музику тайванських аборигенів (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 20).

Пізніше, у 1960 роках, тайванські вчені Цанг-Хоуї Сюй та Вейліан Ши почали «Рух зі збирання народних пісень». Вони провели більш систематичне дослідження музики корінних народів і тай-

ванських народних пісень. Більшість документів і музики систематизовано та опубліковано у книзі Чанг-Хоуей Хсу «Історія тайванської музики» (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 28).

На думку Чанг-Хоуей Хсу, пісенний фольклор гірських племен був тісно пов'язаний з їх загальною культурою та традиціями. Тексти пісень розповідали про повсякденне життя: в них фігурували теми полювання, риболовлі, сільського господарства та врожаю, а також теми церемоніальних заходів, таких як весілля та поховання. Чанг-Хоуей Хсу називає музичний стиль цих пісень так: «монофонічний, поліфонічний, акордовий і гетерофонний стилі» (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 27). Він також стверджує, що в піснях кожного племені існує «своя тональна система та гармонічна структура» (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 33).

На думку дослідників, на професійну творчість тайванських композиторів найбільше вплинув музичний фольклор племен *амі* і *ата-ял*. Зокрема, так вважає Ін-Фен Ван у дослідженні «Тайвань: музика аборигенів Тайваню» (Wang, Ying-Fen, 2002). У музиці племен *амі* найчастіше використовується пентатонний лад, їх пісні будуються на двох фразах у вигляді поклику та відповіді на нього (Wang, Ying-Fen, 2002: 562). Мелодії народних пісень племені *ата-ял* в основному засновані на імпровізації. Їхню інтонаційну основу становлять висхідні і низхідні тризвучні співи, що складаються з великої секунди і малої терції, та чотиризвучні мотиви, що включають велику секунду, малу терцію та велику секунду. Більшість народних пісень племені *ата-ял* виконується сольо, проте на весільних церемоніях практикувався канонічний ансамблевий спів, де брали участь два або три учасники.

Згідно з дослідженням «Традиційна музика народу хань» Чуйкуань Лу та Ю-Шіу Лу, народність *хань* поділяється на дві групи – *хокієн* та *хакка*, які були нащадками іммігрантів з південно-східного Китаю в XVII столітті (Lu, Chuikuan & Lu, Yu Hsiu, 2001: 7). Представники народу хань принесли із собою традиційну китайську музику та місцеві народні пісні, коли влаштувалися на Тайвані. На жаль, документація, в якій згадується їхня музична діяльність на Тайвані, обмежена, і жодних наукових досліджень їхньої музики не існувало до 1895 року, коли Японія розпочала окупацію Тайваню.

Упродовж цього часу японські вчені досліджували лише тексти тайванських народних пісень. Після 1960 року відбулися цілеспрямовані дослідження тайванської музики, такі як «Рух зі збирання народних пісень» та інші. Було встановлено, що тексти тайванських народних пісень зазвичай спираються на події повсякденного життя та людські емоції, а мелодії засновані на китайських пентатонних ладах *гун, шан, цзюе, чжи* та *юй* (Ho, Lu-Ting, 1982: 134).

Як свідчить історія, процес проникнення західної культури до Китаю розпочався саме з острова Тайвань. Згідно з дослідженням Чанг-Хоуей Хсу (Hsu, Tsang-Houei, 1996), вперше західна музика була представлена на Тайвані у XVII столітті. Її привезли із собою західні місіонери після того, як на Тайвань вторглися голландці та іспанці. Голландці тримали під окупацією південну частину Тайваню з 1624 по 1662, а іспанці – його північну частину з 1626 по 1638 (Hsu, Tsang-Houei, 1996: 105). Тодішні контакти західної музики з корінними тайванськими жителями XVII століття були підпорядковані релігійним і освітнім цілям. Першою прибула морем голландська місія. У 1624 році голландці заволоділи опорним пунктом іспанців на півночі Тайваню, після чого острів став колонією Нідерландів. Протягом цього часу кальвіністські місіонери з Голландії та католицькі місіонери з Іспанії навчали місцевих аборигенів не лише читати Біблію, а й співати гімни (Lu, Yuxiu, 2003: 48–49).

Таке активне просування західної релігійної музики тривало понад тридцять років, аж доки генерал Чень-Гун Чжен у 1662 році не переміг у бою з голландцями. Це призвело до періоду китайської колонізації, внаслідок чого західна релігійна музика була насильно викоренена, і всіх голландських місіонерів змусили залишити острів. У спробі інтегрувати китайську культуру в традиції Тайваню було збудовано кілька китайських храмів та шкіл. Проте культура острова Тайвань продовжувала домінувати над традиціями, насаджуваними династією Цін до 1859 року.

У роботі італійського музикознавця Луки Пізано, який навчався на Тайвані, «*Taiwanese composers and piano works in the XX century*» (Pisano, 2005), також наголошується, що в XVII столітті перші контакти західної музики з корінними тайванськими жителями були,

очевидно, підпорядковані релігійним цілям. Легко здогадатися, що головна роль була відведена вокальній музиці та, особливо, співанню священних пісень. Музика розглядалася не як рід мистецтва, а скоріше, як інструмент для освітніх цілей (Pisano, 2005). Після майже сорока років (1624–1662) перебування на острові, голландці були вигнані Ко Ксінгом [Koxinga], а далі через політику ізоляції, прийняту династією Цін по відношенню до іноземців, місіонери були змушені залишити острів. Таким чином, «усе музичне насіння, посіяне місіонерами в той короткий проміжок часу, було швидко поховано, і довелося чекати майже двісті років, поки у тайванців заявиться інший шанс, щоб знову познайомитися із західною музикою. Це сталося, коли в Тайвані були насильно відкриті чотири морські порти для зовнішньої торгівлі згідно з договорами в Тяньцзіні (1858) та Пекіні (1860)» (Pisano, 2005: 49).

