

УДК 78.071.2.03:78.071.1(510):78.04

DOI 10.34064/khnum2-2913

Сун Мейсюань

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 523354005@qq.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-8517-2588>

Виконавська стилістика фортепіанних програмних п'єс китайських композиторів (на прикладі твору Ван Цзянчжуна «Червоні лілії розквітли на горі»)

У статті розглядається фортепіанна п'єса «Червоні лілії розквітли на горі» китайського композитора Ван Цзянчжуна. З метою виявлення універсального механізму фортепіанної інтерпретації програмних п'єс китайських композиторів аналізуються характерні риси та специфіка китайського національного художнього мислення, що відбивається на виконавській стилістиці, яка включає осягнення образної сфери, питання технологічного характеру, стилістичну достовірність виконання. Розглядається загальна характеристика жанру програмної п'єси, образність, символічність або фольклорність назв фортепіанних творів, що допомагають конкретизувати образний зміст за допомогою вербального розшифрування, наближаючи виконавця і слухача до образно-емоційної сутності китайської національної інструментальної творчості. Виконавцеві необхідно також зосередитися на необхідності точного відчуття ладотональних зв'язків у тематизмі та фактурі твору, відчуваючи внутрішнім слухом звуковий ідеал автентичного звучання.

Ключові слова: фортепіанна музика Китаю, програмна фортепіанна п'єса, виконавська стилістика, піаністичні прийоми, композитор, виконавець.

Постановка проблеми. Фортепіанна музика Китаю сьогодні привертає увагу музикантів та слухачів не тільки в самій країні, а й за її межами. Однак недостатність виконавського аналізу фортепіанних творів китайських композиторів ускладнює їх осмислення та повноцінну реалізацію на естраді. У зв'язку із цим питання виконавської стилістики фортепіанних творів китайських композиторів постає у всій повноті своєї проблематики: від образної сфери, питань технологічного характеру до стилістичної достовірності виконання. Особливу роль у фортепіанному доробку китайських композиторів посідають програмні п'єси. Яскраво образні, символічні чи фольклорні назви багатьох китайських фортепіанних творів дійсно допомагають конкретизувати образний зміст п'єси за допомогою вербального розшифрування, що наближає виконавця і слухача до образно-емоційної сутності китайської національної інструментальної творчості. Таким чином, на прикладах фортепіанних програмних п'єс варто розглянути специфічні риси та особливу традицію китайського національного художнього мислення, що відображається на виконавській стилістиці.

Аналіз останніх публікацій. Останнім часом китайській фортепіанній музиці було присвячено багато робіт, які можна умовно розподілити за такими напрямками: історичний розвиток національного фортепіанного мистецтва (Бянг Менг, 1996; Ван Юйхе, 1992; Вей Тінге, 2001; Ліан Маочунь, 2001; Лю Цзинь-гао, 2007); зв'язки фортепіанної творчості з китайською філософією, каліграфією, музично-драматичним театром (Фен Юлань, 1985; Цай Чунге, 2004; Куанг-мінг Ву, 2003); фортепіанна творчість композиторів (Лі Юнь, 2019; Сун Тянь, 2019; У На, 2009); аналіз стародавніх тактатів, що безпосередньо впливають на музичну культуру (Лао Цзи, 2008; Сима Цянь, 2006), синтез східних та західних музичних традицій, що відбиваються у деяких фортепіанних жанрах (Бай Є, 2018; Тун Даоцзин, 2001; Янь Чжихао, 2018), та ін.

У всьому різноманітті тематики історичних і теоретичних праць, що розглядають різні аспекти китайської фортепіанної музики, один із аспектів висвітлено недостатньо. Йдеться не просто про фіксацію факту поширеності програмної музики в інструментальній творчос-

ті, а про виявлення специфічних особливостей програмності у цьому шарі інструментальної національної культури. Тобто фактично відсутній ракурс розгляду образної сфери фортепіанних творів, який втілюється через програмну назву твору, способів її виконавського втілення, без чого практично неможливо проникнути в глибини змісту жодної п'єси.

Для розкриття зазначеної проблематики важливим є визначення специфічних типів китайської фортепіанної музики, що яскраво виявляють свою неповторну ментально-архетипічну сутність (Цинь Тянь, 2012; Лу Цзе, 2017; Хуан Чжулін, 2008). Значна кількість фортепіанних програмних п'єс мають фольклорну основу, а отже, деякі з них розглядаються в роботах, присвячених визначенню типологічних рис обробок та аранжувань (Янь Чжихао, 2018; Чжан І, 2005; Ін Сяо, 2018). Але в жодній з праць не розглядаються проблеми виконавської стилістики програмних п'єс для фортепіано, не обговорюються питання, яким чином втілювати з піаністичної точки зору ту чи іншу програмну п'єсу.

Для вирішення цього питання доцільно звернутися до досліджень українських та зарубіжних музикознавців, присвячених виконавській стилістиці та її реалізації за інструментом (Веркіна, 2008; Касьяненко, 2003; Катрич, 2003; Москаленко, 1988, 2013; Ніколаєвська, 2017, 2020; Приходько, 1997; Фекете, 2010; Чернявська, 2023; Шаповалова, 2010; Шукайло, 2004, 2017).

Мета статті – на прикладі п'єси «Червоні лілії розквітли на горі» Ван Цзянчжуна виявити універсальний механізм фортепіанної інтерпретації програмних п'єс китайських композиторів, що функціонує у всьому різноманітті авторських стилів.

