

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-17>**Чжу Ююй**

ORCID: 0009-0003-0194-5321

викладач, доцент

Університету м. Санья

zhuyiyu1983@163.com

СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКОГО МОВЛЕННЯ ТА ФЕНОМЕН КИТАЙСЬКОГО ПІАНІЗМУ

Мета дослідження — на основі вивчення наукових досліджень китайських музикознавців, присвячених феномену китайського піанізму, визначити особливу інтерпретативно-стильову позицію китайських піаністів, котра обумовлює їх способи входження до контексту європейської фортепіанної традиції, у тому числі — способи оволодіння класичною композиційною логікою, принципи відбору репертуару та використання технічних засобів фортепіанної гри. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю історико-нарративного, дискурсивного та стильового підходів, передбачає поглиблення інтерпретативних оцінок та персоналогічних характеристик. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється виявленням того факту, що саме завдяки своїй певній стилістичній обмеженості та технологічній спрямованості піаністична творчість китайських музикантів підтверджує специфічну природу й естетичну відкритість — спроможність до перетворень — феномена мистецької гри в музиці, зокрема стосовно й особистісної інтерпретації. Доводиться, що специфічні стилістичні мовні ознаки китайського піанізму є їх необхідною ментальною відмінністю, завдяки якій китайські музиканти не лише створюють нові інтерпретативні версії класичного фортепіанного репертуару, а й пропонують новий стильовий різновид піаністичного мовлення. **Висновки.** У цілому, узагальнюючи матеріал даної статті, можна прийти до заключного висновку про те, що важливими складовими інтерпретативно-стильової позиції китайських піаністів є: орієнтир на світові авторитети піанізму, на досягнення великих музикантів, відбиті в аудіо й відеозаписах, наслідування високим авторитетам, імітація видатних інтерпретацій; аналіз відомих, «еталонних» інтерпретацій не тільки на заняттях у класі, але й у теоретичних дослідженнях, поява значного числа наукових аналітичних робіт (дисертацій і статей) з проблем розвитку слуху, виразності гри, по вивченню інтерпретацій; широке використання Інтернет-ресурсів як новий характерний аспект сучасної китайської педагогіки.

Ключові слова: фортепіанно-виконавське мовлення, музична мова, національний стиль, китайський піанізм, вербальне інтонування, музичне інтонування, класичний репертуар, національно-стильове переінтонування, фортепіанна гра.

Zhu Yiyu, Lecturer, Associate Professor of the University of Sanya
Specificity of piano-performing language and the phenomenon of Chinese pianism

The purpose of the study is to determine the special interpretative and stylistic position of Chinese pianists, which determines their ways of entering the context of the European piano tradition, including methods of mastering classical compositional logic, principles of repertoire selection and use of technical means of piano playing. The methodology of the work is determined by the unity of historical-narrative, discursive and stylistic approaches, it involves the deepening of interpretive assessments and personal characteristics. The scientific novelty of this article is due to the discovery of the fact that precisely thanks to its certain stylistic limitations and technological orientation, the pianistic work of Chinese musicians confirms the specific nature and aesthetic openness – the ability to transform – the phenomenon of artistic playing in music, in particular, in relation to personal interpretation. It is proved that the specific stylistic linguistic features of Chinese pianism are their necessary mental difference, thanks to which Chinese musicians not only create new interpretive versions of the classical piano repertoire, but also offer a new stylistic variety of pianistic speech. Conclusions. In general, summarizing the material of this article, we can come to the final conclusion that the important components of the interpretative and stylistic position of Chinese pianists are: reference to the world authorities of pianism, to the achievements of great musicians reflected in audio and video recordings, imitation of high authorities, imitation of outstanding interpretations; analysis of well-known, «reference» interpretations not only in class, but also in theoretical studies, the appearance of a significant number of scientific analytical works (dissertations and articles) on the problems of hearing development, expressiveness of playing, on the study of interpretations; wide use of Internet resources as a new characteristic aspect of modern Chinese pedagogy.

