

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра фортепіано

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво

на тему: ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ФУ ЦУНА – КИТАЙСЬКОГО
«ПОЕТА ФОРТЕПІАНО» ХХ СТОЛІТТЯ

Виконала: студентка магістратури _____
денної форми навчання _____
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Ван Янь
(прізвище, ім'я та по-батькові)

Науковий керівник:
Рощенко О.Г., доктор мистецтвознавства,
професор; старший викладач, кандидат
мистецтвознавства Кріпак О. Л.
(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)

Рецензент: Коновалова І. Ю., доктор
мистецтвознавства, доцент

(посада, вчене звання, науковий ступень, прізвище та ініціали)

Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії:
_____ Снедков І. І. _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

Члени комісії _____ Большакова Т. В. _____
(підпис) (прізвище та ініціали)
_____ Рощенко О. Г. _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Вчення про музичний текст та виконавський стиль у структурі виконавської інтерпретації	
1.2. Особливості «китайського піанізму» в працях музикознавців Піднебесної	
Висновки до Розділу 1.....	
РОЗДІЛ 2. ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ФУ ЦУНА	
2.1. Періодизація творчого шляху Фу Цуна – піаніста	
2.2. Властивості творчої особистості китайського «поета фортепіано»	
Висновки до Розділу 2	
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ «КИТАЙСЬКОГО ПОЕТА ФОРТЕПІАНО» В ПРОЦЕСІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ Ф. ШОПЕНА	
3.1. Музично-поетичні шукання як спосіб проникнення до змісту західноєвропейського романтизму в фортепіанному виконавстві Фу Цуна	
3.2. Взаємодія ознак європейського і китайського піанізму в романтичному виконавському стилі китайського «поета фортепіано»	
Висновки до Розділу 3	
ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження.

Одним з затребуваних напрямів дослідження сучасної гуманітаристики є пошук відповіді на питання, пов'язані з розв'язанням проблеми «Захід – Схід», «Схід – Захід» (Є Сяньвей [2], Лю Бінцянь [8]). На сучасному етапі слід визначити декілька підходів щодо розв'язання цієї проблеми в українському музикознавстві. Серед них відзначимо жанровий (роботи Цао Хе [23], Ту Дуня [17]), стильовий (праця Лю Юйтен [9]), а також історико-синхроністичний, розроблений в докторській дисертації знаного китайського дослідника Лю Бінцяня [8]. Порівняльний підхід набув значення поширеної, стабільної методологічної засади, об'єднуючої музикознавчі дослідження різних напрямів, присвячених вивченню проблеми «Захід – Схід», «Схід – Захід».

Досягненням українського синологічного музикознавства ХХІ століття стало застосування монографічного підходу, представленого, зокрема, в дисертаційній праці Цао Хе, захищеній 2019 року [23]. Однак, якщо праця Цао Хе присвячена вивченню творчої постаті видатного композитора ХХ – початку ХХІ століття Шан Деї, то проблематика даної роботи пов'язана з розкриттям специфіки творчої постаті геніального китайського піаніста Фу Цуна як втілення тієї художньої особистості, крізь призму вивчення виконавського мистецтва якого стають очевидними процеси формування національного виконавства упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Оскільки, за І. Ю. Сухленко, саме «творча особистість музиканта грає видатну роль в репрезентації будь якого художнього музичного твору» [15], вивчення структури творчої особистості Фу Цуна – китайського «поета фортепіано» ХХ століття – постає як умова визначення специфіки виконавської інтерпретації, властивої піаністу, діяльність якого обумовила взаємодію європейських і східних традицій у музичному виконавстві.

Отже, проблема дослідження інтерпретаційних версій вірців європейської класики, здійснених китайським піаністом ХХ століття Фу

Цуном як одним з історично перших музикантів, творчий шлях яких постає як наслідок синтезу європейських та національних традицій, слугує поширенню проблематики «Захід – Схід» на рівень виконавської інтерпретації.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Магістерська робота виконана на кафедрі теорії та історії музики ХДАК у відповідності з науковою темою кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Об'єкт дослідження – специфіка прояву дихотимії «Схід – Захід» у фортепіанному виконавстві ХХ століття.

Предмет дослідження – властивості творчої особистості Фу Цуна – китайського «поета фортепіано» ХХ століття.

Мета дослідження – розкрити властивості творчої особистості Фу Цуна – китайського «поета фортепіано» ХХ століття.

Досягнення поставленої мети зумовило виконання таких **завдань**:

- *обґрунтувати значущість творчої постаті Фу Цуна в процесі розвитку національного піанізму;*
- розробити періодизацію творчого шляху Фу Цуна – піаніста;
- виявити специфіку творчої еволюції виконавця;
- визначити особливості виконавської інтерпретації Фу Цуном Ноктюрну Ф. Шопена № 20 (cis-moll).

Матеріалом дослідження є аудіо- і відеозаписи виконання Фу Цуном фортепіанних творів Ф. Шопена (Ноктюрн № 20 cis-moll), сонат Д. Скарлатті (L 108), а також наукові статті, що висвітлюють факти біографії Фу Цуна – китайського «поета фортепіано».

Методи дослідження обумовлені його предметом та метою. Наукові положення дослідження аргументовано на основі синтезу загальнонаукових методологічних підходів: історичного, культурологічного, системного (структурно-функціонального), компаративного. У роботі використовуються також спеціальні методи теоретичного та історичного музикознавства. Серед

спеціальних методів дослідження в магістерській роботі особливого значення набуває біографічний метод дослідження в його розробці, представлений в праці М. Друскіна [1], а також методи інтерпретаційного та стильового аналізу виконавського стилю, подані в дослідженнях О. Катрич [5], Н. Корихалової [7], Є. Назайкінського [12], І. Сухленко [15]. Біографічний метод дослідження, розроблений М. Друскіним [1], застосований для вивчення творчого шляху Фу Цуна як видатного китайського піаніста, який успадкував досягнення європейського фортепіанного мистецтва та переніс їх на національний ґрунт. Застосування методології інтерпретаційного та стильового аналізу обумовлено необхідністю визначення характерних ознак виконавської спадщини Фу Цуна.

Теоретичну базу дослідження складають праці музикознавців стосовно питань:

- структури універсальної творчої особистості;
- виконавського стилю;
- «фортепіанного буму» в китайській виконавській культурі ХХ століття;
- ознак шопенівського фортепіанного стилю та його втілення у виконавському мистецтві.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в ньому вперше:

- представлена періодизація творчості китайського піаніста;
- вмотивовано відсутність кризових періодів в еволюції фортепіанній творчості китайського піаніста;
- виявлена система властивостей творчої особистості Фу Цуна;
- визначено музично-поетичні шукання визначені як спосіб проникнення до змісту західно-європейського романтизму в фортепіанному виконавстві Фу Цуна;
- виявлено причини панівної ролі класико-романтичного репертуару в піаністичній виконавській діяльності Фу Цуна;
- вмотивовано визначення «поетичного піанізму» Фу Цуна;

- *уточнено* жанрово-стильові особливості ноктюрну Ф. Шопена *cis-moll*, втілені у виконавській інтерпретації Фу Цуна.

Практичне значення одержаних результатів міститься в можливості використання матеріалів і висновків магістерської роботи в подальших науково-теоретичних розвідках, а також у виконавській та педагогічній практиці.

Апробація результатів дослідження. Магістерська робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музики ХДАК. За матеріалами роботи було підготовлено доповідь «Властивості творчої особистості Фу Цуна – китайського „поета фортепіано“», що прозвучала на Міжнародній конференції Харківської державної академії культури (листопад, 2020).

Публікації. За матеріалами доповіді опубліковані тези «Властивості творчої особистості Фу Цуна – китайського „поета фортепіано“» в збірнику матеріалів Міжнародної конференції Харківської державної академії культури (листопад, 2020 р.).

Структура магістерської роботи. Робота складається зі Вступу, трьох розділів та шести підрозділів, Висновків, Списку використаної літератури (27 джерел). Загальний обсяг роботи – 48 с., з них основного тексту – 45 с.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.2. Вчення про музичний текст та виконавський стиль у структурі виконавської інтерпретації

Теоретико-методологічну базу дослідження складають взаємодіючі музикознавчі вчення та концепції. Ведуче місце в даній роботі належить вченню про музичну інтерпретацію, а в її структурі – теорії виконавської інтерпретації, представленої в працях Н. Корихалової, В. Г. Москаленко. Важливе значення в структурі даної роботи мають вчення про музичний твір та виконавський стиль (роботи О. Катрич, І. Сухленко).

Тлумачення музичного твору, надане Н. Корихаловою, відіграє значення опори, на основі якої вибудовується подальша система умовиводів. У праці Н. Корихалової 1979 року під музичним твором пропонується розуміти «певний ступінь повноти відображення музики в нотному записі» [7, с. 8]. Однак авторка знакової роботи обмежується тлумаченням музичного твору як виключно композиторського тексту, не виходячи на рівень його виконавського озвучення.