Західну релігійну музику знову дозволили поширювати по всьому Тайваню після того, як 1858 року китайський уряд підписав Тяньцзінський договір із західними країнами. Після відкриття в Тайвані чотирьох морських портів, у 1865 році на південь острова прибула англійська пресвітеріанська місія, і почалося будівництво шкіл та семінарій у Тайвані. Християнський місіонер Джеймс Максвелл (1836–1921), якому наслідували й інші, приніс на Тайвань релігійні гімни і заснував християнські школи, у тому числі Тайнанський богословський коледж, семінарію, середню школу Чан Цзюнь, Оксфордський інститут та інститут для дівчат у Таньшуй. У 1872 році на півночі острова в тому ж районі, який також зветься Тамшуй (Tamshui) або Даньшуй (Danshui), поряд з Тайбеєм, влаштувалася Канадська пресвітеріанська місія.

У школах Тайваню музика була необхідним предметом, який викладався нарівні з іншими, оскільки місіонери розуміли важливість музики як інструмента, що може надати допомогу у справі навернення у християнство мешканців острова.

Західна християнська музика з'явилася на Тайвані завдяки впливу двох країн – Англії та Канади, звідки у XIX столітті прибули місіонери. Англійські пресвітеріани (одна з протестантських конфесій) прибули на Тайвань, щоб поширювати Євангеліє в Південному Тайвані, і водночас

канадські пресвітеріани – завойовувати паству в Північній частині острова. Виконуючи свої завдання, обидві групи місіонерів у той же час відіграли важливу роль у розвитку західної класичної музики на Тайвані, доносячи її до корінних жителів через свої релігійні освітні програми. Протягом японського колоніального періоду місіонери відповідали за раціональне використання фонду, створеного для підтримки навчання західній класичній музиці у церквах та школах. Молодих тайванських музикантів вони навчали та виховували з небувалим ентузіазмом. У цей період серед тих, хто отримав ці елементарні музичні знання, були не тільки аборигени, а й багато китайців, які емігрували з материка, зокрема народність *хакка* та інші китайські меншини.

Англійські та канадські місіонери продовжували використовувати ті ж самі методи навчання, що й їх попередники, поєднуючи музичні предмети з богослов'ям у своїх шкільних навчальних планах. Через істотну роль, яку місіонери відіграли у розвитку тайванських музикантів, варто ідентифікувати внесок цих місіонерських груп у розвиток західної практики музикування на Тайвані. Це також пояснить, чому переважна більшість тайванських жінок-музиканток першого покоління була вихована саме у колоніальний період.

Так, у Південному Тайвані були відкриті нові християнські школи, де навчали жінок: Жіноча Біблійна школа, Тайнанська школа для дівчат і Тайнанський богословський жіночий університет. У цих новостворених навчальних закладах важлива роль відводилася співу, і більшість учениць ознайомлювалася із західною класичною музикою під час його уроків. Фактично, Тайнанська школа для дівчат уславилася саме своїм співом.

Пані Монтгомері, Сабіна Елізабет Макінтош, Джессі В. Галф були найвпливовішими місіонерками, які викладали музику в Південному Тайвані колоніального періоду. Пані Макінтош і Галф прославились своїм диригентським талантом, працюючи з хором храму Данг-Менг, виконавська майстерність якого значно підвищила рівень вимог і до інших церковних хорів. Тайванці називали пані Монтгомері «головою християнської музики Південного Тайваню» (Pisano, 2005: 50) за її заслуги в музичному навчанні в церквах та церковно-парафіяльних школах. Також вона викладала фортепіано і теорію музики. За час її



перебування в Південному Тайвані (1928–1949) чимало тайванської молоді здобули у неї музичну освіту. В англійській пресвітеріанській місії, викладачами музики також були Девід Сміт та Л. Сінглетон.

У канадській пресвітеріанській місії найзначніший внесок у музичну освіту було зроблено зусиллями Ханни Коннел, Маргарет Голд, Ізабель Тейлор і пастора Жоржа Леслі Маккея. Отже, до початку періоду японської окупації, з 1859 до 1895 року, навчання західній музиці все ще відбувалося здебільшого в релігійному аспекті, особливо через співи текстів Євангелія та псалмів (Pisano, 2005: 50).

У навчанні фортепіанної гри найважливішу роль, безумовно, зіграла діяльність Маргарет А. Голд (Gauld, 1867–1960), яка, судячи з досягнень її учнів (в неї, зокрема, починав навчатися фортепіанною гри один з найвідоміших тайванських композиторів і педагогів Чень Січжі), була неабияким музикантом і викладачем із широким культурним кругозором. Вона прибула на Тайвань у 1892 році і залишалася там протягом 30 років, підтримуючи найбільш талановитих тайванських музикантів та композиторів першого покоління. На час її приїзду на острові не було нікого, хто бачив би до цього фортепіано, тому її вважають піонеркою серед викладачів фортепіанної гри на Тайвані.

