

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-20>**Чжу Юй**

ORCID: 0009-0003-0194-5321

викладач, доцент Університету м. Санья

zhuyiyu1983@163.com

## РЕПЕРТУАРНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА КОНКУРСНІ ФАКТОРИ КИТАЙСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

*Мета дослідження* – виявити дискурсивне підґрунтя та актуальні історіографічні аспекти вивчення репертуарно-конкурсних засад піаністичної творчості на основі творчої діяльності китайських музикантів, тобто на основі китайського досвіду створення національної піаністичної школи. *Методологія* роботи зумовлюється єдністю історико-нарративного, дискурсивного та стильового підходів, передбачає поглиблення інтерпретативних оцінок та персонологічних характеристик. *Наукова новизна* даної статті зумовлюється висвітленням явища китайського піанізму у контексті широкої історичної конкурсної практики та з врахуванням переважаючих репертуарних ознак їх виконавського стилю. Вперше ставиться питання про національно-стильове виконавське мислення, яке формується на культурно-освітніх засадах, водночас є прагматично-цільовим явищем, тобто узгоджується зі світовою концертно-конкурсною практикою. Доводиться, що конкурс є важливою ігровою (агональною) формою виконавської діяльності, яка сприяє не лише формуванню творчої особистості піаніста, вихованню його характеру та підвищенню його технічної майстерності, але й виявленню переваг, художніх та технологічних домінант у творчих програмах різних національних виконавських шкіл. *Висновки*. Впродовж вже майже півстоліття провідні позиції стосовно конкурсних перемог та успішної концертної діяльності по усьому світі займають китайські піаністи, чим вони завдячують унікальним рисам китайської музичної освіти, зокрема ранньому початку системних занять музикою та залученню до конкурсних програм у юному віці. На сьогодні китайська піаністична школа знаходиться на рівні провідних світових й переважає у сфері віртуозної гри; вона базується переважно на виконанні циклічних класицистсько-романтичних композицій, що найбільше відповідає об'єктивованому раціоналізовано-риторичному стилю інтерпретації. Але таким чином вона відкриває й власні ресурси фортепіанного інтонування, що прямують до національно-стильової визначеності, мовної та образної своєрідності.

**Ключові слова:** виконавський конкурс, китайський піанізм, репертуарні передумови, національна виконавська школа, китайська піаністична школа, концертно-конкурсна практика, національно-стильове виконавське мислення, об'єктивований раціоналізовано-риторичний стиль інтерпретації, віртуозна гра, китайська музична освіта.

**Zhu Yiyu, Lecturer, Associate Professor of the University of Sanya**  
**Repertoire prerequisites and competitive factors of Chinese pianist creativity**

*The purpose of the research is to reveal the discursive background and relevant historiographical aspects of studying the repertoire-competition foundations of piano creativity based on the creative activity of Chinese musicians, that is, based on the Chinese experience of creating a national piano school. 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 coverage of the phenomenon of Chinese pianism in the context of a broad historical competition practice and taking into account the prevailing repertoire features of their performance style. For the first time, the question of national-stylistic performing thinking is raised, which is formed on cultural and educational bases, and at the same time is a pragmatic and purposeful phenomenon, that is, it is consistent with the world concert and competition practice. It is proven that the competition is an important playful (agonal) form of performing activity, which contributes not only to the formation of the pianist's creative personality, the education of his character and the improvement of his technical skill, but also to the identification of advantages, artistic and technological dominants in the creative programs of various national performing schools. Conclusions. For almost half a century, leading positions in terms of competition victories and successful concert activities around the world have been occupied by Chinese pianists, which they owe to the unique features of Chinese music education, in particular, the early start of systematic music lessons and involvement in competition programs at a young age. Today, the Chinese piano school is at the level of the world's leading schools and prevails in the field of virtuoso playing; it is based mainly on the performance of cyclical classicist-romantic compositions, which most closely corresponds to the objectified rationalized-rhetorical style of interpretation. But in this way, she also discovers her own resources of piano intonation, which lead to national-stylistic certainty, linguistic and figurative originality.*

**Key words:** performance competition, Chinese pianism, repertoire prerequisites, national performance school, Chinese piano school, concert-competition practice, national-style performance thinking, objectified rationalized-rhetorical style of interpretation, virtuoso playing, Chinese musical education.