До даної роботи з метою здійснення порівняльного аналізу між авторським нотним текстом музичного твору (а саме, *cis-moll*ного ноктюрну Ф. Шопена) і його виконавським втіленням в інтерпретації китайського «поета фортепіано» Фу Цуна залучено наукові концепції В. Г. Москаленка [11] та С. В. Шипа [25]. Сутність концепції В. Г. Москаленка полягає у трирівневій диференціації змісту поняття «музичний текст». Перший рівень пов'язаний з розумінням музичного тексту як нотного тексту-коду передбачає його тлумачення як «заключного етапу композиторського першо-творення музики», [11, с. 5], опори «для пізнання музичного твору» [11, с. 3], «”речі“, що вже створена (“*res facta*”)» [11, с. 4], як «“повідомлення” про музично-інтонаційну програму, яка створена композитором і сприймається <...> у нескінченних варіантах її виконавських втілень» [11, с. 5]. Другий рівень

змісту поняття музичного тексту обумовлений створенням його «слухового уявлення», що відноситься до групи «живих текстів» [11, с. 6]. До третього рівня вчений відносить «власне музичне звучання (акустична форма буття твору)», що віднесені до «групи музичних текстів» [там само]. У підсумку В. Г. Москаленко подає узагальнене визначення музичного твору як «самостійної музично-інтонаційної концепції, що розкривається в суспільному функціонуванні як художнє ціле у взаємодії її еталонних слухових уявлень та потенційної безмежності інтерпретацій» [11, с. 8 – 9].

Вчення про виконавський стиль постає як одне з найактуальніших у структурі сучасної музичної інтерпретації. Важлива роль у розробці питання виконавського стилю в музиці належить працям О. Катрич [5] і І. Сухленко [15].

В основі визначення індивідуального виконавського стилю у роботі О. Катрич закладено його розуміння як системи виконавських засобів, «що відповідає специфічності світогляду» музиканта-виконавця, що зберігає «цілісність та функціонує у якості опорного факту переінтонування різноманітних композиторських стилів» [5, с. 9]. За І. Сухленко, «саме творча особистість виконавця грає провідну роль в репрезентації ... музичного твору» [15].

У даній роботі набуває розвитку ідея І. Сухленко щодо взаємообумовленості поняття «виконавського стилю» і категоріями «стиль інструмента» та «композиторський стиль». Залежність виконавського стилю від «стилю інструменту» обумовлена властивими йому можливостями технічного та виразового походження [15]. Нерозривний зв'язок виконавського стилю з композиторським обумовлює виявлення авторського мислення у процесі звукового втілення нотного тексту. Зокрема, вияв композиторського стилю у процесі виконавського прочитання нотного тексту передбачає, за І. Сухленко, розкриття його історичної і «географічної» приналежності [15].

1.2. Особливості «китайського піанізму» в працях музикознавців Піднебесної

Крізь фортепіанне мистецтво Фу Цуна можливо простежити весь шлях розвитку піаністичного виконавства Піднебесної упродовж другої половини ХХ століття і початку ХХІ століття. Творчий шлях Фу Цуна, за Хуан Пін, охоплює контрастні етапи історії виконавства КНР – від «періоду розвитку професійної освіти (1949 – 1966)» до «періоду реформ і відкритості (з 1978 по теперішній час)» [20, с. 5], коли, починаючи з 1980-х рр., відбувся так званий фортепіанний «китайський бум» [20, с. 17]. Під поняттям китайський фортепіанний бум Сюй Бо пропонує розуміти «зростаючу роль навчання гри на фортепіано в Китаї», що набула масового рівню, а також «досягнення молодих китайських піаністів у світовій конкурсній і концертній практиці», відкриття великої кількості «державних музичних освітніх закладів», в яких відбуваються репетиції «майбутніх міжнародних перемог» [16, с. 59].

Фу Цун з 1976 року як професор Шанхайської консерваторії приймає активну участь у розвитку «молодого фортепіанного мистецтва Китаю» [20], новітньої китайської фортепіанної школи, подальшій інтеграції зі світовим фортепіанним мистецтвом. Тому особливості «китайського піанізму» одночасно набувають значення специфічних ознак виконавського мистецтва Фу Цуна. Одночасне формування «китайського піанізму» як такого і виконавського стилю Фу Цуна обумовлює необхідність сумісного розгляду властивостей означених процесів.

Фортепіанне виконавське мистецтво Піднебесної вирізняють характерні особистісні якості так званого «китайського піанізму», визначені Ши Явень. Китайський дослідник відносить до таких «організованість і дисциплінованість, працелюбність і опорні точки конфуціанства, безмежну любов до музики, безпосередність і

емоційність» [26, с. 117]. В особистісних ознаках «китайського піанізму» спостерігається прояв національної ідеї (ментальності) народу Піднебесної, для якого досягнення досконалості шляхом самовідданої праці постає як передумова творчої діяльності.

Сюй Бо, осмислюючи феномен «китайського піанізму», розвиває думку щодо властивого йому протиріччя, сутність якого полягає в поєднанні «досконалої віртуозності і при цьому повну бездуховність виконання». «Недостатню глибину» китайський музикознавець пояснює «не масштабами таланту, але невмінням вловити специфіку стилю і образний зміст музики», що «виникають у китайців в процесі засвоєння характерних інтонацій європейської мови» [16, с. 64].

Фортепіанне мистецтво Китаю обумовлено національними жанрово-стильовими ознаками, властивими композиторській творчості. За визначенням Хуан Пін, фортепіанній творчості китайських композиторів властива «двуєдність творчих шукань», що обумовлена «взаємозв'язками сучасних композиційних прийомів в національних китайських традицій» [20, с. 6].

Пояснення домінуючого значення виконавської технічної досконалості у феномені «китайського піанізму» слід шукати в системі музичної освіти, сформованої у Піднебесній. За Сюй Бо, «цілеспрямоване формування технічного апарату з найранішого віку – ця настанова є пріоритетною» у системі фортепіанної освіти [16, с. 65]. Тривале домінування дидактики над розвитком образного, художнього виконання під час навчання дитини вирізняло «китайський піанізм» упродовж не тільки всієї другої половини ХХ століття, але й першого десятиліття ХХІ століття. Саме тут слід відзначити відмінності між характером навчання Фу Цуна і традиціями, властивими китайській фортепіанній школі. Адже Фу Цун навчався у дитинстві і юнацтві в європейських піаністів, що заклали в основу його виконавської майстерності ідею єдності технічної і артистичної складових, що призвело до утворення властивого музиканту «поетичного піанізму».

Лише наприкінці 1990-х років відбулося усвідомлення недоліків пріоритету технічної складової над образною у підготовці китайських піаністів. У підсумку на сучасному етапі сформовані такі ознаки китайської системи фортепіанної освіти, визначені Сюй Бо: «орієнтація на формування міцного технічного фундаменту в ранньому дитинстві і культ якісної технічної майстерності; розвиток музичної ерудиції, виховання аналітичного підходу до творів в класі фортепіано; науково-теоретична культура викладачів; курс на вивчення творчості визначних виконавців в аудіо і відеозаписах» [16, с. 67]. Тобто, на початку ХХІ століття відбуваються значні зміни в пріоритетах «китайського піанізму», розвиток якого відбувається згідно тим настановам тлумачення технічної сторони як основи втілення художнього образу музичного твору, якими скеровувався Фу Цун.

Висновки до Розділу I

У Розділі I вчення про музичний текст та виконавський стиль у структурі виконавської інтерпретації, а також особливості «китайського піанізму», що містяться в працях музикознавців Піднебесної, тлумачено як теоретико-методологічні засади дослідження, що обумовлено завданням розкриття його теми.

В структурі теорії музичної інтерпретації особливе значення належить теорії виконавської інтерпретації (праці Н. Корихалової, В. Г. Москаленко), вченням про музичний твір та виконавський стиль (роботи О. Катрич, І. Сухленко).

Здійснення порівняльного аналізу між авторським нотним текстом музичного твору (а саме, *cis-moll`*ного ноктюрну Ф. Шопена) і його виконавським втіленням в інтерпретації китайського «поета фортепіано» Фу Цуна потребувало розгляду двох форм існування «музичного тексту» – у його нотному і звуковому форматах.

В основу тлумачення індивідуального виконавського стилю як системи виконавських засобів, що бере участь у процесі переінтонування

композиторських стилів» [5, с. 9], закладено концепцію О. Катрич. Обумовленість виконавського стилю специфікою «стилю інструменту», викладена у праці І. Сухленко [15], закладено в основу виявлення специфіки звукового втілення нотного тексту.

Оскільки крізь фортепіанне мистецтво Фу Цуна уможлиблюється розгляд шляхів розвитку піаністичного виконавства Піднебесної упродовж другої половини ХХ століття і початку ХХІ століття, розгляд питання щодо специфіки «китайського піанізму» набуває для даного наукового контексту особливого значення. З метою розгляду суті поняття фортепіанний «китайський бум», уведеного Хуан Пін, [20, с. 17], передумови виникнення якого значною мірою обумовлені творчою діяльністю Фу Цуна, до Розділу 1 залучено визначення цього поняття, поданого в роботі Сюй Бо [16, с. 59].