Ізабель Тейлор<sup>1</sup> (1909–1992) продовжила розпочату нею справу. 1931 року, після здобуття освіти в Торонтській Королівській консерваторії музики, вона негайно вирішила поїхати на Тайвань та навчати музиці в Даншуйській школі для дівчат. Після невеликої перерви, коли вона навчалася на курсах підвищення кваліфікації у Вестмінстерському коледжі, піаністка повернулася на Тайвань, де залишалася до 1973 року. Серед її студентів були Чень Січжі (Chen Sizhi), піаністка У Шуліан (Wu Shulian), солісти міжнародної організації «Союз Молодих Християн» Лін Шуцин (Lin Shuqing), Чен Рен'ай (Chen Ren'ai), Чен Сінжен (Chen Xinzhen) та інші (Pisano, 2005: 51).

До 1895 року західну музичну освіту на Тайвані можна було здобути одним із двох способів: або відвідуючи місіонерські школи, засновані 1884 року Джорджем Маккау (Dg. MacKay), або користуючись

---

<sup>1</sup> Ізабель Тейлор була народжена в Шотландії, але її сім'я незабаром емігрувала до Канади.

послугами приватних вчителів. Приватні вчителі часто пристосовували для занять одну з кімнат свого будинку і проводили уроки як у школі, навчаючи одразу кілька учнів. Іноді жителі району збирали гроші на оплату праці педагога та тимчасово оплачували його працю. Багато юнаків і дівчат навчалися у приватних вчителів заради отримання визнання та поваги в тайванському суспільстві. Подібне навчання у «приватному класі» включало, окрім музичної освіти, читання та правопис, вивчення китайських класичних літературних творів. Оплачувати приватну освіту своїм дітям могли лише багаті сім'ї.

Японська окупація (1895–1945) ще значніше вплинула на розвиток західної музики на Тайвані. Незважаючи на те, що, завдяки місіонерам, тайванські жителі ще до XX століття були знайомі із західною класичною музикою, це знайомство обмежувалось її християнською гілкою. З іншого боку, знайомі з класичною західною музикою були, передусім, корінні тайванки. Китайки ханьшуйської національності мали змогу чути та вивчати західну християнську музику, лише здобуваючи церковну освіту.

Тайвань став колонією Японії в 1895 році, внаслідок чого японський уряд надав західним місіонерам підтримку, що відкрило ширший доступ до західної класичної музики. Окрім допомоги місіонерам у поширенні західної християнської музики через церкву, японський уряд почав впроваджувати методики навчання західній класичній музиці у шкільну систему освіти. Важливо висвітлити питання щодо того, хто закладав основи системи західної класичної музичної освіти, якими були програми і форми навчання в перших музичних установах, що розпочали свою діяльність у Тайвані, встановити імена перших тайванських музикантів, а також з'ясувати причини, з яких західна класична музика була прийнята їх першим поколінням.

Коли в 1895 році японський уряд поширив своє управління на Тайвань, освіта стала одним з головних інструментів, які були використані, щоб заслужити довіру та запросити до співпраці жителів острова. Японці навчали тайванців економічним, політичним та соціальним предметам, щоб домогтися їхньої асиміляції в японську культуру.

Вплив японської культури став важливим аспектом еволюції музичної освіти на Тайвані. *Сюї Ізава* (Izawa, Shūji, 伊澤 修二; 1851–1917),

голова освітньої системи Тайваню під час японського колоніального періоду, зробив музичні дисципліни обов'язковими предметами у шкільному навчальному плані. Власний досвід переконав Ізаву у важливості музичної освіти. Він був президентом Коледжу Айчі в Японії, коли японський уряд надіслав його для вивчення західних освітніх методик до американського коледжу Бріджуотер у Массачусетсі. Серед іншого, він був зобов'язаний вивчати спів у музичному класі, але дійшов висновку, що музика була найважчою з наук, яким його навчали. Викладач музичного класу був незадоволений його співом, аж до того, що президент Бріджуотерського коледжу врешті звільнив Ізаву від уроків співу, мотивуючи тим, що японська музика повністю відрізняється від західної. Ізава, хоч і оцінив доброту президента, але відчув ганьбу, тому що був не в змозі виконати стандартні шкільні вимоги, а тим більше, що був посланцем Японії. Щоб покращити свої співи, він почав брати приватні уроки у Лютера Мейсона (1828–1897), відомого бостонського викладача й музикознавця, що дало свої плоди, й, залишаючи Америку, Ізава співав не гірше за своїх однокласників (Heaton, 2014: 65–68; Howe, Lai & Liou, 2014).

Досвід навчання в Америці ствердив Ізаву в думці, музика та спів якнайкраще пристосовані для вираження емоцій. Він відчував, що спів не тільки приносить йому щастя, але робить його фізично сильнішим. Крім того, він вважав, що спів запобігає злочинам та має привести до миру на Землі. Тоді, в Америці, внаслідок своїх занять співами, він дійшов висновку, що музика має бути обов'язковим шкільним предметом. Це важливе нововведення було успішно здійснене ним після повернення на Тайвань у якості міністра освіти. Від 1895 року розпочинається будівництво японських шкіл на острові, відкриття музичних курсів, усіляке заохочення до музичної освіти. За часів японської колонізації спів, зокрема хоровий, став одним із найважливіших предметів шкільних програм. Під керуванням Ізави на Тайвані було впроваджено два рівні західної музичної освіти, з яких перший був загальноосвітнім – у початкових та середніх школах (Howe, Lai & Liou, 2014; Heaton, 2014).