**Актуальність теми статті.** Призначення музично-виконавської творчості, у тому числі, її конкурсних форм, як необхідної

частини культурного простору, є пов'язаним з глибинними підставами людської свідомості, людської діяльності [1]. Тому сучасними дослідниками приділяється чимала увага ігровим музичним факторам людської культури, тієї змагальності, що сприяє виділенню музично-творчих здатностей із загального, спочатку міфологічно усвідомленого й відтвореного, прагнення людини до богоравності [6]. Серед даних факторів – особлива святкова атмосфера музичних ігор-змагань, їх власні хронотопи – смислові установки, що дозволяють структурувати час і простір загального людського життя, дарують особливу пасіонарну радість існування на межі сил як знак творчого досягнення, що піднімає над конкурентом, але не потребує його «повної загибелі, всерйоз». У зв'язку з останньою, уже цілком естетичною, умовою конкурсного хронотопу, у дисертації М. Пухлякно міститься наступне зауваження: «Перемогти – значить подолати, обіграти й стати першим, причому знищення супротивника не передбачалася як необхідна умова перемоги; його можна перемогти в музиці, театральному видовищі, співі, грі, спортивному єдиноборстві, де загибель, знищення одного з антагоністів стає скоріше випадковістю» [2, с. 15].

Дана думка пролонгується й підсилюється в обговоренні тієї якості гри, що підтверджує її своєрідну естетичну безкорисливість, яка виводиться Й. Хейзингою і негайно проектується дисертанткою в сферу сучасного музичного агону-конкурсу: «Одна з найважливіших якостей гри: завойований у ній успіх переходить від окремої людини до соціуму, що презентований ним. У сучасних музичних змаганнях кожний виконавець, крім своєї власної індивідуальності, представляє також свою національну, регіональну або індивідуальну виконавську, педагогічну школу. Тому природнім виявляється той факт, що перемога учасника поширюється також і на тих, кого він представляє» [2, с. 19].

Увага до ігровим властивостей музично-творчої діяльності, зокрема до конкурсних форм виконавської активності, цього сучасного еквіваленту античного агону, стає визнаною конститутивною рисою теорії виконавства, потребує фактологічного розширення та стильового поглиблення, причому у специфічному виконавському розумінні усіх чинників музично-мистецького процесу.

**Мета даної статті** – виявити дискурсивне підґрунтя та актуальні історіографічні аспекти вивчення

репертуарно-конкурсних засад піаністичної творчості на основі творчої діяльності китайських музикантів, тобто на основі китайського досвіду створення національної піаністичної школи.

**Основний зміст роботи.** Виконавські конкурси стали постійною та неодмінною стороною музичної культури, дозволяючи якнайкраще поєднувати, разом виявляти досягнення різних національних виконавських шкіл, фіксуючи і найбільш традиційні, і найбільш новаторські-евристичні прояви у функціонуванні виконавських стилів. Історія музичних конкурсів йде бік-о-бік з вивченням феномена фортепіанної гри, з відповідними запитамі щодо репертуарної основи цього різновиду виконавсько-інструментальної діяльності.

У дослідження М. Пухлякко знаходимо різного роду міркування про особливий позитивний вплив музично-виконавського конкурсу на організацію культурного простору, про його значення як художньо-естетичної форми виявлення агональної парадигми культури в процесі міжособистісної комунікації. Цьому служить і здійснювана дослідницею «агональна подорож» через Середні століття й Відродження до барокової культури й від неї, з урахуванням специфіки оперного мистецтва в його спонтанних змагальних проявах, до епохи класицизму, а потім вже й до романтизму, щоб у його контексті надовго затриматися, зустрівшись і феноменом «віртуозної особистості» Ф. Ліста.

Після відтворення окремих агональних фактів з життя Баха, Генделя, Скарлатті, Моцарта, Бетховена, інших видатних музикантів, дослідниця створює яскравий і представлений великим планом образ Ліста, як вільного художника, який не тільки визначає новий професійний статус музиканта, але й висуває принципово нові права й зобов'язання виконавця-інтерпретатора, зокрема *персоналізацію* як чільний фактор музично-виконавської творчості.