Аналіз творчого шляху китайського «поета фортепіано» дозволив дійти висновку, що особливості «китайського піанізму» одночасно набувають значення специфічних ознак виконавського мистецтва Фу Цуна. Одночасне формування «китайського піанізму» як такого і виконавського стилю Фу Цуна обумовлює необхідність сумісного розгляду властивостей означених процесів.

Розглянуто характерні особистісні якості так званого «китайського піанізму», до яких, за визначенням Ши Явень, мають відношення «організованість і дисциплінованість, працелюбність і опорні точки конфуціанства, безмежну любов до музики, безпосередність і емоційність» [26, с. 117] як прояв національної ідеї (ментальності) народу, для якого досягнення досконалості шляхом самовідданої праці постає як передумова творчої діяльності.

На основі вивчення праці Сюй Бо усвідомлено феномен «китайського піанізму», в основі якого закладено протиріччя між «досконалою віртуозністю» і «повної бездуховності виконання», що

обумовлюється «невмінням вловити специфіку стилю і образний зміст» європейської музики [16, с. 64].

Відзначено відмінності між характером навчання Фу Цуна і традиціями, властивими китайській фортепіанній школі. Китайський «поет фортепіано» з дитинства навчався в європейських піаністів, що заклали в основу його виконавської майстерності єдність технічної і артистичної складових – умови утворення властивого музиканту «поетичного піанізму».

Визначено історичну роль Фу Цуна у трансформації «китайського піанізму» на початку XXI століття. Розвиток «китайського піанізму» з початку XXI століття відбувається згідно настановам тлумачення технічної сторони як основи втілення художнього образу музичного твору, якими скеровувався Фу Цун.

РОЗДІЛ 2. ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ФУ ЦУНА

2.1. Періодизація творчого шляху Фу Цуна – піаніста

Творча постать Фу Цуна – видатного піаніста другої половини ХХ – початку ХХІ століття – є втіленням інтеграційних процесів у музичному мистецтві в цілому і фортепіанному виконавстві, зокрема, що визначають сутність митецького розвитку Новітнього Часу.

60-річна виконавська діяльність Фу Цуна сприяла затвердженню, за Ши Явень, «феномену „китайського фортепіанного буму“ кінця ХХ початку ХХІ століть» [26, с. 117], зрощеному на основі засвоєння принципів європейського піанізму.

На основі узагальнення фактів, викладених в роботах китайських музикознавців, серед яких особливе значення має праця Ши Явень [26], адже на основі поданій у ній фактів у даній роботі розроблено періодизацію творчого шляху Фу Цуна – піаніста.

Творчий шлях Фу Цуна відображає характерні етапи розвитку національного китайського фортепіанного стилю – від початку його формування, перших злетів, кризи, обумовленої 10-річною трагедією «культурної революції», подальшого відродження, досягнення кульмінаційної хвилі. *У творчому шляху піаніста, що охоплює біля 60 років, як у дзеркалі, відображаються етапи розвитку та принципові властивості всесвітнього фортепіанного виконавства.*

Так, наприклад, роки навчання та перші тріумфи Фу Цуна співпадають з загальними етапами розвитку фортепіанної культури Китаю, значуще місце в системі якого займає виконавство. Формування національного музичного фортепіанного композиторського та виконавського мистецтва Китаю було безпосередньо пов'язано з засвоєнням західного і, в першу чергу, європейського досвіду. Ця

історична закономірність знайшла своє відображення в творчій біографії Фу Цуна.

Фу Цун народився в Шанхаї 10 березня 1934 року, в Старому Китаї, коли тільки-но розпочинався процес розвитку оригінального фортепіанного мистецтва Піднебесної, коли, за Ян То, з'явилися перші фортепіанні твори й вироблялася національна піаністична виконавська манера [27].

До занять музикою трирічного Фу Цуна залучив батько Фу Ле – вчений-мистецтвознавець, перекладач з французької мови, друг Ромена Роллана (за Чжан Чуньцзяцзы [24, с.144]). Фу Ле виховав сина «на кращих взірцях європейського мистецтва» [там само], ставши одним з перших, хто надав характеристику піаністичному таланту свого сина.

Аналіз творчої діяльності Фу Цуна – піаніста дозволив виокремити *три періоди* в його музичній кар'єрі.

Перший період творчої діяльності Фу Цуна (охоплює 11 років з 1943 – по 1954) слід визначити як *роки навчання*. Значущим фактом у процесі формування творчої особистості китайського музиканта стало його *навчання у піаністів європейського походження*. Першим викладачем гри на фортепіано для дев'ятирічного Фу Цуна став *Маріо Паччі* – італійський піаніст, послідовник Ф. Ліста (Маріо Паччі навчався у Дж. Сгамбаті – учня Ф. Ліста). Саме Маріо Паччі, який три роки навчав Фу Цуна гри на фортепіано, заклав основи фортепіанної школи свого учня, навчав виконавської майстерності маленького піаніста, виховував в ньому працездатність як умову творчого зростання музиканта. Завдяки Маріо Паччі головним стилевим напрямом у виконавській діяльності Фу Цуна став європейський музичний романтизм. Але, на відміну від листівської домінанти у творчій постаті Маріо Паччі, його учень Фу Цун надав переваги романтизму шопенівського типу, залишившись вірним йому упродовж всього творчого шляху.

Поступово Фу Цун – учень Маріо Паччі – перейшов до семи-восьмигодинних занять на фортепіано, ставивши перед собою мету досягнення максимального творчого саморозкриття. Вже у юному віці визріли творчі пріоритети піаніста, пов'язані, перш за все, з добою європейського романтизму. Але найбільша захопленість китайського піаніста з юнацьких років була пов'язана зі спадщиною Ф. Шопена, в творах якого Фу Цун знаходив шляхи власного виконавського самовираження. Любов до творчості Шопена стала тим пріоритетом у мистецтві китайського піаніста, якому він був вірним упродовж всього свого довгого творчого життя. Саме музика Шопена стала своєрідним символом романтичного виконавського стилю Фу Цун.

Влітку 1951 року учителем 17-річного Фу Конга стала піаністка *Ада Бронштейн*, педагогічним даром якої захопився китайський музикант. У класі Ади Бронштейн особистість Фу Конга-піаніста набула остаточного формування. 1953 року учень Ади Бронштейн брав участь у Всесвітньому Фестивалі молоді і студентів, що проходив у Румунії. Це був перший візит Фу Цуна до Європи.

Другий період в творчій біографії Фу Цуна, що тривав 20 років, слід визначити як «роки мандрів» (1954 – 1975).

Передумовою початку «років мандрів» у творчій біографії Фу Цуна постало успішне проходження відбіркового туру в Китаї, що надало йому права взяти участь у П'ятому Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Польщі.

Переломний етап у формуванні творчої особистості китайського музиканта, що визначив початок другого періоду, пов'язаний з 1954 роком, коли у двадцятирічному віці Фу Цун залишив Піднебесну з тим, щоби на батьківщині Шопена – свого улюбленого композитора – відчути інтонаційні витоки його мистецтва та проїнятися тією духовною атмосферою, що обумовили творчий стиль геніального «поета фортепіано». Показово, що тут виникають біографічні паралелі між

творчим шляхом Ф. Шопена і китайського піаніста ХХ століття. Адже як і Шопен, Фу Цун в ім'я музичного мистецтва та розвитку власного таланту саме в 20 років покинув батьківщину.

Згідно інформації, поданій у статті Ши Явень, Фу Цун з 1954 року став учеником професора Варшавського інституту Збігнева Джевецького [26].

Як і Шопен, визнання якого в Парижі було надзвичайно стрімким, Фу Цун вже наступного року (у березні 1955 р.) дістав у Польщі свою першу значну нагороду – III місце на «П'ятому міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена» і спеціальну нагороду в номінації «Мазурка». Ця перемога подарувала Фу Цуну друге ім'я, що супроводжувало митця все життя. Цим загальним ім'ям китайського піаніста стало спочатку пов'язане зі творчим образом Ф. Шопена – «поет фортепіано», засвідчивши близькість китайського піаніста до музичного стилю польського генія. Фу Цун як досконалий виконавець фортепіанної музики Шопена дістав визнання на батьківщині польського генія.

Фу Цуна було нагороджено премією «Мазурка» в наслідок розвитку традиції, сформованої 1927 року на першому Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена в Варшаві, коли було прийнято рішення щодо спеціальної нагороди за краще виконання цього польського танцю. Нагородження китайського піаніста премією «Мазурка» засвідчує, що в очах організаторів конкурсу володар Премії Мазурка має володіти не лише високим талантом, але й створити особливе прочитання польського жанру, що мало би відрізнитися від загальноприйнятого. Бразильська піаністка пані Тарипанло – представниця старшого покоління серед членів журі конкурсу – відзначала великий талант Фу Цуна – творця справжньої музики, якому властиві пристрастний темперамент, трагічні емоції, вишуканість та елегантність виконавської манери. То були якості, необхідні для виконання мазурки.