У дослідженні «Вивчення музичної освіти на Тайвані в педагогічних коледжах у колоніальний період» Жі-Чуань Сан писав:

«Фактично, в японських навчальних планах та програмах для початкової та середньої школи часто використовувався термін “клас співу” замість “класу музики”» (Sun, Gi-Chuan, 2006: 9). На уроках співу педагог лише показував учням, як співати мелодії. Більшість пісень, яким навчали, були запозичені з японського фольклору. Іноді пропонували вивчити деякі західні пісні, але тексти пісень були перекладені з англійської на японську мову. Викладалися лише початкові знання з елементарної теорії музики.

Другий рівень західної музичної освіти надавали педагогічні коледжі. Мета цих навчальних закладів полягала у підготовці шкільних вчителів для початкових та середніх шкіл. Програма музичного навчання у педагогічних коледжах була складнішою за ту, яку пропонувала загальна музична освіта. Вона включала, зокрема, спів у дуеті й тріо, теорію музики, навички гри на різних інструментах, а також методи навчання дітей.

Для поглиблення впливу на думки та дії тайванців японський уряд надав їм можливість навчатися в Японії, де вони могли здобувати музичну освіту на високому рівні. Японія вважалася найкращим в регіоні місцем для навчання західному музичному мистецтву. По-перше, на Тайвані на той час не було спеціалізованих музичних шкіл; по-друге, у Японії в 1880-х роках було засновано багато західних музичних шкіл; по-третє, як жителі японської провінції, тайванці здобували освіту японською мовою, а також і право подорожувати країною (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 107).

Перспектива навчання музиці за кордоном приваблювала студентів і більшість з них вивчає курси музики в Токіо: в Музичній школі Уено (назва району міста) – Ueno Ongaku Gakkō та Токійській музичній школі – Tōyō Ongaku Gakkō (нині Tōkyō Ongaku Daigaku – Токійський музичний коледж). Відбувся суттєвий крок уперед, коли «Інститут поширення національної мови» розділився на два різних відділення: Мовне відділення (yuhuebu) та Відділення вдосконаленого навчання (shifanbu). Обидва підрозділи мали музичний клас, але у відділенні shifanbu студенти могли поглиблено вивчати музичні питання, а також проводити дослідження в галузі музичних знань, що їх цікавлять (Pisano, 2005: 51).

У музичному навчанні на Тайвані переважала вокальна музика, єдиним способом навчитися гри на інструментах була поїздка за кордон. Тому не дивно, що тайванські музиканти першого покоління їхали до Японії для поглибленого вивчення музики. Одними з перших там вчилися музиці Zhang Fuxing<sup>2</sup> (1888–1954), Gao Cimei та Zhang Changhua<sup>3</sup>; Zhang Caixiang і Zhou Sunkuan<sup>4</sup>; Lu Quansheng та Li Guixiang<sup>5</sup>; Gao Jinhua<sup>6</sup> (Pisano, 2005: 51).

Поширення західної музики на Тайвані посилювалося після повернення тайванських музикантів, які вчилися в Японії, додому. Завдяки високому професіоналізму вони брали участь у різноманітних концертах, де виконували західну музику для тайванської аудиторії. Чимало з цих виконавців також стали «композиторами першого покоління» (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 108–109). Серед цих музикантів – Чан Вень-Є (Wen-Yeh Chiang), Чень Січжі (Si-Zhi Chen), Чен Шу-Чі (Szu-Chih Chen), Лю Куан-Шен (Quan Sheng Lu) та Кю Чі-Юань (Chih-Yuan Kuo). Ці композитори вплинули на викладання західної музики в тайванських музичних школах. Саме композитори першого покоління використовували західні тонально-гармонічні системи, водночас залучаючи й традиційні тайванські мелодії, заклавши таким чином основу сучасної тайванської музики.

Коли ж після Першої світової війни на острів повернулося перше покоління тайванських чоловіків, які здобули освіту в Японії, у тайванському суспільстві сталися бурхливі зміни. Тайванські студенти під час навчання зазнали впливу демократичного руху за свободу в Японії. Тому відчуття національної гідності, що значно посилювалось у тайванських музикантів, які повернулися з Японії, підштовхнуло їх до акцій протесту проти колоніальної політики японського уряду, спрямованої на утиск самостійності тайванців. Підтримувані тайванською елітою, вони активно вимагали від японського уряду свободи та рівності, видаючи статті у газетах, виступаючи з промовами у громадських місцях,

<sup>2</sup> Навчався у Ueno Ongaku Gakkō у 1906 році.

<sup>3</sup> Обидва вчилися у Teikoku Ongaku Gakkō в Імператорській школі музики.

<sup>4</sup> Навчалися у Musashino Ongaku Gakkō (Musashino Academia Musice).

<sup>5</sup> У Tōyō Ongaku Gakkō.

<sup>6</sup> У Національній Вищій школі музики.