Методологія дослідження вимагає системного музикознавчого підходу до вивчення обраного музичного матеріалу, що, у свою чергу, зумовило використання таких методів, як: історико-типологічний, музично-естетичний, жанрово-стильовий, інтерпретологічний, компаративний.

Виклад основного матеріалу. Оскільки образність китайських програмних п'єс ґрунтується на принципово інших засадах та філософсько-етичних уявленнях про систему художніх цінностей, цей ас-

пект вимагає спеціального тлумачення кожного програмного символу та відповідних йому засобів музичної виразності. Одним з найдавніших архетипічних образів у Китаї є квітка. Її багатогранний образ означає для китайців людину, яку вони наділяли ідеальними риси характеру. Колір квітів також має значення, оскільки саме він визначає унікальність характерного образу, який надавали рослині. Тому важливо проаналізувати виконавську стилістику фортепіанних програмних п'єс, пов'язаних із цим образом.

Багато різних квітів оспівано в китайських народних піснях, які стали основою фортепіанних творів. У Китаї особливою популярністю користуються фортепіанні п'єси Ван Цзянчжуна (1933–2016), які наділені яскравими національними образами-символами. Композитор зібрав величезну кількість народних вокальних та інструментальних мелодій у роки Культурної революції, він також записував сольну та ансамблеву музику, яку виконували на китайських традиційних інструментах. На основі цієї роботи з'явилися чудові фортепіанні п'єси «Сотні птахів славлять Фенікса», «Срібні хмари ганяються за Місяцем», «Свято свободи», «Цвітіння абрикоси Муме», «Річка Ліуянґ», «Вишивка прапора золотими нитками», «Червоні лілії розквітли на горі» та ін., які сьогодні займають гідне місце серед концертного та навчального національного фортепіанного репертуару.

Одним з найяскравіших фортепіанних творів Ван Цзянчжуна, де оспіваний образ квітки, є програмна п'єса «Червоні лілії розквітли на горі». Треба вказати на неоднозначність перекладів назви щодо квітки. Так, англійський переклад у нотах «Shandandan Blossoms Red and Bright» не зазначає, яка саме квітка мається на увазі. Точність перекладу дуже важлива, оскільки кожна квітка має свій символічний зміст. Зокрема, Лі Юнь у праці, присвяченій творчості Ван Цзянчжуна, дає переклад цієї п'єси як «Червоні піони розквітли» (Лі Юнь, 2019: 72). Звертаючись до символічних змістів, зауважимо, що піон вважається символом аристократизму, а також юності і любові.

Однак композитор вибрав усе ж таки іншу квітку, а саме – лілію. Доказом цього є шанбейська народна пісня «山丹 丹花开红艳艳», де йдеться саме про один з різновидів лілії – червону лілію, яку в Китаї обоюють як символ єдності, великої дружби та засобу позбутися

сумних думок. Червоний колір також має свій символічний зміст, вважається, що він приносить щастя, радість, удачу. Недарма всі святкові заходи, такі як Новий рік, весілля, тощо, супроводжуються виключно цією кольоровою гамою. Червоними в Китаї називалися також армія та революційні зміни, що, на думку влади, несли прогрес китайцям і покращували їх життя. Отже, поява червоних лілій на горі може означати поступову зміну суму на радість, звільнення від поганих думок і «розквіт» життя, вдачу та благополуччя.

Культурна цінність фортепіанної п'єси Ван Цзянчжуна полягає в тому, що твір є яскравим відбитком свого часу і має всі основні характерні риси національної китайської музики. Головні, «базові» почуття та емоції, втілені у творі, – ентузіазм, радість і відчуття очікування – гармонійно вписуються в загальний національний стиль п'єси.

Загалом музика п'єси створює багату, розкішну, радісну атмосферу, що поєднує в собі мальовниче зображення квітучих шаньдаських лілій, що поступово розкриваються на горі, вони дивовижні у своїй природній красі. Крім того, важливу роль у смисловій складовій твору відіграє безмежна любов до природи провінції Шеньсі та її унікальних пейзажів, що відобразилася у всій музиці п'єси. Художня складова твору містить у собі ще один вельми значущий чинник: багату гаму людських почуттів та переживань, талановитих та оригінально втілених у музиці композитором. Повнота емоційного забарвлення надає мелодійній лінії п'єси особливого шарму, робить зовнішню простоту звучання естетичною і гармонійною.

Основний настрій та головні ідеї фортепіанної п'єси Ван Цзяньчжуна «Червоні лілії розквітли на горі» відображають настрій та ідеї оригінального першоджерела – одноголосної народної пісні. Стиль фортепіанного втілення ідеї, закладеної в пісні, також багато в чому схожий на стиль оригіналу. Однак у своєму фортепіанному творі Ван Цзяньчжун прагне не тільки зберегти всі особливості національного стилю, а ще й доповнити їх, покращити оригінал власним творчим внеском: надати музиці першоджерела більше фактурної насиченості й емоційності, підкреслити китайські національні характерні риси мелодії за допомогою частого використання широких, близьких

до октави інтервалів та інших прийомів, які посилюють загальну величну атмосферу п'єси. Змінний метроритм у п'єсі є надзвичайно пластичним засобом існування музично-виразного інтонаційного образу, що дозволяє відчувати закономірності авторського сприйняття метроритму.