Key words: piano performance speech, musical language, national style, Chinese pianism, verbal intonation, musical intonation, classical repertoire, national-style re-intonation, piano playing.

Актуальність теми дослідження. У низці сучасних наукових досліджень [2–8] підкреслюється, що ХХ століття стало для світової культури відкриттям піаністичної школи Китаю й, разом з нею, феномена китайського піанізму – і як національно-стильового явища, і як узагальнення провідних тенденцій європейського фортепіанного мистецтва. У цього феномена були певні соціокультурні передумови: після подолання наслідків Культурної революції була відкрита велика кількість

державних установ – консерваторій, факультетів в університетах і педагогічних інститутах, множини шкіл, у тому числі приватних.

Значну роль відігравали й численні фортепіанні конкурси (див. про це: [2]); сотні юних і молодих піаністів розпочинали у них свою виконавську кар'єру, «репетируючи» майбутні міжнародні перемоги. Ще більш переконливим свідченням китайського «фортепіанного зльоту» стало завоювання високих позицій у світовому виконавському рейтингу – успіхи молодих китайських виконавців на сьогодні є вже повністю звичними, навіть очікуваними, хоча, як і раніше, такими, що викликають полеміку. З одного боку, вони є вражаючими уяву й слухачів, і музикантів-професіоналів; з іншого – досить часто відрізняються семантичним спрощенням та адраматичністю. Як зауважує Сюй Бо, віртуозна майстерність «китайської фортепіанної молоді» все частіше стає об'єктом різкої критики, коли відзначають перевага технічної озброєності над глибиною та серйозністю інтерпретації академічного європейського репертуару, помітний комерційний характеру концертної практики, розрахованої на масову публіку та запити розважальних естрадних жанрів. Виявляються і симптоми зростання культу виконавців-віртуозів, технічна досконалість яких цінується вище, ніж глибина та індивідуальність інтерпретації [3; 5].

Мета статті – на основі вивчення наукових досліджень китайських музикознавців, присвячених феномену китайського піанізму, визначити особливу інтерпретативно-стильову позицію китайських піаністів, котра обумовлює їх способи входження до контексту європейської фортепіанної традиції, у тому числі – способи оволодіння класичною композиційною логікою, принципи відбору репертуару та використання технічних засобів фортепіанної гри.

Основний зміст статті. В опозиції поверховим або недостатньо повним судженням про стильові засади та своєрідність сучасної китайської піаністичної школи, враховуючи результати наукових розвідок цього явища, зокрема, положення праць Сюй Бо [3–5] спробуємо визначити деякі характерні тенденції становлення фортепіанної культури в Китаї, як виконавської по перевазі, головним осередком якої постає освітня діяльність, котра завжди залишається позитивною стороною китайської піаністичної школи, незважаючи на її помітну відмінність від європейських музично-освітніх канонів.

Так, основою музично-виконавського навчання в китайських музичних навчальних закладах є «рівняння на зразок», тобто вибір певних еталонних моделей інтерпретації, які сприймаються як готовий звуковий продукт і засвоюються шляхом наслідування. Але це не просто міметичне засвоєння – так устанавлюється «орієнтир на світові авторитети піанізму, на досягнення великих музикантів, відбиті в аудіо й відеозаписи», а «наслідування високим авторитетам, імітація видатних інтерпретацій служать досягненню успіхів молодих китайських артистів у конкурсах, високій оцінці стилю виконання...», хоча, додамо, веде й до обвинувачень у запозиченнях, «копіюванні», у відсутності оригінальності й т.п. (Досить згадати, що Ланг Ланга називали «реінкарнацією В. Горовиця»).