Даний аспект підсилює магістральний напрям у вивченні виконавської діяльності, який розкривається як пошук *ідеального типу музиканта-виконавця*, примушуючи навіть ставити запитання: чи можлива, припустима в соціально-практичному контексті людської творчості подібна ідеальна модель? Припускаємо позитивну відповідь у тому випадку, якщо музикант, у всьому різноманітті його професійних функцій і можливостей, керується не вузько-прагматичними, але

творчо-художніми намірами, прагне не відокремитися, перевершуючи інших, але відкрити можливості створення нових творчих співдружностей та їх інтересів. Зокрема, про це свідчать наступні слова М. Пухлякко про Ліста: «Великий віртуоз позиціонував себе як творчу особистість, вільну від низки суспільних умовностей, що створювало (і дуже успішно) ореол височини над навколишніми, своєрідної неприступності в побуті, однак близькості під час артистичного дійства» [2, с. 110].

Але ще більш позитивній відповіді на поставлене питання сприяє та, запропонована М. Пухлякко, модель відносин виконавця до своїх творчих завдань, яка ґрунтується на формуванні продуктивного модусу виконавської поведінки, повинна сприяти дотриманню «вірного балансу між «спортивним» і творчим початками музичного змагання» [2, с. 42], між дисципліною й волею, а головне – відкривати унікальну особистість виконавця як інструмент і предмет музичної інтерпретації.

Всупереч критичному перегляду конститутивних рис сучасного музично-виконавського конкурсного процесу, особливо помітному в заключному розділі дослідження, зокрема, особливостей його функціонування в сучасній українській культурі, М. Пухлякко приходить до загального позитивного висновку відносно долі даного типу ігрової людської діяльності на її сучасному етапі та його значення для розкриття й реалізації творчого потенціалу особистості музиканта-виконавця.

Так заявляє про себе організуючий дисертаційне оповідання зсередины його імпліцитний зміст: визначення типу віртуозної особистості як екзистенціально вільного художника, що створює *власний авторський стиль* музично-виконавської інтерпретації.

Однієї з актуальних проблем, поставлених у даній роботі, стає проблема захопленості виконавців віртуозністю, як таким «технологічним наповненням» виконуваної музики, яке «переважає над художніми завданнями» і приводить до вузького й негативного значення явища віртуозності. Тим часом, сьогодні відношення до віртуозності в багатьох музикознавчих роботах уже радикально змінилося, ця властивість саме виконавської творчості сприймається нині як необхідний знак майстерності та абсолютної творчої свободи. Суміжною з проблемою віртуозності, як вираженням технічної досконалості

виконання, виявляється категорія виконавського стилю, як стилю інтерпретації, особливо, коли мова йде про його національні різновиди й відзначається, що «відмінність мелодійного стилю італійських, австрійських, французьких, німецьких і польських композиторів» «відбилася й на формуванні національних виконавських стилів» [2, с. 80].

Однак, які ці стилі, яким з них віддається перевага в сучасній музично-виконавській системі, чи можливий інтернаціональний виконавський стиль (якщо вже можлива інтернаціональна виконавська школа, як пише М. Пухлякко)? Дані питання придбають особливу гостроту при звертанні до *сучасної китайської піаністичної школи*, зокрема, при оцінці *внеску китайської піаністичної школи у світовий конкурсний рух*.

За словами одного з найбільш яскравих її представників, Ланг Ланга, основою репертуару китайських піаністів залишається європейська класика в її широкому значенні, оскільки це «велика культура, яка відстороняє бар'єри між народами», робить виконуючого її музиканта «кращою людиною» [3].

Тим часом, репертуар найбільш значних китайських музикантів, справжніх майстрів фортепіанної гри, успішних і стабільних конкурсантів, свідчить про те, що далеко не всі європейські композитори спонукують їх до сотворчого діалогу. Це відноситься й до виконання фортепіанних сонат, серед яких явний пріоритет віддається творам віденських класиків, з особливою перевагою Л. Бетховена.

Жанрова форма сонати стає свого роду перевіркою виконавського стилю, і не тільки для музикантів з Китаю. Вона передбачає, як ми знаємо, особливо глибоке входження до жанрово-стильового контексту музики, володіння різними параметрами виконавської форми, здатність управляти музичною темпоральністю з її циклічними рисами, композиційно вираженими або завуальованими. Виражаючи установки певної національної композиторської школи, а за їх допомогою – історичний підтекст жанрово-стильового діалогу, сонатна композиція провокує відповідне вираження виконавцем своїх національно-стильових установок, тих домінуючих шляхів і способів розуміння, які вкорінені в етнічній традиції, укріплені вихованням, своєрідністю певного культурного типу світогляду.