У фортепіанній обробці композитор додає до музичного тексту оригінальної пісні особливих пентатонічних гармоній для підкреслення характерної китайської національної атмосфери. Унікальне поєднання пентатоніки з класико-романтичною гармонією та багатошаровим фактурним розвитком, використане Ван Цзяньчжуном у цій фортепіанній п'єсі, не тільки збільшує художню цінність твору, але ще й допомагає найбільш повно і цілісно висловити ідеї, які лягли в основу сюжету народної пісні. Такий метод подачі музичного матеріалу поєднує риси, характерні для західної музики, з китайськими національними характерними рисами, зберігаючи при цьому загальну традиційно-китайську сутність музики.

Незважаючи на те, що композитор виставляє при ключі три бемолі, особливо виділяється серед інших гармонія, основою якої служить лад з опорою на *f*. Музика фортепіанного твору спрямована головним чином на те, щоб передати образ чарівної картини природи – лісового плато, розташованого в північній частині провінції Шеньсі, яскраво та барвисто зобразити все багатство цієї мальовничої місцевості, на якій усюди розквітають червоні лілії.

Природа провінції Шеньсі поєднує в собі розкіш, простоту й унікальність, тому її зображення в музиці має бути насиченим, емоційним і водночас легким, нібито «літаючим». Композитор поєднує у своїй п'єсі різні музичні техніки для повноцінної передачі зорових образів, що становлять смисловий зміст твору. Серед таких музичних технік можна виділити особливий стиль гри, за якого звучання фортепіано імітує звучання інших музичних інструментів та звуки природи для створення певної сцени сюжету. П'єсу можна умовно поділити на три розділи із невеличкою кодою.

На початку першого розділу *Ad libitum* замість розміру композитор використовує знак ритміки *сань-бань*. Метроритмічне і темпове оформлення музики в ритміці *сань-бань* надає виконавцеві необмеже-

ну свободу. Ці складності зумовлені неможливістю зафіксувати музику в ритміці *сань-бань*, оскільки її природа і специфіка полягають у принциповій невідтворюваності тієї чи іншої композиції, що прозвучала, або її фрагмента.

Ad libitum починається з двох акордів, позначених вишуканими та витонченими музичними прикрасами, що імітують мелодійне звучання флейти – одного з найпоширеніших у північно-західній гірській місцевості інструментів, а також одного з інструментів, найбільш характерних для народної музики північної частини провінції Шеньсі. Хвилеподібні рухливі лінії, що нагадують імпровізацію китайського інструмента *цин*, виступають своєрідним тлом, що пов'язує між собою основну смислову канву мелодії та гармонії.

Важливу роль у створенні необхідної атмосфери твору та адекватному зображенні сюжетних образів у виконанні грає правильне використання педалі. У цій п'єсі використовується прийом так званої «запізнювальної» педалі. У міру розвитку основної мелодійної лінії такий метод використання педалі застосовується дедалі частіше. Також у деяких уривках композитор застосовує інтервальний метод використання педалі, щоб забезпечити чіткість і цілісність мелодії та зв'язність гармонії.

Виконавцю слід звернути увагу на координацію рук та ніг при виконанні фрагментів, де насичена фактура, оздоблена складним ритмом, вимагає найбільшої слухової уваги щодо точної зміни педалі. Так, доволі складно у швидкому темпі використовувати «запізнювальну» педаль, коли перед натисканням клавіш педаль уже утримувалася раніше, а в момент взяття нової гармонічної вертикалі потрібно негайно підняти ногу, щоби почути нову гармонію. Тримаючи її пальцями, треба дати відзвучати обертонам від попередньої гармонії і тільки після цього треба взяти нову педаль. Такий метод використання педалі допомагає звучанню залишатися чистим і не ставати каламутним при частому перемиканні між двома різними гармоніями, а також сприяє тому, що звучання музики в цій частині особливо автентично імітує співи.

Поступово *сань-бань* поступається місцем перемінній метриці, де гучність, тембр та ритм мають бути чітко вивіреними. Пальці не по-

винні розташовуватись на клавішах довільно. Виконавцю слід бути чуйним та уважним, щоб правильно передати емоційне забарвлення мелодії. Звучання початкових нот, що відкривають мелодійну лінію цього уривка, може задати тон усьому вступу, а разом із ним і твору загалом. Завдання виконавця полягає в тому, щоб потрібною манерою дотику до клавіш відразу створити атмосферу тихої, просторої та відокремленої долини. Інтонція тут повинна бути обережною, м'якою та обволікальною, але не порожньою та безформною, а, навпаки, чіткою, глибокою та насиченою.

Арпеджіо, що поперемінно переходить з мелодії правої руки в мелодію лівої руки і назад, має плавно й гармонійно поєднувати частини цього уривка, роблячи звучання ціліснішим і логічним. Крім того, прийом із чергуванням рук, що виконують арпеджіо, покликаний імітувати звучання гучжена – традиційного китайського інструмента, що набув широкого застосування у виконанні китайської народної музики.

Оскільки діапазон гучжена суттєво відрізняється від діапазону фортепіано, для реалістичної імітації звуку цього народного інструмента композитор вибрав ті октави фортепіанної клавіатури, які за своїм звучанням найбільш близькі до звучання гучжена. Проте реалістичність імітації залежить від виконавця не менше, ніж від композитора. Для створення необхідної атмосфери звук фортепіано при грі має бути таким же глибоким, щільним та об'ємним, як бас, що створюється гучженом.