Значного резонансу в європейській музичній культурі набули гастролі Фу Цуна в березні 1956 року в тодішній Югославії. Зокрема, в югославській газеті «Політика» Фу Цуна було визначено як «поета-піаніста». Поетичне у виконанні китайським музикантом фортепіанних концертів Моцарта і Шопена в Белграді полягає у здібності досягати царини «чистої поезії». Виконанню Фу Цуном шедеврів європейської музики властива поетичність китайських стародавніх віршів, пейзажів, замальовок з альбому. Китайське походження має гама почуттів, властива Фу Цуну-піаністу, виконавцю європейської класики (тонкий смуток, грація, витонченість, елегантність, протистояння надмірному злу). Зречення від безцільної демонстрації технічних навичок обумовлює можливість порівнювати творчу манеру Фу Цуна з загальними принципами високого світового мистецтва.

1956 року відбувся значущий для Фу Цуна візит на батьківщину. Там сумісно з Шанхайським симфонічним оркестром Фу Цун дав концерт з творів В. А. Моцарта. Тоді неможливо було передбачити, що тоді відбулася його остання зустріч з батьками, які не пережили жахливих подій «культурної революції». Очікуючи на розправу з боку «банди чотирьох», батьки Фу Цуна – представники прогресивної китайської інтелігенції, що дотримувалися прогресивних поглядів на розвиток національної культури, син яких набув широкого визнання на Заході (що вважалося злочином у ту криваву добу) покінчили життя самогубством. Не міг передбачити Фу Цун і того, що упродовж 10 років «культурної революції» (з 1966 по 1976) він буде змушений стати добровільним вигнанцем, який не буде мати можливості повернутися на батьківщину.

Наступною рубіжною датою у межах творчій біографії Фу Цуна став 1958 рік, наприкінці якого китайський піаніст покинув Польщу, переїхавши до Лондону, де проживає до сих пір. Як підкреслює Чжан Чуньцзяцзи, в «енциклопедичному виданні *New Grove Dictionary*» Фу Цуна визначено як «британського піаніста китайського походження» [24, с. 145]. Це означає, що Фу Цуна включено до європейської музичної

культури. У Королівському фестивальному залі Лондона відбувся творчий дебют китайського піаніста сумісно з видатним диригентом Джуліані.

З 1959 року китайський музикант, піаністичний дар якого став втіленням сенсації у виконавському мистецтві, став мандрувати з концертами по п'яти континентах, що перетворилися на своєрідну концертну сцену. Фу Цун гастролював у країнах Нового і Старого Світів, Близької і Південно-Східної Азії, а також Японії і Океанії. Упродовж приблизно 15 років (1960 – 1975 рр.) тривав *перший гастрольний період* у творчій біографії Фу Конга – він як концертуючий піаніст дав біля 2400 сольних концертів. За цей час Фу Конг перетворився на всесвітньо відомого піаніста, ставши справжнім *громадянином світу*.

Про всесвітній музикантський рівень фортепіанної майстерності Фу Цуна у ці роки засвідчує, зокрема, той факт, що разом з ним у сумісних концертах, як підкреслює Чжан Чуньцзяцзы, брали участь такі видатні музиканти, як Ієгуді Менухін, Даніель Баренбойм, Чун Кунха [24, с. 145]. Записавши 50 платівок, Фу Цун, як засвідчує Чжан Ч., був запрошений до журі таких престижних міжнародних конкурсів піаністів, як імені Шопена у Польщі, королеви Єлизавети у Бельгії, а також Норвегії, Італії, Швейцарії, Португалії, Південно-Східної Азії [там само].

Під час першого гастрольного періоду в творчій біографії Фу Цуна американська преса надала йому ще одне загальне ім'я – «важкий майстер», маючи на увазі його тяжку працю видатного піаніста під час репетиційного процесу. У 1960-і роки журнал *Times* визначив історико-художнє значення Фу Цуна як «найвидатнішого китайського музиканта сучасності», як «найпроникливішого виконавця Моцарта в сучасному музичному світі». Крім того, американська критика підкреслювала, що китайський піаніст втілює у виконанні творів Д. Скарлатті саме то, що італійський композитор хотів виразити. Здібність виразити глибинні композиторські ідеї як ознаку виконавського стилю Фу Цуна відзначали і

німецькі газети. Зокрема, про виконання Фу Цуна німецька критика зазначала, що, незалежно від того, грає піаніст Шуберта, Бетховена або Моцарта, він завжди знаходить «найкращі звукові ефекти для виразу музичних ідей композитора». В той же період великий німецький письменник, поет, музикознавець, музичний критик Герман Гессе відзначав, що Фу Цун є істинним інтерпретатором творів Шопена. Китайський «поет фортепіано» знайшов визнання й у музичному всесвіті.

Третій період творчого шляху китайського піаніста (розпочався 1976 р., що набув значення рубіжної події) має подвійне значення: тут поєднується «мандрівна» сутність концертуючого виконавця і така ознака романтичного мислення, як «повернення на батьківщину». Фу Цун повернувся до Китаю одразу після закінчення «культурної революції», і з тих пір його зв'язки з батьківщиною не переривалися. Показово, що повернення Фу Цуна на батьківщину відбулося «20 років потому», коли завершилося його перетворення на визнаного майстра. Фу Цун покинув Китай 22-хрічним юнаком, який робив перші кроки до світового визнання, а повернувся визнаним Маестро.

Своєрідність третього періоду у творчій біографії піаніста полягає в тому, що він за своїм об'ємом дорівнює (або майже дорівнює) двом попереднім періодам творчої спадщини піаніста. Таким чином, функція узагальнення, властива третьому періоду творчості піаніста, виявляється в часовому розширенні його обсягу.

На початку 1976 року, після завершення «культурної революції», через 20 «років мандрів», відбулося «повернення на батьківщину» знаного майстра. Він мав намір віддати Китаю свої знання музиканта, що упродовж 20 років накопичував у західному світі. Піаніст покинув свою батьківщину нікому невідомим молодим музикантом, тоді як повернувся відомим у всьому світі піаністом.

То був час «збирання каміння» у творчій біографії китайського піаніста. 1976 р. Фу Цун дав свій перший концерт у Центральній

консерваторії Китаю. С тих пір Китай увійшов до «гастрольного кола» всесвітньо відомого піаніста, який не тільки виступав на батьківщині з концертними програмами, але й читав лекції про мистецтво фортепіанної гри, давав майстер-класи. Серед тих міст Піднебесної, де Фу Цун виступав з концертами та лекціями – Пекін, Шанхай, Сіань, Ченду, Куньмін. Поруч з тим, слід зазначити, що виступи піаніста у різних країнах світу не припинилися у другій половині 1970-х років. Третій період творчості піаніста набуває значення *другого концертного періоду в творчій біографії Фу Цуна. Але, поруч з тим, третій період постає не тільки як втілення мандрівної природи музиканта, але має ознаки й возз'єднання з національною культурою.* Як останній в творчості піаніста, третій період має ознаки синтезу декількох функцій, а саме – «років мандрів» і «повернення на батьківщину». Подвійна природа третього періоду в піаністичній діяльності Фу Цуна обумовила його особливу подовженість,

Теми лекцій Фу Цуна, які він читав в Китаї під час другого концертного періоду, відображають його творчі інтереси виконавця. Він звертав увагу слухачів на фортепіанну спадщину західноєвропейських композиторів класико-романтичної доби, в творчих індивідуальностях яких пов'язувалися іпостасі композитора і піаніста, – Д. Скарлатті, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, К. Дебюссі. На цьому етапі творчої діяльності Фу Цуна захопив жанр фортепіанного концерту, про специфіку якого він не тільки доповідав у своїх лекціях, але й виконував як соліст разом з Центральним оркестром Китаю. Співтворчість знаного майстра зі студентським камерним ансамблем Центральної консерваторії обумовила для нього можливість проявити себе не тільки як піаніста-соліста, але й як диригента. Таким чином, Фу Цун приніс до Піднебесної західноєвропейську традицію бароково-класицистичного мистецтва, згідно якої соліст-віртуоз одночасно постає і *диригентом оркестру.* В цей період відбулося формування ще однієї

художньої іпостасі у творчій постаті Фу Цуна: свій багатий досвід піаніста як *педагог* він став передавати молоді.

Завдяки, тому, що керівництво Шанхайської консерваторії заключило контракт з Фу Цуном, зв'язки піаніста з Китаєм поглибилися. Регулярне читання лекцій та проведення майстер-класів (окрім концертної діяльності Майстра) сприяє поглибленню авторитету всесвітньо відомого піаніста на батьківщині. Фу Цун виховує відчуття високої краси класичного мистецтва серед молодих музикантів Піднебесної на основі ознайомлення з «технологією» її виконавського відтворення.