Перевага одних авторів і відмова від виконання творів інших композиторів, також як прагнення до яскравої віртуозної

ефектної гри, не можна розглядати як недолік виконавського мислення; не можна тільки негативно критично оцінювати й ті деякі особливості інтерпретативного стилю китайських піаністів, які обумовлені змагальною парадигмою сучасної музичної культури.

Музично-виконавська творчість займає в житті китайських музикантів трохи інше місце, у порівнянні з європейськими. Вона є не стільки метою, скільки засобом включення до світового культурного простору і активної соціальної діяльності у її глобалізованому масштабі. Дану позицію визначає Ланг Ланг, коли вказує в одному з інтерв'ю, що, хоча для нього важлива сама гра на фортепіано, але з певного моменту в його житті значно більшу роль відіграють музичні проекти й фонди, починаючи з 2004 року, коли він став послом доброї волі UNICEF. В 2008 році, за підтримки Греммі і Юнісеф, він відкрив фонд у Нью-Йорку (Lang Lang Music Foundation), а також у Сан-Франциско й Чикаго, завдяки якому з'явилися спеціалізовані дитячі музичні школи. Надалі досвід створення таких шкіл музикант здійснив у Європі, а потім і в Китаї. Знаменно, що Китай виявився останнім у переліку країн, у яких піаніст здійснював свою освітню діяльність: спершу йому потрібно було завоювати світовий авторитет. У той же час, головний пафос просвітницьких починань Ланг Ланга обумовлений проблемами китайської музичної освіти, якій він прагне надати інтернаціонального характеру. Причому, як і інші музиканти, він орієнтований на дітей, яких у Китаї прилучають до музики з самого раннього віку, чим багато в чому пояснюється й рання творча кар'єра, і, у цілому, юний вік усіх відомих китайських піаністів.

Музичний твір, за переконанням китайського музиканта, є важливим засобом морального виховання; звідси й *етичний акцент* у його власних міркуваннях про музику в її суспільному значенні, а у фортепіанній грі він знаходить шлях до реалізації своїх більш широких соціально-творчих проєктів. У його виконавському стилі критики неодноразово відзначали деяку холодність, механістичність (втім, ці докори адресують майже всім китайським виконавцям), а також те, що Лангу вдається довершене виконання саме класичного репертуару [4].

На відміну від Ланг Ланга, Лі Юнді є успішним виконавцем і визнаним інтерпретатором не тільки класичних сонат



(у його «бетховенському» репертуарі Соната №23 фа мінор, «Апасіоната», соч. 57, Соната №8 до мінор «Патетична», соч. 13, Соната № 14 до-діз мінор «Місячна», соч. 27 № 2), але також і творів Ф. Шопена (Ноктюрна №1 сі-бемоль мінор, соч. 9, Ноктюрна №2 Мі-бемоль мажор, соч. 9, нек. ін.)

Цей китайський музикант належить до найцікавіших і своєрідних виконавців нашого часу, увійшов до «вищої лігу» сучасного фортепіанного мистецтва після перемоги на XIV Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена у Варшаві (2000). Його перша премія стала сенсацією: ніколи ще її не завойовував настільки молодий музикант: Юнді тоді здійснилося всього лише 18. Але його виконання Сонати сі-мінор Ф. Шопена викликало тверду критику, найбільше, через твердість у звуковидобуванні та відсутність цілісності в трактуванні циклу [5].

І позитивні, і негативні оцінки китайського фортепіанного виконавства, що переростають у певні уявлення про китайську піаністичну школу як унікальний феномен, пов'язані з «фортепіанним бумом» у музичній освіті Китаю, що заслужила назви «китайського дива» [3], йдуть, в основному, від представників європейського музичного співтовариства. Їм доцільно протиставити ті дослідницькі, аналітично поглиблені характеристики, які містяться в роботах китайських музикознавців, котрі розкривають специфіку музичного мислення своїх співвітчизників на інших культурно-психологічних підставах, зсередини феномена китайського інтерпретативного стилю [3–8].

Найбільш розгорнуту картину формування й еволюції китайської піаністичної школи надає дослідження Сюй Бо, у якому запропоновані творчі портрети провідних китайських виконавців, виявлена своєрідність китайської фортепіанної педагогіки, ширше – принципів музичної освіти в Китаї, створені передумови для адекватної слушної оцінки того стильового напрямку, у якому розбудовується виконавське мистецтво китайських музикантів.