Для створення подібного глибокого звучання під час натискання на клавіші фортепіано рука виконавця повинна бути в розслабленому стані, однак водночас кінчики пальців мають бути зосередженими, чуйними та сильними; вони повинні опускатися на потрібну клавішу точно і чітко, щоб перша нота мелодійної лінії прозвучала якомога об'ємніше.

Головне завдання виконавця полягає в тому, щоб викликати в слухача сильний емоційний відгук від глибокої психологічної насиченості музики. Налаштування виконавця на «спів» на фортепіано є найважливішою і невід'ємною складовою мелодійної лінії не тільки у цій частині, а й у всьому творі загалом. Правильне роз-

міщення пауз, що досягається за допомогою особливого методу використання педалі, забезпечує співучість, мелодійність і зв'язність музики. Уривки безперервного енергійного звучання мелодійної лінії чергуються з інтонаційними «комами» та «крапками», які обрамляють музичні фрази, надаючи їх звучанню цілісності і логічної завершеності.

Перша нота мелодійної лінії, що задає необхідний тон усьому уривку, є основою для всіх наступних нот. Виконавцю слід створювати при грі відчуття деякого тяжіння «фонових» нот до «основних», іншими словами – відчуття, що мелодійна лінія розвивається за рахунок усунення нот, що відбувається ніби за інерцією. Дотик до клавіш при грі має бути таким, щоб звучання фортепіано імітувало звучання гучжена та характерний для цього інструмента щипковий метод виконання. Принцип імітації тяжіння та інерції використовується протягом усього уривка. Також виконавцю необхідно звернути особливу увагу на спосіб об'єднання мелодії правої та лівої руки: він має бути таким, щоб мелодії обох рук гармонійно поєднувалися та в результаті звучали як єдина цілісна мелодійна лінія.

Подібну манеру звучання ми можемо спостерігати і на початку наступного розділу *Allegro vivo*. Темп зрушується вдвічі швидше, проте мелодійна основа залишається тією ж самою, але отримує значний розвиток. Основною подібністю з методом виконання, що використовувався в попередній частині, є те, що тут мелодії правої і лівої руки так само об'єднані і ніби переплітаються, створюючи таким чином витончений і оригінальний музичний візерунок. Через деякий час у мелодію обох рук плавно вплітаються численні пасажі, що використовуються тут для посилення ефекту динамізації при збереженні цілісності стильових особливостей та змісту.

При зміні темпу п'єси застосовується особливий ритмічний спосіб використання так званої «прямої» педалі. Такий метод служить для підкреслення загальної урочистої, святкової атмосфери музики та яскравішого вираження радісних сцен, які зображує звучання мелодії. Наприклад, вже у першому такті другого розділу, а також у подальших тактах педаль і сильна доля припадають на той самий чітко визначений момент; при виконанні їх необхідно брати акуратно

та одночасно і так само акуратно та одночасно знімати. Наприкінці третього такту у другому розділі використовується та сама педаль, що і в першому такті. Це відбувається за рахунок акцентування сильної долі, а також підкресленої синкопи та стрункості звучання, що досягається завдяки тому, що в партіях обох рук використовується однаковий ритм і звучить та сама тональність. Строго визначений чіткий ритм і точно, акуратно розставлені акценти, поєднуючись, створюють необхідні відтінки звучання – об'ємні, глибокі та барвисті. Разом ці відтінки формують яскравий музичний образ, що тонко передає всі унікальні характерні риси традиційної китайської національної музики.

Стосовно внутрішньої динамічної структури твору зазначимо, що вона побудована композитором особливим чином: така музична структура покликана при виконанні створювати у слухача відчуття «зльотів» і «падінь», що чергуються. Музичний текст п'єси побудований так, що форма руху музики надає мелодійній лінії певного емоційного забарвлення: перед нами відкривається дивовижне багатство метроритмічних знахідок, які надають музиці вибагливої ритмічної пластики. Звучання мелодії поступово розвиває та накопичує тону емоційного стану музики, наростання і потім спад напруження, послідовно змінюються почуття й емоції.

Починаючи з моменту, коли музична дія другого розділу досягає кульмінації, на найвищому щаблі напруги розпочинається третій розділ п'єси, що відкриває нову фазу музичного розвитку. Темп усього уривка змінюється на *Allargando*. Тут в обох руках по черзі звучать складні акорди, що виконуються арпеджіо, а мелодійна лінія містить у собі велику кількість музичних прикрас, які при правильній манері виконання будуть не відволікати слухача від основної мелодії, а, навпаки, підкреслювати цю мелодію, тембрально відтіняти її та забарвлювати.

Завдання виконавця – тонко відчувати всі особливості стилю та настрої п'єси під час гри, щоб правильно визначити, у яких тактах уривка варто зробити контраст між основною мелодією і тлом інтенсивнішим, а в яких – м'якшим, розмитим. Головним елементом тут, як і раніше, залишається психологічна складова музики і смисловий

зміст, а основною метою при виконанні кульмінаційного розділу так само є прагнення викликати у слухача сильний емоційний відгук. Ноти, що звучать на початку кожного нового такту, повинні інтонаційно підкреслюватися під час гри за рахунок поєднання смислового наголосу, потрібного тембру, а також правильного темпу, ритму та розміру.