Три видатних майстри гри на фортепіано – Марта Аглич, Леон Флетчер і Раду Рапп – у невеличкій вступній статті до лазерного запису відзначили Фу Цуна як генія, народженого з музичним талантом, одного з найвидатніших піаністів свого часу, мистецтво якого має бути орієнтиром для молодого покоління музикантів. Але на особливу увагу заслуговують останні рядки вступної статті, сутність яких полягає в тому, що виконавська інтерпретація Фу Цуна містить «промені просвітлення» і відкриває «новий світ музики». Ознаками виконавського методу Фу Цуна, формування «нового стилю музики», котрому властиві «інтонації просвітлення» – специфічної ознаки виконавської інтерпретації китайського піаніста.

2.2. Властивості творчої особистості Фу Цуна

Творчу особистість Фу Цуна вирізняє *стабільність репертуару* упродовж його майже 60-річної кар'єри концертуючого піаніста, *єдність творчого методу*, що спостерігається в наданні переваги класико-романтичному стилю, а також вияву не стільки власної виконавської інтонації та прочитання авторського тексту, скільки занурення у композиторську ідею та спроба її адекватного розкриття. Згідно наданому Генріхом Нейгаузом розподілу, поданому в дослідженні Є.

Назайкінського, виконавці розподіляються на дві групи, до першої з якої слід віднести тих, хто ставить своє виконавське «я» на перше місце («Я!!! граю Шопена»), тоді як до другої – тих, для кого розкриття композиторської індивідуальності виходить на перший план («Я граю Шопена!!!») [цитовано по: 12, с. 16]. За умов наведеної класифікації китайський піаніст, безперечно, має відношення до виконавців другої групи, адже упродовж всього свого довгого життя він надавав переваги розкриттю специфіки творчого мислення і авторського стилю композитора.

Однак, поруч зі стабільністю, виконавській спадщині Фу Цуна властива також і еволюція. Специфіка еволюції китайського піаніста полягає не стільки у наявності «виходів» мистецтва Майстра гри на фортепіано на якісно нові рівні, скільки у розширенні видів творчої діяльності. Стрімкий розвиток кар'єри піаніста, який вже у віці 20 років здобув визнання у музичному світі, став передумовою тривалого перебування виконавця на подоланій вершині упродовж подальших 60 років. Довгий час у свої молоді роки Фу Цун залишався єдиним на світовій музичній арені видатним представником фортепіанного мистецтва Піднебесної. Підкреслимо, що у третій період творчої діяльності фортепіанне виконавство перестало бути єдиною сферою творчого самовиразу Фу Цуна. До неї доєдналися лекційно-просвітницький і викладацький види творчої діяльності піаніста. У підсумку, якщо звернутися до дослідження О. І. Коменди про універсальну творчу особистість в музиці [6], то специфіку її самовиразу, втілену в особистості Фу Цуна, слід шукати в властивій йому *тридіяльнісній формі*, що спостерігається у єдності виконавської, просвітницької і викладацької сферах діяльності. *Домінуючою сферою самовиразу в універсальній творчій особистості Фу Цуна* постає його виконавська піаністична діяльність, до якої згодом додаються просвітницька і викладацька напрями. Розширення напрямів діяльності

Фу Цуна відбувається тоді, коли, по-перше, його виконавське мистецтво набуло досконалості й було визнано світом і, по-друге, коли відбулося його возз'єднання з батьківщиною.

Особистість Фу Цуна вирізняє така доволі рідкісна особливість, як *творче довголіття*. До 80 років всесвітньо відомий піаніст давав концерти і проводив майстеркласи у найкращих концертних залах світу. Фу Цун – великий Артист – все життя розвивав властивий йому музичний талант, поступово набуваючи досвід у формування відповідних композиторському ориґіну виконавських прийомів. Таємниця успіху Фу Цуна полягає в тому, що китайському піаністу вдалося подолати бар'єри між класичним музичним мистецтвом Заходу і Сходу, інтегруватися до європейської музичної класики.

Відомі факти дозволяють дійти висновку щодо *відсутності творчої кризи упродовж 60-річного піаністичного шляху Фу Цуна*. В творчій діяльності Майстра відсутні роки мовчання, бездіяльності. Постійна підтримка виконавської форми проявилася у відсутності головних ознак кризової ситуації а саме – перерваності в структурі творчій діяльності піаніста і зниженні професійного рівня. Натомість, збагачення творчої діяльності та поширення її сфер, як і постійна підтримка ідеальної творчої форми, вирізняє біограму китайського музиканта. Це ще одне свідчення на користь *стабільності як головної ознаки творчої індивідуальності Фу Цуна*. Відсутність творчої кризи упродовж розлогого «біографічного сценарію» (за Н. Савицькою [14]) китайського «поета фортепіано» обумовлюється особливостями його творчого шляху. Упродовж десятиліття 1967 – 1977 років «культурна революція», що обумовила трагедію національного масштабу, Фу Цун був відсутній у Китаї, гастролуючи по всьому західному світі. Музикант навіть довгий час не знав про те, що життя його батьків трагічно обірвалося в цей період. Фу Цун не пізнав жаху тотальних репресій; натомість він мав можливість продовжувати концертну діяльність, вдосконалюючи свою майстерність.

Отже, навіть загальнонаціональна криза не торкнулася його особи та мистецтва.

Важливою якістю творчої особистості Фу Цуна є надзвичайна працездатність, відданість професії. Відчуваючи себе «рабом фортепіано», який більшу частину свого життя провів за інструментом, тяжко працюючи, здобуваючи ідеальне звучання, він дістав надзвичайної творчої свободи, втіленої у виконавській майстерності. Стиль життя, вироблений упродовж десятиліть, Фу Цун зберіг і у 80-річному віці, виступаючи з концертами на різних сценах світу, проводячи майстер-класи.

На схилі років Фу Цун у своїй сповіді називав себе «рабом фортепіано», «музичним місіонером», який більшу частину життя проводить за піаніно. Отже, досвід китайського маестро, що набув всесвітнього визнання, засвідчує: для того, щоби довгі роки залишатися «музичним місіонером» «поетом фортепіано», потрібно бути його «рабом», «тяжким майстром», що щоденно каторжно працює, вдосконалюючи свою майстерність.

Аналіз багаторічної продуктивної творчої індивідуальності та діяльності Фу Цуна переконливо демонструє, що між іпостасями «раб фортепіано» та «поет фортепіано» у виконавському мистецтві існують глибинні зв'язки, причинно-послідовні зв'язки, взаємообумовленість. Виконавський талант Фу Цуна залишався на завойованій ним у юнацтві вершині упродовж подальшого творчого життя музиканта. Місія Фу Цуна – музиканта полягала в тому, щоби сприяти зміцненню взаємозв'язків між західною і східною музичними традиціями, формуванню єдиного культурного часу-простору, утвореному, завдяки комунікаційної функції музичного мистецтва. Фу Цун сприяв процесу інтеграції західного і східного видів музичного мистецтва. Відповіддю на питання про романтичну стильову домінанту у піаністичних пошуках піаніста може стати той факт, що саме романтичний стильовий «нахил» відповідає типу

художньої свідомості національного китайського музичного мистецтва. Оскільки, як підкреслює У Хун Юань, китайській самосвідомості властивий стриманий вираз емоцій, «шопенівське» в романтичній спадщині Фу Цуна постає абсолютною домінантою, перемагаючи, наприклад, той титанізм, що вирізняє, зокрема, мистецтво Ф. Ліста. Властивою піаністу китайською національною ментальністю слід пояснити перевагу, яку Фу Цун надавав споглядальним творам Д. Скарлатті, виключаючи зі свого репертуару філософічні і драматичні орис'и І. С. Баха.

Висновки до Розділу 2

У Розділі 2 розроблено періодизацію фортепіанної творчості китайського «поета фортепіано» Фу Цуна та подані властивості творчої особистості піаніста як втілення інтеграційних процесів у музичному мистецтві в цілому і фортепіанному виконавстві Новітнього Часу.

60-річний творчий шлях Фу Цуна відображає характерні етапи розвитку національного китайського фортепіанного стилю – від початку його формування, кризи, обумовленої «культурною революцією», подальшого відродження, досягнення кульмінаційної хвилі («китайського фортепіанного буму», за визначенням Сюй Бо [16]).

Аналіз піаністичної кар'єри Фу Цуна дозволив виокремити *три нерівномірних періоди* в його музичній кар'єрі.

Перший період творчої діяльності Фу Цуна (охоплює 1943 – 1954 рр.) визначений як *роки навчання*. Його зміст вирізняють: *навчання у піаністів європейського походження* (Маріо Паччі та Ади Бронштейн), перший візит до Європи (участь у Всесвітньому Фестивалі молоді і студентів у Румунії).

Другий період в творчій біографії Фу Цуна визначений як «роки мандрів» (1954 – 1975). Як *переломний етап* тлумачено 1954 рік, коли Фу Цун залишив Піднебесну з тим, щоби на батьківщині Шопена відчути

витоки його мистецтва, проїнятися духовною атмосферою, що обумовила творчий стиль «поета фортепіано». Увагу зосереджено на біографічних паралелях між творчим шляхом Ф. Шопена і китайського піаніста ХХ століття: в ім'я музичного мистецтва та розвитку власного таланту в 20 років обидва покинули батьківщину.