Так, Сюй Бо відзначає, що всі відомі піаністи Китаю одержали «конкурсне формування»; вже в 80-ті рр. минулого століття вони впевнено виступають на фортепіанних змаганнях у різних країнах. В 1983 р. Шюй Фейпін одержав золоту медаль на конкурсі ім. Артура Рубінштейна в Ізраїлі; перші місця зайняли Цзян Тянь (1982, Всеамериканський конкурс



у США) і Ду Нін-У (1985, Сідней), який двома роками раніше отримав п'яте місце в Токіо. Шюй Чжон двічі одержав перші премії – в 1988 р. в Іспанії й в 1992 у Сідней; два рази ставав лауреатом першої премії Кін Сяндон (в 1988 у Токіо). Безліч високих нагород одержали й інші піаністи.

Піаністка зі світовою популярністю Чень Са (Чен Са) небагато старше за Ланг Ланга й Лі Юньді – вона народилася в 1979 р. Перше місце на китайському конкурсі в 1989 р. і перше місце на Першому міжнародному китайському конкурсі в 1994 р. стали початком її успішної артистичної біографії. Зайнявши четверте місце в 1995 р. у місті Лідс (перша учасниця з Китаю на цьому престижному європейському конкурсі), вона одержала запрошення вчитися в консерваторії Лідса. В 2002 р. їй присуджене перше місце на Конкурсі ім. Бетховена.

Шень Веньюй (1986 р. народження, місто Чун Цин) почав займатися в шість років, у сім років зіграв Концерт Моцарта, у вісім – усі сонати Моцарта. З дев'яти років піаніст починає свою концертну діяльність спочатку в Китаї, потім за рубежом. У Південній Африці його називають «другим Моцартом». Коли хлопчикові здійснилося одинадцять років, він вступив до Staatliche Hochschule für Music у Карслруе (Німеччина). В десять років Шень Веньюй вивчив Третій концерт Рахманінова; у тринадцять років вивчив усі сонати Беховена, Гольдберг-Варіації І. С. Баха; в 2000 р. за один день записав з Польським симфонічним оркестром два диски, виконуючи Третій концерт Рахманінова та Другий Шопена. У наступному році Шень Веньюй почав брати участь у міжнародних конкурсах. У шістнадцять років – друге місце на конкурсі Queen Elizabeth у Брюсселі, у вісімнадцять років – перше на конкурсі ім. Рахманінова. В 2004 р. Шень Веньюй зіграв сольний концерт у Карнегі-Холі, ставши третім китайським піаністом, якому випала така честь (перед ним були Ін Чензун і Ланг Ланг).

Свідчення раннього прилучення до піаністичної культури в Китаї надає й наступне покоління юних музикантів. Чжан Хаочен (1990 р. народження) почав займатися на фортепіано з трьох років. У п'ять років він зіграв свій перший сольний концерт – усі двоголосні інвенції І. С. Баха й декілька сонат В. Моцарта, у шість років – концерт Моцарта з Шанхайським симфонічним оркестром. В 11 років Чжан Хаочен у гастролях

по Китаї виконує кілька програм Шопена, у тому числі всі етюди (ор. 10 і 25). В 12 років він став переможцем і найбільш юним учасником Конкурсу юних піаністів ім. Чайковського. Після першого місця на П'ятому Азіатському конкурсі ім. Шопена в Японії в 2004 р. (12-літній хлопчик брав участь нарівні з дорослою віковою групою) Чжан Хаочена запросили виступити на 49-м Міжнародному фестивалі ім. Ф. Шопена з програмою з усіх етюдів. В 2005 р. Чжан Хаочен вступив The Curtis Institute of Music до Г. Граффману (у якого займався Ланг Ланг). Його здібностям дивувалися професори: феноменальна пам'ять – за десять місяців він підготував чотири сольні програми. Третій концерт Рахманінова для фортепіано з оркестром він вивчив за чотири дні. В 2007 р. Чжан Хаочен став переможцем 4-го Китайського міжнародного конкурсу піаністів, в 2009 р. до всіх перемог і триумфів Чжан Хаочена додалося перше місце на Van Cliburn International Competition, і це перший китайський піаніст, що одержав головний приз на цьому конкурсі.