Поступово динамізм музики стихає і все повертається до початкового образу, побудованого на вільному русі. Знову з'являються прозорі гармонії, оздоблені музичними прикрасами, зокрема додатковими декоративними нотами, що відіграють важливу роль у створенні об'ємного та протяжного звучання, забарвленого обертонами. Таким чином, у коді необхідно зробити звучання рівним, логічним, послідовним та досить плавним. Для досягнення такого ефекту виконавцю слід звернути увагу на загальну пластичність музики, а також на співучість і виразність окремих мелодійних ліній та їх гармонійне поєднання. Музика цього уривка повинна звучати ніжно і витончено, створюючи у слухача відчуття м'якого, обволікального об'єму.

У фортепіанній п'єсі Ван Цзянчжуна художня складова і стильові особливості є важливою та невід'ємною частиною розкриття змістового наповнення. На відміну від живопису, де лінією прийнято називати кривизну контуру, що сприймається візуально, мелодійна лінія музики – абстрактне поняття, що характеризує особливості звучання музичного твору. У фортепіанній п'єсі «Червоні лілії розквітають на горі» основна мелодійна лінія проходить крізь усі частини твору, проте в кожній частині вона виконується з різним ступенем експресії, а музичні наголоси в ній інтонаційно підкреслюються за допомогою виконавчих прийомів. При цьому весь твір загалом звучить гармонійно та складно, його структура залишається ясною та стрункою.

Головна мелодійна лінія твору складається здебільшого з різних октав і тризвуків, що звучать переважно в партії правої руки. Середній діапазон звучання тризвуків підкреслює характер п'єси загалом та її основної мелодійної лінії зокрема, тоді як мелодія лівої руки починається з діапазону басових октав, надаючи музиці величності й урочистості. Шістнадцяті ноти, які звучать у середньому діапазоні

мелодії правої руки, розташовані щільно один до одного. Вони доповнюють ефект, що створюється тризвуками, тонко відтіняючи його, а також роблять мелодійну лінію виразною, рухливою, живою і водночас більш плавною. Тон мелодії, який можна порівняти з кольором, що використовується в живописі, у музичних творах визначається не тільки тембром, а й багатьма іншими, не менш важливими характеристиками твору. Однією з найістотніших складових тону є гармонійне забарвлення. Музичні прикраси з використанням додаткових декоративних нот, які композитор використовує як фон для основної мелодійної лінії та як плавні зв'язки між уривками п'єси, звучать переважно в середньому діапазоні. Вони імітують звучання гучжена та спів птахів. Декоративні ноти, які виконуються у високих октавах, імітують своїм тембром звуки флейти, а також додають деяких інтонаційних відтінків до тієї імітації співу птахів, що створюється мелодією середніх октав.

Єдність естетики і творчості є важливою рисою музичного твору, що значною мірою впливає на його художню цінність. Прослуховування композиції, її аналіз та докладний розбір також належать до естетичної діяльності. Проте найактивнішою естетичною діяльністю є творіння музики. Написання музичної композиції – це творча праця, у якій переважає естетичний досвід. Успіх фортепіанної п'єси Ван Цзянчжуна зумовлений не лише актуальністю теми та глибоким патріотизмом твору, а й оригінальністю звучання, унікальністю використаної композитором гармонії, тонким умінням передати всю гаму емоцій через музику. Фактура, засоби виразності тощо відповідають усім естетичним вимогам музичного мистецтва. Загальноприйнятий універсальний естетичний стандарт, на основі якого відбувається оцінювання музичного твору критиками, ділить композицію на кілька самостійних рівнів: рівень сприйняття, естетичний рівень і виконавський рівень.

Висновки. Розглянувши програмну п'єсу для фортепіано Ван Цзянчжуна, можна запропонувати деякі рекомендації щодо її реалізації в аспекті виконавської стилістики. Голландський дослідник китайської музики Frank Kouwenhoven у книзі «Meanings and Structure: The Case of Chinese Qin» написав: «Майже у всій китайській тради-

ційній музиці велике значення має програмний та естетичний зміст музичного твору, що додається до неї; у той час як на практиці більшість виконавців часто стикаються з безліччю різних інтерпретацій, що суперечать один одному» (Kouwenhoven, 2004: 53).

На основі проведеного аналізу можна запропонувати виконавцеві деякі способи для найефективнішої реалізації його піаністичних здібностей та професійних навичок і артистизму в розглянутому творі. Правильний підхід до розкриття потенціалу виконавця дозволяє розкрити творчий потенціал піаніста для досконалого виконання п'єси. Це сприяє не тільки максимально автентичному і водночас унікальному звучанню самого твору, дозволяючи цьому звучанню відповідати високим очікуванням аудиторії та критиків; він також сприяє професійному зростанню виконавця, розвитку його піаністичних навичок та творчої самореалізації через виконання яскравої, насиченої емоціями музики.

Характерними рисами розглянутого твору є плавне, мелодійне поєднання різних фрагментів у єдине ціле, природне і гармонійне звучання мелодійної лінії, що не викликає дисонансу в сприйнятті слухача, різноманітність інноваційних композиційних технік, які застосовуються у фортепіанній обробці оригінальної пісні, вишуканість, а також чітка структура, у деяких уривках підкреслено сувора і така, що потребує особливо виразного виконання.