складаючи клопотання (див. Wai-Chung, Ho, 2012). Щоб заспокоїти студентські заворушення, японський уряд у 1919 році засновує на Тайвані нову освітню політику, яка знов була переглянута 1922 року, з метою гарантувати таку ж якість освіти для тайванців у Тайвані, як для японців у Японії. Внаслідок цієї політики тайванські жінки отримали можливість здобувати більш кращу освіту, аж до рівня середньої школи.

По мірі того, як західні місіонери та японський уряд популяризували класичну західну музику, вона поступово приймалася суспільством і почала цінуватися в Тайвані. Вивчення західної класичної музики, з одного боку, стало модним захопленням серед тайванських музикантів, з іншого – шляхом служіння Богові, якщо хтось із тайванців вибирав цей шлях. Тайванці почали сприймати західну класичну музику приблизно від 1920 років, коли більша кількість жителів (як християн, так і нехристиян) змогла її почути у церкві або побувати на концертах та масових заходах, де вона звучала. 1920 року перший з навчених у Японії тайванських музикантів, Фу-Сінг Ченг, повернувся на острів, де організував перший Тайванський оркестр з близько 40 молодих тайванських студентів. Під його керівництвом оркестр виконував концерти у різних місцях Тайваню. У 1921 році семеро віруючих у церкві Да-Шео створили перший тайванський камерний ансамбль, який часто запрошували для виступів на весіллях та похоронах віруючих. Протягом наступних семи років ще більше тайванських музикантів було залучено до виконання західної музики. 1929 року японський уряд влаштував перший конкурс на кращий тайванський музичний твір. Конкурс було присвячено коронації японського імператора. Загалом на розгляд журі конкурсу було представлено 288 творів.

Після 1923 року невелика кількість тайванських студентів здобула вищу освіту з предметів, пов'язаних із західною класичною музикою в Японії. Один-два тайванські студенти щороку з 1923 до 1930-го поступали в музичні школи Японії. Цей факт показує, що тайванські батьки не лише дозволяли своїм дітям вивчати західну класичну музику, а й підтримували здобуття додаткової музичної освіти в Японії. Після 1930 року кількість тайванських студентів, які вступили до музичних шкіл Японії, збільшилася. У 1935 році на музичні відділення вступили сім студентів, у 1937 – п'ять. Хоча кількість цих студентів

була незначною в порівнянні з сотнями бажаючих навчатися за іншими спеціальностями, таке зростання свідчить про поглиблення інтересу тайванців до західної класичної музики після 1930 року. Авторами перших фортепіанних творів, які виникли в руслі національного професійного музичного мистецтва, стали тайванські композитори Чан Вень-Є, Чень Січжі, Гуо Жіюань, Хсяо Тайжень.

У 1945 році Тайвань був звільнений від японського правління. Однак потім була окупація і правління китайського націоналістичного уряду. У 1940 роки Тайвань пережив кілька складних політичних подій, таких як Тихоокеанська війна в 1941 році, відновлення в 1945 році та інцидент 28 лютого 1947 року. Професійні музичні школи почали поступово відкриватися після відновлення Тайваню. Музичні факультети відкрилися у Національному тайванському педагогічному університеті (1946), Національній тайванській академії мистецтв (1957) та Китайському університеті культури (1962). Музиканти, які раніше проходили професійне музичне навчання в Японії, стали викладачами цих музичних факультетів (Tsai, Yi-Chuan, 2017: 11). В Японії також здобули освіту піаністи, що визначили напрям формування власної фортепіанної школи на Тайвані: японець Азуза Фуджіта, австро-американець Роберт Шольц, китаєць Ву Емань, які працювали на початку 1960-х; у 1970-ті поступово долучається нове покоління піаністів, навчених європейськими освітянами (Tzeng, Chen-Li, 1994).

Оскільки на Тайвані, нарешті, було створено власну повноцінну систему фортепіанної освіти, а популяризація національної музики заохочувалася урядовими програмами, ці заходи сприяли створенню великої кількості фортепіанних композицій місцевими музикантами та їх швидкому поширенню. У 1960 році композитор Ченг Ху Ксу дав перший сольний концерт, що складався тільки з його творів, чим ознаменував початок нової ери в розвитку тайванської музики. Коли 1959 року музикант повернувся на Тайвань з Парижа, де навчався, більшість тайванських композиторів все ще застосовували традиційні тональні композиційні техніки, що дісталися їм у спадок від вчителів з материка. Отже, стиль Ксу, який широко використовував композиційні методи музики XX століття, розглядався як сміливий новаторський експеримент.

З політичною стабілізацією та економічним зростанням у 1970-х група молодих композиторів, які закінчили коледжі на Тайвані, отримала можливість вивчати західну класичну музику в європейських країнах і Америці. Ці музиканти «належали до третього покоління тайванських композиторів. Вони виявили велику активність після 1970 року і завдяки цьому очолили модернізацію тайванської музики» (Han, Kuo-Huang, 2001: 9–10), а саме, спрямували її розвиток на шлях включення до її «словника» відомих народних пісень та музичних ідіом разом із усім комплексом західних композиційних форм і технік. Тобто «третє покоління» композиторів створює унікальну тайванську музичну традицію, підкреслюючи самотність культури острова.