Перемога на «П'ятому міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена», отримання спеціальної нагороди в номінації «Мазурка» обумовили друге ім'я Фу Цуна, спочатку пов'язане зі творчим образом Ф. Шопена, – «поет фортепіано».

Рубіжне значення у творчій біографії Фу Цуна мав 1958 рік. Переїзд до Лондону перетворив Фу Цуна на «британського піаніста китайського походження» (за Чжан Чуньцзяцзи [24, с. 145], включеного до англійської і, ширше, до європейської музичної культури.

З 1959 року концертні мандри Фу Цуна охопили країни Нового і Старого Світів, Азії, Японії і Океанії. Перший гастрольний період у творчій біографії Фу Цуна – громадянина світу – тривав 15 років (1960 – 1975 рр.).

У третьому періоді творчого шляху китайського піаніста (з 1976 р.) мандри концертуючого виконавця взаємодіяли з «поверненням на батьківщину» після закінчення «культурної революції».

Визначено своєрідність третього періоду у творчій біографії піаніста: за своїм об'ємом він майже дорівнює двом попереднім періодам творчої спадщини піаніста. Функція узагальнення, властива третьому періоду як «часу збирання каміння» в творчості піаніста, виявляється в часовому розширенні його обсягу. Вхідження Китаю до «гастрольного кола» піаніста співпало з розширенням сфери його творчої діяльності (лекції, майстер-класи, педагогічна діяльність). Третій період набув значення *другого концертного періоду в творчій біографії Фу Цуна і возз'єднання з національною культурою*. Подвійна природа третього

періоду в піаністичній діяльності Фу Цуна обумовила його особливу подовженість.

Серед властивостей творчої особистості Фу Цуна – піаніста визначено: *стабільність репертуару* упродовж його майже 60-річної кар'єри, *єдність творчого методу* (перевага класико-романтичних творів; розкриття авторської ідеї замість розкриття власної виконавської «інтонації»).

Специфіка еволюції фортепіанного мистецтва китайського піаніста полягає у розширенні видів творчої діяльності (лекційно-просвітницького і викладацького). Специфіка самовиразу творчої діяльності Фу Цуна полягає в *тридіяльній формі* (за О. Комендою [6]) – єдності виконавської, просвітницької і викладацької сферах діяльності. *Творче довголіття*, подолання бар'єру нерозуміння між класичним музичним мистецтвом Заходу і Піднебесної, *відсутність творчої кризи упродовж 60-річного піаністичного шляху*, *надзвичайна працездатність* – ознаки творчої унікальності Фу Цуна.

РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ ЗАСАДИ «КИТАЙСЬКОГО ПОЕТА ФОРТЕПІАНО» В ПРОЦЕСІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ Ф. ШОПЕНА

3.1. Музично-поетичні шукання як спосіб проникнення до змісту західноєвропейського романтизму в фортепіанному виконавстві Фу Цуна

В основі шопенівських шукань в фортепіанному виконавстві Фу Цуна закладено встановлений музикантом принцип духовної єдності між поезією стародавніх класичних китайських поетів і основами європейського музичного романтизму. Єдність музики і поезії постає як спільний ґрунтовний фактор, що об'єднує китайське класичне поетичне мистецтво і музичну творчість європейського романтизму.

Можливо, що пошуки взаємодій між китайською поезією і європейською музикою Фу Цун успадкував від свого батька – Фу Лея (1908 – 1966), випускника Паризького університету (1932), перекладача і письменника, викладача Шанхайського художнього училища. Трагічна загибель батька у перший рік «культурної революції» обумовила 10-річну розлуку Фу Цуна з батьківщиною.

Якщо китайська середньовічна поезія не існувала поза вокальної мелодії, то філософську думку братів А. і Ф. Шлегелів і Ф. Шлегеля вирізняло тлумачення музичного мистецтва романтизму як найвищого виразу поезії. Не зважаючи на різні національні традиції, ментальні розходження, східну і західну поезію вирізняють такі спільні риси, як автобіографізм, символізм, метафоричність і афористичність мислення, взаємодія індивідуального і універсального, тип ліричного героя – самозаглибленого одинака.

Шукаючи «ключ», завдяки якому уможливилось би проникнення до художньої таємниці європейського музичного романтизму, Фу Цун порівнював творчість стародавніх китайських поетів з фортепіанним мистецтвом західноєвропейських композиторів-романтиків. Таким чином формувався духовний зв'язок піаніста Піднебесної з європейським

романтичним світовідчуттям. Метафоричне співставлення класичної китайської поезії і європейського романтичного музичного мистецтва надавало виконавській інтерпретації піаніста нові відтінки змісту, що виникали на основі заглиблення в прадавню культуру, оновлення емоцій і художнього досвіду.

У виконавській інтерпретації Фу Цуна відчувається духовна близькість Шопена і Лі Хоучжу (короля і поета династії Південна Сун). Музика Шопена пронизана почуттям любові до батьківщини, а також нескінченним жалем, ностальгією, сумом, обумовленим розлукою з вітчизною. Певною мірою ці спільні почуття «суму за батьківщиною», що об'єднували Шопена і Фу Цуна, долають усі обмеження, обумовлені різницею в змістовно-образних традиціях віддалених національних культур, тлумаченні мистецтва. Відчуття духовної єдності обумовило появу нового погляду на розуміння та інтерпретацію творів Шопена в творчості Фу Цуна. Зокрема, прозора графіка мелодій музичних творів Шопена у виконанні Фу Цуна нагадує лінійні малюнки китайських пейзажів. Однак мелодії Шопена властивий не стільки і не тільки «лінійний» вимір, але й гармонічна і поліфонічна насиченість.

Багато піаністів – сучасників Фу Цуна, серед яких – Падеревський, Фішер, Ліпатті, Корто, Артур Рубінштейн, які володіли бездоганною технічною майстерністю, створили видатні художні інтерпретації творів Шопена. Доречно зазначити, що з точки зору фортепіанної майстерності виконання Фу Цун не поступається виконанню Корто або Артура Рубінштейну. Але фортепіанну гру Фу Цуна серед інших піаністів-сучасників, уславлених виконанням творів Ф. Шопена, вирізняє глибинна проникненість духом традиційної китайської культури, відчуттям національної свідомості. Завдяки властивій виконанню Фу Цуна суто китайської поетичності, західна музика набуває нечуваного раніше, оновленого змістовно-емоційного відтінку. Поруч з тим, «китайський колорит» у виконанні Фу Цуном творів Шопена, як і інших шедеврів європейського музичного романтизму, не має домінуючого значення, але лише тонко відтіняє національну своєрідність виконавця.

Інтерпретуючи твори Ф. Шопена, Фу Цун, с однієї сторони, зберігав оригінальність твору, з іншої, надавав західній музиці духовний відтінок китайської культури. На перший погляд, таке поєднання оригінального і орієнтального постає суперечливим, але насправді у підсумку народжується нова якість стильової єдності, нові ознаки духовної висоти як відображення глибини душі виконавця. Фортепіанне мистецтво Фу Цуна сприяло інтеграції духу китайської культури в західну музику, що мало значні перспективи розвитку фортепіанного мистецтва.

Ідею взаємодії творчого стилю Шопена і китайської поезії вперше висловив Фу Лей – батько піаніста, перекладач і письменник. Музичне мистецтво європейського романтизму було необхідно китайській художній культурі з метою заповнення певної прогалини в її історії. Уведення шедеврів європейського романтизму слугувало свого роду компенсацією відсутності цього стильового напрямку в історії китайської художньої культури, стаючи засобом заповнення цієї прогалини. З метою подолання національних специфічних рис, що гальмують дослідження іншої культурної традиції, Фу Цун, порівнюючи прадавніх китайських поетів з західними композиторами, знаходив «ключ» до розуміння віддаленої національної культури. Особливо близькою до європейського музичного романтизму є творчість прадавніх китайських поетів Лі Бо і Ду Фу.

Фу Цун намагався подолати ментальне і художнє роз'єднання між Заходом і Сходом, встановлюючи зв'язки між китайською поезією і західною фортепіанною музикою. Зв'язки між західною романтичною музикою і китайською поезією Фу Цун поширив на співвідношення між творчими постатями Ф. Шуберта і Ши Тао Юаньмингом – поетом доби Тан. Близьку до китайської культури поетичність стилю Фу Цун спостерігав і в фортепіанній творчості К. Дебюссі.

Фортепіанне мистецтво Фу Цуна базується на встановленні спільних ознак між спадщиною певного китайського поета як виразом духовної культури країни з творчим стилем західного композитора-романтика або імпресіоніста.

Саме в цьому порівнянні полягає таємниця фортепіанного виконання творів європейських композиторів-романтиків і, перш за все, Шопена. У підсумку визначення китайський «поет фортепіано» щодо творчої постаті Фу Цуна набуває дещо іншого значення порівняно з тим змістом, що традиційно пов'язаний з образом Ф. Шопена. У зв'язку з творчою постаттю Фу Цуна наведене порівняння набуває особливого значення у зв'язку з долученням класичної китайської поезії як своєрідного еквівалента (у розумінні піаніста Піднебесної) західної романтичної музики.