Нюню (1997 р. народження) – ще одна китайська «зірка» на світовому фортепіанному небокраї. Справжнє ім'я піаніста – Чжан Шенлян. В 2007 році він підписав контракт із компанією ЕМІ і став її першим професійним музикантом у віці 10 років. В 2008 р. вийшов диск «Нюню грає Моцарта», на другому диску в 2010 році він грає всі етюди Шопена – це перші у світі диски дитини з таким репертуаром. Нюню був першою дитиною, що виступила в новому знаменитому Пекінському державному театрі з сольним концертом. Унікальність Нюню не тільки в його феноменальній техніці й музикальності – він успішно займався скрипкою й диригуванням, багато читав, із захватом вчився композиції й теорії музики, вивчав філософію.

Ван Юйцзя (Юя Ванг), 1987 р. народження, вже в сім років активно й успішно багато виступала. В 2001 році вона одержала третю премію на конкурсі в Японії, після чого переїхала вчитися до Канади, в Mount Royal College у Калгарі. Зараз Юя Ванг постійно живе в Нью Йорку, гастролює по усьому світу. Її віртуозність викликає здивоване замилювання, навіть іронічні зауваження журналістів про швидкість пальців, подібну до комп'ютерної; за стрімкість своєї фортепіанної гри вона навіть одержала прізвисько «літаючі пальці» [5].

Даний *огляд персоналій* не вичерпує уявлень про тих

китайських піаністів, які вже досягли світової популярності. Але він важливий з двох причин: творчі шляхи більшості китайських музикантів подібні, так само як і їх репертуарний концертно-віртуозний вибір; вони здійснюють входження китайського піанізму як *системного явища* у світову культуру, анітрошки не поступаючись тими його специфічними властивостями, які часто зазнають критики, хоча настільки ж часто викликають безумовне замилювання в широкій публіці [8].

Дослідження Сюй Бо щодо цього є не тільки поясненням, але й свого роду захистом, науково-творчим виправданням виконавського китайського методу. Як пише китайський музикознавець, «в епоху, коли у світі починають говорити про кризу фортепіанного мистецтва, падінні інтересу до інструмента і його репертуару, Китай виховує й демонструє видатних піаністів. Але одночасно лунають критичні голоси на адресу блискучих представників китайського фортепіанного виконавства. Це стає приводом для питання про національну китайську фортепіанну школу...» [3, с. 9].

**Наукова новизна** даної статті зумовлюється висвітленням явища китайського піанізму у контексті широкої історичної конкурсної практики та з врахуванням переважаючих репертуарних ознак їх виконавського стилю. Вперше ставиться питання про національно-стильове виконавське мислення, яке формується на культурно-освітніх засадах, водночас є прагматично-цільовим явищем, тобто узгоджується зі світовою концертно-конкурсною практикою. Доводиться, що конкурс є важливою ігровою (агональною) формою виконавської діяльності, яка сприяє не лише формуванню творчої особистості піаніста, вихованню його характеру та підвищенню його технічної майстерності, але й виявленню переваг, художніх та технологічних домінант у творчих програмах різних національних виконавських шкіл.

**Висновки.** Не дивлячись на дещо критичне ставлення до конкурсних форм та до одноманітних репертуарних вимог до музикантів, у сучасній фортепіанно-виконавській культурі конкурсні змагальні форми займають провідне місце — у визначенні найбільш яскравих творчих особистостей, також для виявлення пріоритетних стильових інтерпретативних позицій у піаністичній творчості. Впродовж вже майже півстоліття провідні позиції стосовно конкурсних перемог та успішної концертної діяльності по усьому світі займають китайські

піаністи, чим вони завдячують унікальним рисам китайської музичної освіти, зокрема ранньому початку системних занять музикою та залученню до конкурсних програм у юному віці. На сьогодні китайська піаністична школа знаходиться на рівні провідних світових й переважає у сфері віртуозної гри; вона базується переважно на виконанні циклічних класицистсько-романтичних композицій, що найбільше відповідає об'єктивованому раціоналізовано-риторичному стилю інтерпретації. Але таким чином вона відкриває й власні ресурси фортепіанного інтонування, що прямують до національно-стильової визначеності, мовної та образної своєрідності.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К.: Мин. культ. Украины, КГК, 1994. 157 с.
2. Пухлянко 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. Хейзинга Й. Homo ludens В тени завтрашнего дня; пер с нидерланд. М.: Прогресс – Академия, 1992. 464 с.
7. 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.
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. Huizinga, J. (1992). Homo ludens In the shadow of tomorrow; lane from the netherlands. M.: Progress – Academy [in Russian].

7. 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].

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].