Зі скасуванням військового стану на Тайвані в листопаді 1987 року було знято заборону на поїздки мешканців острова до материкового Китаю для відвідування родичів. З цього моменту тайванські музиканти та їхні колеги з материка почали активно співпрацювати, несучи свою музику до найдальших куточків, про які вони читали, але які ніколи раніше не бачили. У період возз'єднання з материком активізується і фортепіанна творчість тайванських композиторів. Фортепіанні композиції таких авторів, як Чень Січжі, Хсяо Тайжень, Гуо Жіюань, Чан Вень-Є, Ченг Ху Ксу, Шин Хуай Чен, Фан Лінг Су, Хуанг Ю Чієн та багатьох інших складають досить великий, своєрідний та цінний у художньому та інструктивно-педагогічному відношенні розділ музичної творчості. Завдяки спонсорському проекту Культурного Фонду Чу в Тайвані у 2000 році до створення фортепіанної музики знову звернувся композитор Шу Лонг Ма. Активно проявили себе тайванські жінки-композитори Шин Хуай Чен та Фан Лінг Су, які здобули міжнародний авторитет (Tobita, Yujen Chen, 2004). За останні десятиліття було створено величезну кількість фортепіанних творів, багато з яких набули широкого визнання публіки.

Важливе місце у музичному житті острова посіло також фортепіанне виконавство. Самотність тайванського піанізму склалася під впливом найкращих традицій багатьох світових фортепіанних шкіл. Сьогодні на Тайвані неймовірно популярні піаніст та композитор Хуанг Ю Чієн, блискучі виконавиці Лю Йї Чін та Чіу Дзе Лін. Розвиток виконавського мистецтва, у свою чергу, сприяє активізації композиторської творчості.



**Висновки.** Розвиток фортепіанного мистецтва на острові Тайвань відбувався досить рівномірно, і за останні сто років фортепіано посіло почесне місце у музичному житті регіону. Сьогодні багато тайванських дітей навчаються гри на фортепіано, їхній інтерес та прагнення до навчання посилюються з кожним роком. Найважливіші події суспільного, політичного та культурного життя Тайваню, що відбувалися від кінця XVI століття, зокрема, колоніальне панування Іспанії, Португалії, Канади та діяльність християнських релігійних місій, японська окупація (1895–1945), відокремлення Тайваню від материкового Китаю (1949) та возз'єднання з ним (1987) тим чи іншим чином позначилися й на розвитку національного музичного мистецтва і освіти, зокрема й фортепіанної музики, де відбувалися якісні зміни, пов'язані з появою нових музичних форм та засобів виразності, методів використання національних та західних композиційних прийомів.

Найважливішими історичними етапами становлення та розвитку тайванського фортепіанного мистецтва можна вважати:

- період його зародження від кінця XVI століття до 1894 року;
- період колоніального панування Японії з 1895 до 1945 року;
- період розвитку національної самосвідомості, 1946–1986 роки;
- період возз'єднання з материковим Китаєм від 1987 року.

Запропонована періодизація дозволяє виявити весь історичний та культурний контекст існування фортепіанного мистецтва на Тайвані, спроектувати його генетичні налаштування на подальші етапи його розвитку. Його основою став національний фольклор, проте з середини XVI століття острові відвідували іспанські, португальські, голландські та канадські колоністи, й перші контакти західної музики з корінним населенням Тайваню здійснювалися завдяки діяльності західних місіонерів і підпорядковувалися переважно релігійним цілям.

Етап колоніального панування Японії мав важливе значення для розвитку фортепіанного мистецтва на острові. Завдяки впливу Японії тайванські музиканти отримали подальшу нагоду долучатися до системи західної класичної музичної освіти, оскільки японський уряд допомагав тайванській молоді її здобути. Після 1920 року західна класична музика стає популярною в Тайвані; відбувається й становлення композиторської творчості у сфері фортепіанної музики – ді-

яльність таких тайванських композиторів і піаністів, як Чан Вень-Є, Чень Січжі, Гуо Жіюань та інші.

У 1946–1986 роки спостерігаємо подальший розвиток виконавської і педагогічної діяльності на острові, яскравий сплеск творчості таких композиторів, як Ченг Хуай Ксу, Хсяо Тайжень, Шу Лонг Ма та інших.

Після 1987 року активні музичні контакти Китаю і Тайваню сприяють подальшому прогресу фортепіанного мистецтва острова. Фортепіанна творчість тайванських композиторів Шин Хуай Чен, Фан Лінг Су, Хуанг Ю Чієна та значної кількості інших широко популяризується. В останні десятиліття вельми активізувалась і виконавська діяльність тайванських піаністів, представлена у міжнародному просторі іменами Хуанг Ю Чієна, Лю Йі Чін, Чіу Тзе Лін та багатьма іншими. Сьогодні фортепіанне мистецтво Тайваню є найважливішою частиною не лише китайської, а й світової музичної культури.

**Перспектива** подальшого вивчення теми полягає у більш детальному дослідженні сучасного етапу розвитку фортепіанного мистецтва Тайваню та з'ясуванні впливу його розгалуженого генетичного коріння на композиторсько-виконавську творчість представників тайванської музичної культури.

#### ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Chang, Hsun-Yin. (2016). *A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century*. (D.M.A. Diss.). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado [in English].
- Chen, Jui-Wen Ginger. (1995). *Selected Contemporary Taiwanese Composers and Their Piano Works*. (D.M.A. diss.). Northwestern University. Evanston, IL [in English].
- Chen, Zi-Li. (1997). *The Study of Mao-Shuen Chen's Music Works and the Music Education*. (M. M. Thesis). National Taiwan Normal University. Taipei [in English].
- Gao, Yuan. (2020). 'Amit, wake up': indigenization, gender and Taiwanese pop star Chang Hui-mei's music. *Continuum*, 34(4), 543–555 [in English].
- Guy, Nancy (ed.). (2021). *Resounding Taiwan: Musical Reverberations Across a Vibrant Island*. London: Routledge [in English].