Сюй Бо відзначає, що сьогодні все більше значення надається аналітичному підходу до інтерпретацій, визнаних зразковими, причому не тільки на заняттях у класі, але й у теоретичних дослідженнях. Але з іншого боку – те, що відбите в записі, зокрема, широко доступна сьогодні виконавська спадщина ХХ століття, надає можливість виконавцю навчатися безпосередньо слуховим способом, надаючи йому й більшої активності. «Інтернет-ресурси дозволяють учню, студенту, викладачу ретельно вивчати слухом світовий досвід, аналізувати інтерпретації, оцінюючи і вибираючи свої шляхи. Китайська система фортепіанної освіти надає цьому величезного значення, і це є новим характерним аспектом сучасної педагогіки» [3, с. 135]. Спостереження китайського музикознавця свідчать про його власну прихильність до сугестивно-слухового методу музично-виконавського навчання: «Аналіз інтерпретації китайських піаністів, копіювання записів для яких є наймогутнішим навчальним засобом, висуває цікаву тему для науки: «розшифрування» джерел навчання виконавському стилю й виявлення індивідуальності при очевидній орієнтації на конкретний зразок» [3, с. 136].

Одним з важливих концепційних моментів у дослідженні Сюй Бо можна вважати порівняльний аналіз інтерпретацій Ланг Ланга і Є. Кісіна віртуозної «бісової» п'єси («Кажана» Грюнфельда). Він відзначає, що дана п'єса сьогодні живе власним життям у фортепіанному світі, і, ймовірно, у більш юних виконавців її виконання (інтерпретація) вже не асоціюється з оперетою, навіть у Європі. Але за стилістичними

витоками (природою музичного мовлення) вона пов'язана саме з загальноєвропейської вокально-мовною інтонаційністю, яку Кісін чітко декламаційно «проспіває», виділяючи всі дрібні мотиви й у пасажах вступу, і в основній частині. Ланг Ланг «пролітає» повз них у віртуозній браваді, обираючи гранично швидкий темп, *prestissimo*, що особливо помітно в порівнянні з помірковано швидким темповим рухом в інтерпретації Кісіна. Показовим стає той висновок, який робить китайський музикознавець на основі розглянутих інтерпретацій: «Переконання значної частини кореспондентів у тому, що Кісін відіграє краще, можна віднести до феномена соціально-психологічних установок сприйняття, які мають величезну силу впливу» [3, с. 126]. Інакше кажучи, він не вважає інтерпретацію Кісіна більш вірною або переконливою, вона просто – інша, що формується на інших національно-стильових і етнопсихологічних підставах. У зв'язку з останніми в роботі Сюй Бо запропонована низка методично точних визначень і пропозицій, здатних послужити інструментом об'єктивної наукової оцінки природи, естетичного характеру й стильових особливостей китайської фортепіанної інтерпретації.

Починаючи з констатації як головного протиріччя в оцінці видатних представників сучасного китайського піанізму *розбіжності ментальних основ духовних культур азіатського і європейського типів*, дослідник звертає увагу на такий суттєвий фактор розділення й навіть протистояння інтерпретацій, як відсутність інтонаційної системи вираження емоцій у китайській мові, візуально-символічний характер відображення почуттів у традиції китайського театру, китайської «опери», у зв'язку з чим китайському музиканту потрібні особливі зусилля для розуміння мови європейської музики, яка, таким чином, як виявляється, потребує *міжкультурного перекладу*.

З особливим пафосом Сюй Бо пише про те, що азіатські й, особливо, китайські піаністи, у порівнянні з європейськими – це люди, що живуть усе життя в принципово одмінному від європейського емоційно-інтонаційному середовищі. Китайська мовна інтонація побудована на інших принципах, ніж європейська, вона виконує інші, смислорозрізнавальні функції. Висотні позиції голосних звуків утворюють різні значення; у європейській мові висотно-ритмічні зміни голосу дозволяють ті самі слова, фрази виголошувати в різних емоційних модусах. Китайцю дуже нелегко вчити європейські

мови (як і європейцям китайську) і, до речі, музика допомагає краще зрозуміти природу національної європейської мовної інтонації китайському музиканту, який приїхав до європейської країни [3; 4].