Спирання на алюзії, створеної у свідомості китайського піаніста між музикою європейського романтизму і класичною поезією Піднебесної, надає виконання певного понад-музичного виміру, що значною мірою відповідає властивості творам Ф. Шопена «прихованої програмності» (за К. Зенкіним) [3]. Сутність прихованої програмності полягає у наявності скритих знакових кодів, що дозволяють встановлювати віддалені семантичні зв'язки з конкретним поетичним твором або загальним духом романтичної поезії.

Отже, з метою розуміння західного фортепіанного мистецтва Фу Цун порівнював мистецтво стародавніх китайських поетів зі стилем європейського музичного романтизму. Базування фортепіанного виконання європейської класики на принципі асоціативності з класичною китайською поезією обумовлює оригінальність інтонаційної мови Фу Цуна, властиву піаністу «виконавську інтонацію» (за Ши Явень) [26, с. 118].

Поетичність як принцип фортепіанного виконавства Фу Цуна позбавила піаніста від такого поширеного недоліку у китайській музичній культурі, як «сухий техніцизм» (за визначенням Ши Явень [26]).

3.2. Взаємодія ознак європейського і китайського піанізму в романтичному виконавському стилі китайського «поета фортепіано»

Виконавський стиль Фу Цуна вирізняє органічна взаємодія ознак європейського і китайського піанізму.

Виконавське мистецтво Фу Цуна втілює характерні особистісні якості «китайського піанізму», визначені Ши Явень, а саме «організованість і дисциплінованість, працелюбність і опорні точки конфуціанства, безмежну любов до музики, безпосередність і емоційність» [26, с. 117].

Але у виконанні Фу Цуна наведені особистісні якості «китайського піанізму» немовби залишаються «за дужками» концертного виконання, стаючи виразом попереднього, підготовчого, взаємниченого процесу роботи піаніста над програмою. У концертному виконанні Фу Цуна домінує *поетичний піанізм*, що відповідає європейському романтичного стилю, спорідненому у сприйнятті виконавця з національною класичною китайською поезією. Художнє долає ремісницьке. Фу Цун цілком виправдовує надане йому ім'я китайського «поета фортепіано», послідовника Ф. Шопена.

Вибір як матеріалу даного дослідження виконання Фу Цуном Ноктюрна Шопена № 20 (cis-moll) обумовлено рядом причин. Перша з них має цілком «матеріальний» характер: саме ця шопенівська п'єса у виконанні Фу Цуна зберіглася «на просторах інтернету». Друга підстава має духовний характер: Ноктюрн № 20 у творчій спадщині як Шопена, так і Фу Цуна, відіграє спільну семантичну функцію – прощання з батьківщиною. По-третє, у Ноктюрні № 20 яскраво втілена спільна для Шопена і китайського виконавця *поетичність як стильова ознака художнього мислення*. По-четверте, визначного значення набуває властивий Ноктюрну cis-moll виразний мелодизм як вираз поетичного стану душі ліричного герою твору. Тяжіння до прекрасної вокальної в своїй основі мелодії, створеної у добу європейського романтизму, – той ідеал китайського музичного мистецтва, що склався у Піднебесній з початку 1920-х років, коли її видатні сини виїхали до Європи з метою навчання наукам і мистецтвам. Хуан Цзи і Сяо Юмей, зачаровані красою німецької *Kunstliede шубертівського взірця*, створили на її основі

китайську художню пісню як результат синтезу європейських і китайських романтичних традицій (У Хун Юань [18], Цао Хе [21], Чень Менмен [23]). З тих пір розлогий виразний мелодизм вокального типу, красномовна фортепіанна фактура, що містить психологічний підтекст художнього образу, висока поетичність емоційного стану самотнього ліричного героя, що сповідується перед нічною безоднею, тяжіння до розкриття атмосфери філософського споглядання, досконалість художнього образу постали у контексті китайського музичного мистецтва як ознаки національного ідеалу. Ноктюрнова жанровість, втілена у творах Ф. Шопена, стала однією з стильових засад формування національного китайського образу фортепіано. Підкреслимо, що Фу Цун як піаніст, який належав до раннього періоду формування національного фортепіанного виконавства у КНР, закладав основи властивого піаністам Піднебесної стилю, нерозривно пов'язаного з творчістю Ф. Шопена.

Ноктюрну № 20 належить особливе місце у творчій спадщині композитора. На відміну від виданих упродовж 1830 – 1846 рр. вісімнадцяти ноктюрнів (ор. №№ 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62), Ноктюрн № 20 був створений Ф. Шопеном у юнацтві, ще у польський (варшавський) період – 1830 року, під час навчання у Варшавській консерваторії (під керівництвом Ю. Ельснера), перед від'їздом з батьківщини, на яку молодому поляку не судилося повернутися. Атмосфера прощання – з батьківщиною, юнацтвом, трагічні передчуття. Але ноктюрн № 20 не носить назву «юнацький». Виданий після смерті композитора (як і оточуючі його 19 і 21 ноктюрни), він отримав визначення «посмертний». Доля обумовила подвійність Ноктюрну № 20 у структурі творчої спадщини композитора, поєднавши ранній період творчості композитора і його посмертне визнання.

В інтерпретації Фу Цуна відображено такі головні ознаки фортепіанного стилю 1830-х років в мистецтві Ф. Шопена, як «новітній камерний піанізм і салонна витонченість» [19].

Шопенівську кантилену в інструментальному викладі та повільному темпі у виконанні Фу Цуна вирізняє поєднання декламаційності і мелодії широкого дихання на кшталт «нескінченої мелодії» як символу романтизму. Майстерністю «кантиленної гри» (за Пепеляєвою Л. Н. і Щириною К. Ю. [13]) досконало володіє Фу Цун, який у виконанні шопенівського Ноктюрну № 20 передає інтонаційну виразність кожного мотиву, об'єднуючи їх у широку цілісну мелодичну лінію широкого діапазону. У виразі кантиленного руху виконавець застосовує прийом *legato*, завдяки якому відбувається мисленнєве заповнення стрибків у мелодичному русі.

Краса фортепіанної фактури Ноктюрну обумовлена її гармонічно-мелодичним тлумаченням. Хвильоподібний, арфоподібний підголосок розширює звуковий об'єм мелодичного (вокального) голосу. Це той «фон», на основі якого більш яскраво проявляються змістовні ознаки «рель'єфу» (тобто, мелодії).

Досконале володіння майстерністю педалізації вирізняє виконавську версію Фу Цуна. Застосування різноманітних типів педалізації (в залежності від художнього образу, гармонії та фактури) містить інтерпретація Фу Цуна. Тут спостерігається прийом педалі, що запізнюється, з метою виконання функції «гармонічної, „конструюючої“ педалі» (об'єднання звуків однієї гармонії в єдину гармонічну функцію і поєднання гармонічних вертикалей) [13, с. 24]. Крім того, педаль сприяє пом'якшенню тонів у сповненій обертонами мелодіями («колористична педаль») [там само]. Що стосується танцювальних ремінісценцій, то тут обирається «ритмічна педаль», що підкреслює сильну або відносно сильну долю («пряма педаль») [там само].

Гнучкий темпоритм, «темпоритмічні відхилення» в кульмінаційних моментах, удаване «розширення метру» [там само] вирізняє виконання Ноктюрну № 20, представлене Фу Цуном. Так у виконавській

інтерпретації виникає мелодія, що дихає, як вираз музичного стилю Ф. Шопена.

У Ноктюрні № 20 композитором втілена множинність романтичних почуттів – поєднання мрійливості і пристрасності, елегійності і патетичної бурхливості, скорботної відстороненості і душевного прояснення – безмежний діапазон відтінків ліричного почуття. Інтерпретуючи Ноктюрн, Фу Цун надає тонке осмислення усієї багатогранності лірики, властивої шопенівському твору. Хоча образні контрасти яскраво проступають у виконавській інтерпретації китайського «поета фортепіано», різноманітність у виконавській версії Фу Цуна підкорена ліричній єдності. Єдність виконавського стилю постає як визначна ознака творчої манери Фу Цуна.

У виконавській інтерпретації домінують не стільки контрасти у типах змісту, скільки єдність ліричного стану домінує у тлумаченні Фу Цуна. Образна єдність доповнюється драматургією становлення змістовної ідеї, що набуває своєї остаточної цілісності в останніх тактах коди-прощання.

Фу Цун в інтерпретації Ноктюрну № 20 обирає інтровертивне його прочитання – проникнення у внутрішній світ домінує над концертним – екстравертивним – тлумаченням твору. Домінування інтровертивного у виконанні Фу Цуна обумовлюється такою жанровою ознакою ноктюрну, як втілення внутрішнього стану ліричного героя твору. Техніцистське залишається «за кадром» виконавської інтерпретації, тоді як поетичне виходить на перший план. Це засвідчує надзвичайно високий загальний художній рівень, властивий музичному мисленню і майстерності китайського піаніста. В цьому відношенні, Фу Цун є далеким від такої важливої ознаки «китайського піанізму», як занадто значна роль технічного «блиску», що затьмарює художній зміст твору. Натомість Фу Цуну вдалося відтворити в шопенівській інтонації глибини емоціонального змісту.