- Han, Kuo-Huang. (2001). Taiwan: Western Art Music. In Stanley Sadie and John Tyrrell (ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 910. London: Macmillan [in English].
- Heaton, Jenine (2014). Early Japanese Education in Taiwan: The Impact of Isawa Shūji's. American Experience. *Sino-Japanese Studies*, 21, 42–79, <http://chinajapan.org/articles/21/3>
- Howe, Sondra Wieland & Lai, Mei-Ling & Liou, Lin-Yu (2014). Isawa Shūji, nineteenth-century administrator and music educator in Japan and Taiwan. *Australian Journal of Music Education*, 2, 93–105 [in English].
- Hsieh, Yuan-Mei. (2021). The Status of Music Teaching and Learning in Taiwan. *Visions of Research in Music Education*, 16, Article 39. Retrieved from <https://opencommons.uconn.edu/vrme/vol16/iss1/39> [in English].
- Hsu, Tsang-Houei. (1991). *History of Taiwanese Music*. Taipei: Quan Yin Yue Pu Fa Xing [in English].
- Hsu, Tsang-Houei. (1996). *Music History Discussion 2: Supplementary Articles to the History of Taiwanese Music*. Taipei: Quan Yue Pu Fa Xing [in English].
- Kuo, Tzong-Kai (1987). *Chiang Wen-Ye: The Style of his Selected Piano Works and A Study of Music Modernization in Japan and China*. (D.M.A. diss.). The Ohio State University. Columbus, OH [in English].
- Liao, Lin-Ni (2018). Taiwanese Women Composers of Mixed Music with Their Cultural Heritage. *Contemporary Music Review*, 37(1–2), 161–173 [in English].
- Lin, Lan-Fang, (2002). *The Study of Hsiao Tyzen's Piano Music With an Analysis of Piano Concerto in C Minor Op.53 Music*. (D.M.A. theses). Florida State University. Tallahassee, FL [in English].
- Lin, Tzu-Nung. (2017). *Taiwanese Composer Tyzen Hsiao: Pedagogical Aspects of Selected Piano Solo Works*. (D.M.A. diss.). College of Creative Arts at West Virginia University. Morgantown, West Virginia, <https://doi.org/10.33915/etd.6092> [in English].
- Liu, Ke Ting [Лю, Кетин]. (2017). *Modern Taiwan Piano School in analogies to European art of the 20th century [Современная фортепианная школа Тайваня в аналогиях к европейскому искусству XX века]*. (Ph.D diss.). Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa [in Russian].
- Lu, Chuikuan & Lu, Yu-Hsiu. (2001). Han Chinese Traditional Music. In Stanley Sadie and John Tyrrell (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. London: Macmillan [in English].

- Lu, Yuxiu. (2003). *A History of Music in Taiwan*. Taipei: Wu Nan [in English].
- Mei-Ling, & Lai Kou. (2001). Development of Music Education in Taiwan (1895–1995). *Journal of Historical Research in Music Education*, 22 (2), Special issue: Papers from the Allen P. Britton Symposium University of Maryland, College Park March 6, 2000 (April 2001), 177–190 [in English].
- Ni, Pi-Lin. (2006). *The Significance of Shui-Long Ma's Composition in the Evolution of Taiwanese Piano Music*. (D.M.A. theses). Florida State University. Tallahassee, FL [in English].
- Pisano, Luca. (2005). Taiwanese Composers and Piano Works in the XX Century: Traditional Culture and the Taiwan Xin Yinyu. *Kervan – Rivista internazionale di studi afroasiatici* [Kervan – International Journal of Afro-Asiatic Studies], 1, 49–71 [in English].
- Sun, Gi-Chuan. (1997). *A Study of the Music Education in Taiwan in the Teacher Colleges During the Colonial Period*. (Master's Thesis). National Taiwan Normal University. Taipei [in English].
- Sun, Shu-Wen. (2006). *A Study of Tyzen Hsiao's Piano Compositions: Compositional Background, Techniques, and Styles*. Taipei: Dong He Yin Le Chu Ban She [in English].
- Tobita, Yujen Chen. (2004). *Historical background and pedagogical analysis of piano works by selected Taiwanese women*. (D.M.A. diss.). Texas Tech University. Lubbock, TX [in English].
- Tsai, Eva & Ho, Tung-Hung, & Jian, Miaoju. (2019). Introduction: Problematizing and contextualizing Taiwanese popular music. *Made in Taiwan: Studies in Popular Music*, pp. 1–19. London: Routledge [in English].
- Tsai, Yi-Chuan. (2017). *Taiwanese Traditional Musical Idioms Meet Western Music Composition: An Analytical and Pedagogical Approach to Solo Piano Works by Tyzen Hsiao*. (D.M.A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS [in English].
- Tzeng, Chen-Li (1994). *The Development of Piano Pedagogy in Taiwan, with Portraits of Eight Important Teachers*. (D.M.A. diss.). University of Maryland College Park. College Park, MD [in English].
- Wai-Chung, Ho (2012). National identity in the Taiwanese system of music education. In *Patriotism and Nationalism in Music Education*, pp. 59–77. London: Routledge [in English].