Крім того, однією з найважливіших характерних рис п'єси є відбиття на фортепіано звучання китайських традиційних інструментів, що в оригіналі виконується на гучжені, цинь, флейті та ін. Ця імітація стає можливою завдяки унікальним музичним прийомам, які композитор застосовує у фортепіанному творі. У фактурі фортепіанної п'єси ми бачимо, що розвиток ритмічного малюнку тут такий самий плавний, розмірений і природний, як і в музичному тексті оригінальної народної пісні. Слід також зауважити, що і в основній темі, і в багатьох тематичних варіаціях кульмінація супроводжується підйомами та спусками мелодії, при виконанні яких виконавець повинен передати всі відтінки інтонацій, щоб слухачі змогли повною мірою відчути пристрасний, живий та схвильований тон відповідного музичного висловлення.

Аналізуючи твір на естетичному рівні, можна умовно виділити у виконавських вимогах дві складові: психологічну та суто естетичну. Вимоги до психологічної складової, у свою чергу, можна також поділити на дві такі категорії:

- рішучість і впевненість настрою, твердість у своїх переконаннях та ідеалах, що відображаються в музиці п'єси завдяки певним музичним технікам та композиційним прийомам;

- природна рухливість і легкість мелодії, загальна узгодженість її звучання, а також гармонійне поєднання таких музичних характеристик, як плавність і контрастність звуку.

Вимоги до естетичної складової спрямовані переважно на дослідження національної унікальності твору, віддзеркалення його краси та символічного змісту, а також на детальний аналіз синтезу національних і західних музичних традицій. Наявні спроби нотації музики в ритміці *сань-бань* слід віднести до найбільш загальних вказівок виконавцям, особливо тим, хто не має достатнього досвіду у сфері музичного самовираження у традиціях китайської музики. *Сань-бань* стає однією зі специфічних рис творчості китайських композиторів, які прагнуть передати у новій формі, зокрема у фортепіанній музиці, своєрідність традиційної музичної культури Китаю.

Виконавцеві необхідно також зосередитися на таких аспектах, як:

- усвідомлення різних філософських ідей, що безпосередньо впливають і на символічний зміст та образність самої китайської музики, і на творчий процес, пов'язаний з її відтворенням та виконанням на сцені;

- важливість розуміння назви твору, його історичного та культурного контексту;

- необхідність точного відчуття ладотональних зв'язків у тематизмі та фактурі твору, щоб відчувати внутрішнім слухом звуковий ідеал автентичного звучання.

Якщо піаніст повністю розуміє характер п'єси й основні ідеї китайської філософії, то ці знання матимуть тенденцію спрямовувати виконання будь-якого твору саме на процес творчості. Тому перш ніж почати використовувати своє власне уявлення про звучання та музичний характер китайського фортепіанного твору, треба набути чіткого

розуміння китайських музичних елементів, які складають основу виконуваної музики.

Перспективною теми може стати визначення виконавської стилістики інших жанрів фортепіанної творчості китайських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Веркіна, Т. Б. (2008). *Актуальне інтонування як виконавська проблема*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Ін Сяо. (2018). Китайська фортепіанна обробка: концепція виконавської естетики, <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/512/Kitayskaya%20fortepiannaya.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Касьяненко, Л. (2003). Робота піаніста над фактурою: посібник з вивчення виконавської інтерпретації фактури фортепіанних творів. Київ: НМАУ.
- Катрич, О. (2003). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Дрогобич: Відродження.
- Лі Юнь. (2019). *Фортепіанна творчість Ван Цзяньчонга в контексті національних традицій і сучасного музичного мислення*. (Дис. канд. ... мистецтвознавства).
- Лю Цзе. (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.* (Дис. канд. ... мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Лю Цзинь-гао. (2007). *Нерегулярна ритміка в фортепіанній музиці китайських композиторів: теорія та виконавська практика*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Москаленко, В. Г. (1988). Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*, 1, 87–93.
- Москаленко, В. Г. (2013). Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія*. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт.

- Приходько, В. І. (1997). Музична фактура та виконавець. Харків: Фоліо.
- Сунь Тянь. (2019). *Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції*. (Дис. канд. ... мистецтвознавства). ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків.
- У На. (2009). *Фортепіанна музика Дін Шанде: поєднання китайської національної традиції з сучасними прийомами європейського письма*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Фекете, О. В. (2010). *Формування виконавської концепції музичного твору*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків, 20 с.
- Хуан Чжулін. (2008). Відображення філософської категорії «Чі» в фортепіанній музиці Китаю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти*, 21, 109–116.
- Цінь Тянь. (2012). *Образ рідного краю в фортепіанних творах китайських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Шаповалова, Л. (2010). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 549–565.
- Шукайло, В. (2004). *Педалізація у професійній підготовці піаніста*. Харків: Факт.
- Шукайло, В. Ф. (2017). Шлях до майстерності піаніста: навч.-метод. посіб. Запоріжжя: ЗНУ.
- Янь Чжихао. (2018). *Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Bai Ye. (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 49 (1) (June), 137–148, <https://www.jstor.org/stable/26844635>
- Chen Xi, (2012). Chinese piano music: an approach to performance. LSU Doctoral Dissertations. 101 p. [cit. 20-03-2023]. Available at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2153
- Chernyavska, M., Ivanova, I., Timofeyeva, K., Syriatska, T., Mits, O. (2023). Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. LXVIII, Special Issue 2, P. 166–179. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10