Отже, особливості виконавської стилістики китайських піаністів, які визначають і загальну стильову спрямованість їх інтерпретацій, обумовлені закономірностями китайської мови, у якій інтонування служить не емоційним, а смисло-розрізнявальним завданням. Звідси пріоритет моторно-динамічного начала у фортепіанній грі, труднощі у відтворенні деталізованих ліричних образів – інше розуміння ліричного начала, скоріше як зображального, ніж виражального, скоріше як ситуації й способу відносин, а не як переживання. Певне нерозуміння викликає й завдання дотримання послідовності, поступовості динамічних градацій музичного образу – перевага віддається яскравим своєю раптовістю контрастам і рівністю динамічної «поверхні» кожного з образно-стилістичних комплексів, що вступають до контрасту.

Доповнюючи спостереження й висновки Сюй Бо, відзначимо як специфічну й дуже важливу інтерпретативно-стильову рису *святковість і настроєність на емоцію радості у виконавському підході китайських музикантів*, що дозволяє, по-перше, знаходити в *ігровій радості* провідну естетичну ознаку китайського піанізму, по-друге, визначати в такий спосіб естетичне джерело *рухової активності* як провідної технологічної якості, композиційного принципу виконавської форми у творчості китайських піаністів, пріоритет якої пояснює й домінування моторної стилістики у грі, також спорідненість інтерпретативних намірів піаністів з виконанням тематичного матеріалу класичної сонати (див. про це: [6–8]).

Можна стверджувати, що хронотопічна сторона музичного образу забезпечується виконавською формою, пов'язана зі спатіалізацією виконавського часу на основі засобів виконавської стилістики (артикуляційних, агогічних, динамічних). Музично-символічна ідея в такому випадку виступає як діалогічне процесуальне здійснення стильових установок композитора *відповідно до інтерпретативно-стильової ініціативи виконавця*, тобто стильова концепція музиканта-виконавця виявляється провідною. Завдяки смисловій виконавській акцентуації – знаходженню опорних драматургічних «крапок» у просторово-часовому розгортанні музичної композиції

й прийомів, що створюють семантичні зв'язки між ними, створюються стильові можливості й значення звукообразів.

Сформований у творчості китайських піаністів стиль інтерпретації обумовлений даними процесуальними виконавсько-текстовими умовами. Для нього вирішальною умовою стають способи засвоєння-адаптації матеріалу європейської музики, включаючи й еталонні виконавські інтерпретації, як певної об'єктивної даності, що підлягає відтворенню в загальних жанрово-технологічних композиційних границях. До характерних рис цього стилю віднесемо нівелювання експресивного проголошення-подання мелодійних побудов; згладжування внутрішньо-тематичних і внутрішньо-мотивних інтонаційних відмінностей, агогічних і динамічних відтінків; перевага швидких і навіть прискорених темпів, позиції інтерпретатора як «прискорювача часу» (А. Малинковська); схильність до уривчастої тоново-диференційованої артикуляції; трактування ліричного інтонування як «тихого», пов'язаного з ефектами *piano* і *subito piano*.

Орієнтація саме на дані риси піаністичного мовлення пояснює й репертуарні переваги таких всесвітньо відомих китайських піаністів, як Ланг Ланг, Лі Юнді, Чен Са, Шень Веньюй, Чжан Хаочен, Чжан Шенлян, Ван Юйцзя (у російській транскрипції Юя Ванг). Достатньо пріоритетним напрямком їх творчості є виконання «європейської класики» як тієї «великої культури, яка відстороняє бар'єри між народами» і робить виконавця «кращою людиною» (Ланг Ланг), у тому числі, фортепіанних сонат Л. Бетховена. Особливо часто виконуються стнати Л. Бетховена центрального періоду творчості (№ 8 до мінор, «Патетична», соч. 13; № 14 до-дієз мінор, «Місячна», соч. 27 № 2; № 23 фа мінор, «Аппассионата», соч. 57).