- Wang, Li-Qian. (2011). *The Logic Statement – The Study of Mao-Shuen Chen's Sonatina*. Taipei: National Taiwan Normal University [in English].
- Wang, Ying-Fen (2002). Taiwan: Music of the Taiwan Aborigines. In Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben (ed). *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia: China, Japan, and Korea*, pp. 560–565. New York: Routledge [in English].
- Wang, Ying-Fen (2018). IFMC, Masu Genjiro, Kurosawa Takatomo, and Their Recordings of Taiwanese Music. *Yearbook for Traditional Music*, 50, 71–90 [in English].
- Wiles, Michael Ashley & Kokotsaki, Dimitra. (2021). A phenomenographic approach to understanding some Taiwanese music teachers' experiences of creativity in the classroom. *Musicae Scientiae*, 25 (1), 111–139 [in English].
- Yang, Shuan-Chen. (2008). *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music*. (D.M.A. diss.). University of Cincinnati, College Conservatory of Music. Cincinnati, OH [in English].
- Yang, Tzi-Ming. (2002). *Selected Solo Piano Works of Taiwanese Composers*. (D.M.A. diss.). University of Maryland College Park. College Park, MD [in English].
- Yeh, Yi-Lien. (2018). An investigation of Taiwanese piano teachers' reflection on teaching challenges and pupils' learning difficulties. *Music Education Research*, 20 (1), 32–43 [in English].

### ***Nataliia Sun***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
graduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis,  
Hunan City University (China), teacher of the Faculty of Arts  
e-mail: sunnatalyia@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-6926-3023

## **The genesis of Taiwanese piano art: historical and cultural context**

**Introduction.** *The article examines the origins of Taiwanese piano art, its evolution, the influence of national and numerous non-national musical traditions. Until today, no special study devoted to the general panorama of*

these important processes has been created. The general picture of the formation and development of Taiwanese musical culture in the context of the political, economic and social situation is considered. **The purpose of the article** is to highlight the origins of Taiwanese piano art, which influenced its evolution, the process of introducing national and numerous non-national elements at the main stages of its formation and development. With the help of analytical, historical, comparative, interdisciplinary **methods of research**, a number of tasks are solved: the role of Western Christian missionaries in the development of musical education and piano art on the island is determined, the reasons why the Western classical music was accepted by the local society, the questions about the founders of the system of Western of classical music education, the programs and forms of learning in the first music schools in Taiwan, the names of the first Taiwanese composers-pianists are clarified; a periodization of the development of piano art in Taiwan is proposed.

**Results.** The most important historical stages of the formation and development of Taiwanese piano art can be considered:

- the period of its creation from the end of the 16th century to 1894;
- the period of Japanese colonial rule from 1895 to 1945;
- the period of development of national self-awareness, 1946–1986;
- the period of reunification with mainland China from 1987.

The proposed periodization makes it possible to reveal the entire historical and cultural context of the existence of piano art in Taiwan, to project its genetic settings for further stages of its development. Its basis was national folklore, but since the middle of the 16th century, the island was visited by Spanish, Portuguese, Dutch and Canadian colonists, and the first contacts of Western music with the indigenous population of Taiwan were made thanks to the activities of Western missionaries and were subordinated mainly to religious purposes.

The stage of Japanese colonial rule was important for the development of piano art on the island. Due to the influence of Japan, Taiwanese musicians had further opportunities to join the system of Western classical music education, as the Japanese government was helping Taiwanese youth to obtain it. After 1920, Western classical music becomes popular in Taiwan; the formation of composer creativity in the field of piano music also takes place – the activities of such Taiwanese composers and pianists as Chiang Wen-Yeh, Chen Sizhi, Kuo Chih-Yuan, Kao Tzu-Mei and others.

*In the years 1946–1986, we observe the further development of performing and teaching activities at the island, a bright burst of creativity by such composers as Chang-Hui Hsu, Hsiao Tyzen, Shui-Long Ma and others.*

*After 1987, active musical contacts between China and Taiwan contribute to the further progress of the island's piano art. The piano works of Taiwanese composers Shih-Hui Chen, Fan-Ling Su, Chien-Yu Huang and others are widely popularized. In recent decades, the performing activities of Taiwanese pianists, represented in the international space by the names of Chien-Yu Huang, Yi Chih Lu, Chiu Tze Lin and many others, have become very active. Today, the piano art of Taiwan is the most important part of not only Chinese, but also world music culture.*

**Conclusions.** *The study of the origins of the piano art of Taiwan, the periods of its development, ways of refracting different musical traditions will help to understand both the historical-theoretical and aesthetic-pedagogical and artistic significance of this phenomenon in musical art. The most important events in the social and cultural life of Taiwan, since the end of the 16th century, indirectly affected the development of national piano art, which underwent qualitative changes connected with the emergence of new musical forms and means of expression, the methods of using the national and Western compositional techniques. **The prospect of further study of the topic** consists in a more detailed study of the modern stage of developing piano art in Taiwan and clarifying the influence of its extensive genetic roots on the compositional and performing creativity of representatives of Taiwanese musical culture.*

**Key words:** *Taiwan; piano art; Taiwan musical history; musical folklore; music education; periodization; composer activity; piano performance.*

*Стаття надійшла до редакції 3 червня 2022 року*