- Wei Tingge. ed. Selection from Chinese Classical Music for Piano № 2. Editors-in-Chief: Wei Tingge, Li Mingjun, Xu Min. ShiDaiWenYi Publishing House, Shanghai, 1998.
- 卞萌. (1996). 中国钢琴文化之形成与发展. 北京: 华乐. 399页. (Бянг Менг. (1996). Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї. Пекін: Хуа Юе. 399 с.).
- 汪毓和. (1992). 中国近代音乐家评传. 北京: 文化艺术, 89页. (Ван Юйхе. (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 1. Пекін: Література та мистецтво, 89 с.).
- 汪毓和. (1992). 中国近代音乐家评传. (下册). 北京: 文化艺术, 216页. (Ван Юйхе. (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 2. Пекін: Література та мистецтво, 216 с.).
- 魏廷格. (2001). 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概. 钢琴艺术. – № 2. 20–21 页. (Вей Тінге. (2001). Теоретичний погляд на китайське фортепіанне мистецтво. *Мистецтво фортепіано*, 2, 20–21.).
- 吴光明. (2003). 美学. 中国哲学百科全书. 纽约; 伦敦: Routledge, 215 页. (Куан-мин Ву. (2003). Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк; Лондон: Routledge, 215 с.).
- 老子. (2008). 道德经. 西安: 三秦出版社, 146 页. (Лао Цзи (2008). Дао Де Дзін. Сіан: Видавництво Санчін, 146 с.).
- 梁茂春. (2001). 百年音乐之声. 北京: 中国经济, 39页. (Ліан Маочунь. (2001). Музичні звуки століття. Пекін: Китайська економіка, 39 с.).
- 司马迁. (2006). 史记. 北京: 线装书局, 552 页. (Сима Цянь. (2006). Ши цзи. Історичні записи. Пекін: Threadbound Book Company, 552 с.).
- 童道锦. (2001). 钢琴艺术研究文集. (上册). 上册载《钢琴演奏教育》. 北京: 人民音乐, 280 页. (Тун Даоцзинь. (2001). Дослідження з питань фортепіанного мистецтва. Т. 1. Навчання фортепіанної гри. Пекін: Народна музика, 280 с.).
- 冯友兰 (1985). 中国哲学简史/冯友兰 京: 北京大学出版社 276页. (Фен Юлань. (1985). Коротка історія китайської філософії. Пекін: Пекінський ун-т, 276 с.).
- 蔡仲德 (2004). 中国音乐美学史/蔡仲德北京: 人民音乐出版社 866页 (Цай Чунгде. (2004). Історія музичної естетики в Китаї. Пекін: Народна музика, 866 с.).

- 张怡. (2005). 浅述中国钢琴改编曲的演奏特点. 齐鲁艺苑. № 3. 49–55页.
 (Чжан І. (2005). Виконавські особливості китайських фортепіанних аранжувань. Цзинань: Чи Лу Юй. № 3, с. 49–55).

REFERENCES

- Bai Ye. (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 49, 1 (June), 137–148, <https://www.jstor.org/stable/26844635> [in English].
- Byang Meng. (1996). Formation and development of piano culture in China. Beijing: Hua Yue [in China].
- Chen Xi. (2012). Chinese piano music: an approach to performance. LSU Doctoral Dissertations. 101 p. [cit. 20-03-2023]. Available at: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2153 [in English].
- Chernyavska, M., Ivanova I., Timofeyeva K., Syriatska T., Mits O. Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. LXVIII, Special Issue 2, 2023. P. 166–179. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10 [in English].
- Ing Xiao. (2018). Chinese piano processing: a concept of performing aesthetics. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/512/Kitayskaya%20fortepiannaya.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
- Huang Zhulin. (2008). Reflection of the philosophical category “Chi” in the piano music of China. *Problems of the interaction of art, pedagogy and educational practice*, 21, 109–116 [in Ukrainian].
- Kasyanenko, L. (2003). Pianist’s work on the texture: a guide to studying the performance interpretation of the texture of piano works. Kyiv: NMAU, 2003 [in Ukrainian].
- Fekete, O. V. (2010). *Formation of the performance concept of a musical work*. (Autoref. thesis ... candidate art studies Kharkiv) [in Ukrainian].
- Feng Yulan. (1985). A brief history of Chinese philosophy. Beijing: Peking University, 276 p. [in China].
- Katrych, O. (2003). *The style of a performing musician (theoretical and aesthetic aspects)*. Drohobych: Renaissance [in Ukrainian].
- Kuan-ming Wu. (2003). Aesthetics. *Encyclopedia of Chinese Philosophy*. New York; London: Routledge, 215 p. [in China].