Постановка проблеми музично-виконавського мовлення передбачає виявлення природи знакової системи, мовного підґрунтя музичного тексту, музики як мови. Передусім фортепіанна музика — це мистецтво, яке поєднує звук, час, емоції та виконавську форму, це художньо-мовний феномен, сформований звукообразною композицією як засіб комунікації, що найбільш безпосередньо виявляє ментальні установки, також найглибше входить до свідомості реципієнта, задіюючи усі асоціативні зони. Музично-виконавське мовлення — це особлива художньо-комунікативна форма існування музичної

мови, що сформувалася в контексті творчої практики з її прагматичними настановами та ситуативно-подієвими пролонгаціями, тому дуже тісно пов'язана з історичними та психологічними особливостями національної культури [1]. Музично-виконавська традиція сприяє формуванню не лише інтонаційного словника та сталих слухових образів відповідної доби, а й виявленню спільних емоційних домінант – почуттєвих канонів, що визначають і когнітивні особливості сприйняття та інтерпретації. Водночас вона є залежною від загального мовного середовища – від національної словесної традиції, оскільки вербалізація передбачає певні норми (навички) інтонування та інтонаційного сприйняття-відтворення смислу.

Поняття про національну мову є однаково важливим для оцінки і словесного, і музичного мовлення, причому йдеться не про вплив словесно-поетичного слова на формування музичної образності, а про вихідний когнітивний механізм звукообразного висловлення, тобто експлікації почуттєвого змісту свідомості засобами музичного звучання.

Способи вербального та музичного інтонування виявляються спорідненими та взаємодіючими на рівні уяви та уявлень, при переході від почуттєвого усвідомлення до раціонально-логічного увиразнення та експлікації, тобто у тому процесуальному самоздійсненні людської свідомості, коли зачіпаються її глибинні відділи, уся «почуттєва тканина» та пробуджені нею мисленнєві механізми. Тому *народження стильової виконавської інтонації залежить від усього культурного та життєвого почуттєво-мисленнєвого тезаурусу виконавця*, виявляє залежність його особистого досвіду від культурних домінант та запитів. Відповідно до цих сталих пізнавально-психологічних принципів музичної творчості музично-виконавське мовлення спроможне виражати – транслювати національні звукообрази, типи інтонування, незалежно від виконуваного текстового матеріалу, створюючи *ефект національно-стильового переінтонування*.

Виходячи з цього, можна вважати вказані попередньо стилістичні мовні ознаки китайського піанізму їх необхідною ментальною відмінністю, завдяки якій китайські музиканти не лише створюють нові інтерпретативні версії класичного фортепіанного репертуару, а й пропонують новий стильовий різновид піаністичного мовлення, разом з ним – і нові

сміслові наголоси у музичній образності. Суттєвою творчою інтенцією китайського піанізму є також вдосконалення технічної сторони фортепіанного виконання, тобто відкриття нових ігрових здатностей музикантів й їх естетичних функцій.

Тому вбачаємо **наукову новизну** даної статті у виявленні того факту, що саме завдяки своїй певній стилістичній обмеженості та технологічній спрямованості піаністична творчість китайських музикантів підтверджує специфічну природу й естетичну відкритість — спроможність до перетворень — феномена мистецької гри в музиці, зокрема стосовно й особистісної інтерпретації.

Висновки. У цілому, узагальнюючи матеріал даної статті, можна прийти до заключного висновку про те, що важливими складовими інтерпретативно-стильової позиції китайських піаністів є: орієнтир на світові авторитети піанізму, на досягнення великих музикантів, відбиті в аудіо й відеозаписах, наслідування високим авторитетам, імітація видатних інтерпретацій; аналіз відомих, «еталонних» інтерпретацій не тільки на заняттях у класі, але й у теоретичних дослідженнях, поява значного числа наукових аналітичних робіт (дисертацій і статей) з проблем розвитку слуху, виразності гри, по вивченню інтерпретацій; широке використання Інтернет-ресурсів як новий характерний аспект сучасної китайської педагогіки.