- Lao Tzu. (2008). *Tao De Jing*. Xi'an: Sanchin Publishing House. 146 p. [in China].
- Lian Maochun. (2001). *Musical sounds of the century*. Beijing: Chinese Economy, 39 h. [in China].
- Lee Yun. (2019). *Wang Jianchong's piano work in the context of national traditions and modern musical thinking: thesis of the candidate of art history*. 246 p. [in Ukrainian].
- Lu Jie. (2017). *Concept spheres of Chinese program piano music of the 20th and early 21st centuries*. (Dissertation of a candidate of art history). Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko [in Ukrainian].
- Liu Jin-tao. (2007). *Irregular rhythms in the piano music of Chinese composers: theory and performance practice*. (Abstract of the thesis of a candidate of art history) [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. G. (1988). Creative aspect of musical style. *Kyiv musicology*, 1, 87–93 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. G. (2013). *Lectures on musical interpretation. Tutorial*. Kyiv: National. music Acad. of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].
- Nikolaevska, Yu. V. (2017). Authentic executive strategy and its modern transformations. *Aspects of historical musicology*, 10, 180–198 [in Ukrainian].
- Nikolaevska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries: a monograph*. KHNUM named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, Fakt [in Ukrainian].
- Prykhodko, V. I. (1997). *Musical invoice and performer*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Sun Tian. (2019). *The sound world of Juan An-Luna's piano works: compositional and performing projections*. (Thesis of the candidate of art history). I. P. Kotlyarevsky KhNU [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. (2010). Executive reflection as an object of interpretology. *Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education*, 29, 549–565 [in Ukrainian].
- Shukaylo, V. (2004). *Pedalization in the professional training of a pianist*. Kharkiv: Fakt, 158 p. [in Ukrainian].
- Shukaylo, V. F. (2017). *The way to the mastery of a pianist: teaching method. manual*. Zaporizhia: ZNU [in Ukrainian].
- Sima Qian. (2006). *Shi tzu Historical Records*. Beijing: Threadbound Book Company, 552 p. [in China].

- Tong Daojin. (2001). Studies on piano art. T. 1. Learning to play the piano. Beijing: Folk music, 280 p. [in China].
- Tsai Chungde. (2004). History of musical aesthetics in China. Beijing: Folk Music, 866 p. [in China].
- Verkina, T. B. (2008). *Topical intonation as a performance problem*. (Autoref. thesis ... candidate art critic). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Wang Yuhe. (1992). An overview of the work of modern Chinese musicians. Part 1. Beijing: Literature and Art, 89 c. [in China].
- Wang Yuhe. (1992). An overview of the work of modern Chinese musicians. Part 2. Beijing: Literature and Art, 216 c. [in China].
- Wei Tinghe. (2001). A theoretical view of Chinese piano art. *Art of the piano*, 2, 20–21 [in China].
- Wei Tingge. ed. Selection from Chinese Classical Music for Piano № 2. Editors-in-Chief: Wei Tingge, Li Mingjun, Xu Min. ShiDaiWenYi Publishing House, Shanghai, 1998 [in English].
- Wu Na. (2009). *Piano music of Ding Shande: a combination of Chinese national tradition with modern techniques of European writing*. (Autoref. thesis ... candidate art studies) [in Ukrainian].
- Zhang I. (2005). Performance features of Chinese piano arrangements. Jinan: Chi Lu Yu. No. 3, 49–55 [in China].
- Yan Zhihao. (2018). *Genre system of piano treatments, arrangements and transcriptions in creative works of Chinese composers of the 20th – early 21st centuries*. (Thesis for obtaining a scientific degree of the Candidate of Arts). M. Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Qin Tian. (2012). *The image of the native land in the piano works of Chinese composers*. (Diss. ... candidate art studies). Kharkiv [in Ukrainian].

Song Meixuan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Postgraduate student of the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: 523354005@qq.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-8517-2588>

Performance stylistics of piano program pieces by Chinese composers (Wang Jianzhong “Red lilies bloomed on the mountain”)

Background. *The article examines the piano piece «Red Lilies Bloomed on the Mountain» by the Chinese composer Wang Jiangzhong. The general characteristics of the genre of the program piece, the imagery, symbolism or folklore of the names of piano works are considered, which help to specify the figurative content with the help of verbal decoding, bringing the performer and the listener closer to the figurative and emotional essence of Chinese national instrumental creativity.*

Objectives. *In order to identify the universal mechanism of piano interpretation of program pieces by Chinese composers, the specific features and specificity of Chinese national artistic thinking are analyzed, which is reflected in the performing style, which includes the understanding of the figurative sphere, issues of a technological nature, and the stylistic authenticity of the performance.*

Methods. *The research methodology requires a systematic musicological approach to the study of the selected musical material, which, in turn, led to the use of such methods as: historical-typological, musical-aesthetic, genre-stylistic, interpretological, comparative.*

Results. *If the pianist fully understands the character of the piece and the main ideas of Chinese philosophy, then this knowledge will tend to direct the performance of any piece to the creative process. The psychological aspect of performance requirements consists of two aspects:*

– *determination and confidence of mood, firmness in one's convictions and ideals, which are reflected in the music of the play thanks to certain musical techniques and compositional techniques;*

– the natural mobility and lightness of the melody, the overall consistency of its sound, as well as the harmonious combination of such musical characteristics as the smoothness and contrast of the sound.

The requirements for the aesthetic component of the work are aimed mainly at researching the national uniqueness of the work, reflecting its beauty and symbolic content, as well as at a detailed analysis of the synthesis of national and Western musical traditions. Existing attempts at music notation in san-ban rhythms should be classified as the most general instructions for performers, especially those who do not have sufficient experience in the field of musical self-expression in the traditions of Chinese music.

Conclusions. The performer must also focus on such aspects as: awareness of various philosophical ideas that directly affect both the symbolic content and imagery of Chinese music itself, and the creative process associated with its reproduction and performance on stage; the importance of understanding the title of the work, its historical and cultural context; the need for an accurate sense of latitudinal relationships in the theme and texture of the work, feeling the sound ideal of authentic sounding with the inner ear.

Keywords: piano music of China, program piano piece, performance style, pianistic techniques, composer, performer.

Стаття надійшла до редакції 8 листопада 2022 року