У дослідженні Сюй Бо дані фактори формування творчої особистості китайського піаніста розглядаються як *цілком позитивні* й необхідні, хоча саме вони приводять до появи в європейському й світовому закордонному середовищі негативних оцінок «китайських інтерпретацій» як наслідувальних, копіювальних, що не володіють справжньою емоційно-психологічною глибиною й т. п. Критичні зауваження на адресу китайських виконавців з боку європейських музикантів і слухачів обумовлена типологічними відмінностями в їх культурному інтонаційно-мовному й емоційно-смісловому середовищі, а своєрідність інтонаційної системи вираження емоцій у китайській мові стає джерелом стильового оновлення піаністичних прийомів, спонукає до розширення кола естетичних функцій фортепіанної гри.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К.: Мин. культ. Украины, КГК, 1994. 157 с.
2. Пухляк М. Конкурс музыкантов-исполнителей как феномен современного культурного пространства. Дис. ... канд. искусств.; спец.: 26.00.01 – теория и история культуры. К., 2015. 188 с.
3. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дис. ... канд искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
4. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI вв.: исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1 (8). С. 57–68.
5. Сюй Бо. Китайские пианисты сегодня – проблемы стилистики интерпретации // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. научных трудов. 2011. Вып. 9. С. 257–262.
6. Хуан Цзечуань. Теоретические предпосылки изучения сонатности как принципа музыкальной композиции // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 164–174.
7. Хуан Цзечуань. Амбивалентность исполнительской семантики Седьмой фортепианной сонаты С. Прокофьева // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 453–462.
8. Хуан Цзечуань. Музично-виконавське мислення як відображення творчої особистості // Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр. Луган держ. ін.-т культури і мистецтв. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2010. Вип. 26 (2013). С. 158–166.

REFERENCES

1. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). K.: Min. cult. Ukraine [in Russian].
2. Pukhlyanko, M. (2015). Competition of musicians-performers as a phenomenon of the modern cultural space. Diss. ... candidate art.; special: 26.00.01 – theory and history of culture. K. [in Russian].
3. Xu, Bo. (2011). The phenomenon of piano performance in China at the turn of the XX–XXI centuries: thesis. ... cand. of Arts.: 17.00.02. Rostov-on-Don [in Russian].
4. Xu, Bo. (2011). Chinese pianists at the turn of the 20th–21st centuries: performance achievements and training system // Yuzhno-Russian musical almanac. No. 1 (8). P. 57–68 [in Russian].
5. Xu, Bo. (2011). Chinese pianists today – problems of stylistics of interpretation // Actual problems of culture, art and art education: sb. scientific works. Issue 9. P. 257–262 [in Russian].
6. Huang, Jezchuan. (2012). Theoretical prerequisites for studying sonata as a principle of musical composition // Musical art and culture:

Scientific bulletin of the ODMA named after A.V. Nezhdanova. Odesa: Astroprint, Vol. 15. P. 164–174 [in Russian].

7. Huang, Jezchuan. (2012). The ambivalence of the performance semantics of S. Prokofiev's Seventh Piano Sonata // Musical art and culture: Scientific Bulletin of A.V. Nezhdanova ODMA. Odesa: Astroprint. Vol. 16. P. 453–462 [in Russian].

8. Huang, Jezchuan. (2010). Musical and performing thinking as a reflection of creative personality // Problems of modernity: culture, art, pedagogy: coll. of science Luhan Ave. University of Culture and Arts. Luhansk: LDIKM Publishing House. Issue 26 (2013). P. 158–166 [in Ukrainian].