Для вияву характерних рис виконавської інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шопена, властивих Фу Цуну, доцільно навести аналіз Чжан Чуньцзяцзи виконання китайським «поетом фортепіано» 4 балади. Надаючи аналіз інтерпретації 4 балади Ф. Шопена, подану Фу Цуном, Чжан Чуньцзяцзи виокремлює таку його значущу ознаку, як імпровізаційність, що спостерігається, зокрема, в «невловимості *rubato*, свободі ... фразировки, спирає на багатий спектр відтінків *piano*, внутрішньо насиченому, майже напруженому діалогу звуку і тиші» [24, с. 146]. Заслуговує на увагу і характеристика виконавського тлумачення Фу Цуном лірики Ф. Шопена, «позбавлена тіні сентиментальності», а також якостей звуку – наповненого і легкого, польотного, безплотного, що відповідає «найбільш художньо яскравим традиціям світового шопенівського виконавства» [там само]. Характерною є і увага виконавця «до нетематичних (фігураційних, фонових) структур музичного тексту, інтерес до лінії, арабески, орнаменту» [там само].

Наведені ознаки виконавської концепції 4 балади Ф. Шопена у фортепіанному мистецтві Фу Цуна відповідають прийомам виконавської інтерпретації «поетом фортепіано» Ноктюрну, представлену китайським «поетом фортепіано». У підсумку спостерігається *система спільних якостей, що характеризують єдність фортепіанного стилю Фу Цуна як виконавця творів Ф. Шопена.*

Якщо звернутися до класифікації виконавської інтерпретації на «класичний» і «романтичний» типи, наданої Н. Корихаловою [7], то виконання Ноктюрну № 20 заслуговує на особливу конкретизацію. Властивий виконанню «китайського Шопена» вільний стиль, що спостерігається, зокрема, в зверненні до прийому *ad libitum*, розгортанні мелодичної лінії за типом «нескінченої мелодії», дозволяє віднести інтерпретацію Фу Цуна до «романтичного» типу.

Однак безпосереднє слідування композиторським вказівкам, прихованість виконавського «я» в ім'я витонченого і повного розкриття

композиторського задуму, дозволяє віднести виконання, що аналізується, до визначеного Г. Нейгаузом співвідношення композиторського і виконавського текстів за принципом «Я граю Шопена!!!», засвідчує наявність «класичного» виконавського типу в інтерпретації, представленій китайським «поетом фортепіано» (цитовано за працею Є. Назайкінського [12, с. 16]). Класицистичні ознаки виконання Ноктюрну Ф. Шопена № 20, подані Фу Цуном, слід обумовити близькістю музичного мислення польського композитора до художнього стилю, властивого «сонячному юнаку», що віднайшло втілення у такому сталому визначенні польського композитора, як «польський Моцарт», «Моцарт ХІХ століття». Як і у пізнього В. А. Моцарта, у фортепіанній творчості юного Ф. Шопена проникливо проявляється єдність «горячого» і «дольного», визначена В. В. Медушевським як стильова ознака творчості віденського генія [10].

Характерно, що точне дотримання виконавцем авторських ремарок у композиторському тексті має не механістичний, формальний характер, але має високо поетичний зміст. Надзвичайно тонке розкриття поетичного змісту «помертвого» ноктюрну Ф. Шопена у виконанні Фу Цуна органічно поєднується зі створеним китайським «поетом фортепіано» проникливою звуковою аурую, довершеністю витонченого піаністичного звукообразу твору з технічної точки зору.

Важливою передумовою значення «класичного» напряму в інтерпретації творів романтичного музичного мистецтва є те значення класичної китайської поезії, що їй надавав Фу Цун. До речі, поєднання класичного і романтичного – характерна ознака класичної поезії Піднебесної століть (див. монографію У Хун Юань [18]).

Отже, синтез ознак «романтичного» і «класичного» в інтерпретації Фу Цуном Ноктюрну № 20 дозволяє дійти висновку щодо її відповідності ключовій ознаці композиторського стилю юного Ф. Шопена, а також переконливого балансу виявлених Н. Корихаловою інтерпретаційних

типів. Синтез «романтичного і «класичного» відповідає стильовій манері юного Ф. Шопена, наближеної до попередньої класицистичної доби.

Зберігши кращі ознаки «китайського піанізму» як наслідку неймовірної працездатності, Фу Цун розкрив красу європейського музичного романтизму, втіленого в 20-му Ноктюрні Ф. Шопена.

У виконанні Фу Цуна відбулося розкриття жанрово-стильових властивостей шопенівського ноктюрну, серед яких – багатогранний ліричний тип світосприйняття, атмосфера нічного споглядання, кантиленний мелодізм, що доповнюється мелодизованою гармонічною фігурацією, просвітлена середина та кода-прощання, що набуває значення поетичної метафори – польоту душі, що відривається з тенет земного світу.

Виконавська форма, надана китайським піаністом авторському нотному тексту, не претендує на переосмислення композиторського формотворення. Натомість цілковита відповідність композиторському задуму надихає виконавця. Складна трьохчастинна форма зі вступом, мажорною серединою, що проникнута авторемінісценціями, динамізованою репризою та кодою-прощанням (АВА1+coda), набуває опoетизованого виконавського прочитання: китайський виконавець одухотворює формотворчий процес.

Виконавську інтерпретацію Цу Фуна сіс-молл`ного ноктюрну Ф. Шопена слід визначити як таку, що набуває значення *еталонного слухового уявлення* про авторський музичний (нотний) текст, що виокремлюється серед потенційної безмежності його звукових прочитань. Як еталонне виконавське втілення Ноктюрну Ф. Шопена, звуковий образ, створений Фу Цуном, сам по собі постає джерелом нескінченних виконавських інтерпретацій юнацького твору, що набув визначення «посмертний».

Висновки до Розділу 3

У Розділі 3 музично-поетичні шукання визначено як спосіб проникнення до змісту західноєвропейського романтизму в фортепіанному виконавстві Фу Цуна, а також з'ясовано специфіку взаємодії ознак європейського і китайського піанізму в романтичному виконавському стилі китайського «поета фортепіано»

В основі шопенівських шукань в фортепіанному виконавстві Фу Цуна закладено принцип духовної єдності між поезією стародавніх класичних китайських поетів і основами європейського музичного романтизму. Фу Цун порівнював творчість стародавніх китайських поетів з фортепіанним мистецтвом західноєвропейських композиторів-романтиків. Метафоричне співставлення класичної китайської поезії і європейського романтичного музичного мистецтва надавало виконавській інтерпретації піаніста відтінки змісту, що виникали на основі заглиблення в прадавню культуру. «Китайський колорит» у виконанні Фу Цуном творів Шопена, як і інших шедеврів європейського музичного романтизму, не має домінуючого значення, але лише тонко відтіняє національну своєрідність виконавця. Фортепіанне мистецтво Фу Цуна сприяло інтеграції духу китайської культури в західну музику.

Поетичність як принцип фортепіанного виконавства Фу Цуна позбавила піаніста від такого поширеного недоліку у китайській музичній культурі, як «сухий техніцизм» (за визначенням Ши Явень [26]).

Виконавський стиль Фу Цуна вирізняє органічна взаємодія ознак європейського і китайського піанізму. У мистецтві Фу Цуна особистісні якості «китайського піанізму» немовби залишаються «за дужками» концертного виконання, стаючи виразом попереднього, підготовчого, взаємниченого процесу роботи піаніста над програмою. У концертному виконанні *Поетичний піанізм* Фу Цуна відповідає європейському романтичного стилю, спорідненому у сприйнятті виконавця з

національною класичною китайською поезією. Фу Цун виправдовує надане йому ім'я китайського «поета фортепіано».

В інтерпретації Фу Цуном «помертвого» ноктюрну Ф. Шопена відображено ознаки фортепіанного стилю 1830-х років – «новітній камерний піанізм і салонна витонченість» [19]. Майстерність «кантиленної гри», інтонаційна виразність обумовлені прийомом *legato* (мисленнєве заповнення стрибків у мелодичному русі). Досконале володіння майстерністю педалізації, застосування різноманітних типів педалізації вирізняє виконавську версію Фу Цуна. Гнучкий темпоритм, вирізняє виконання Ноктюрну № 20, представлене Фу Цуном.

Фу Цун в інтерпретації Ноктюрну № 20 обирає його інтровертивне прочитання, залишивши техніцистське «за кадром» виконавської інтерпретації, тоді як поетичне виходить на перший план. Спостережено *систему спільних якостей, що характеризують єдність фортепіанного стилю Фу Цуна як виконавця творів Ф. Шопена.*

Властивий виконання «китайського Шопена» вільний стиль, що спостерігається, зокрема, в зверненні до прийому *ad libitum*, розгортанні мелодичної лінії за типом «нескінченої мелодії», дозволяє віднести інтерпретацію Фу Цуна до «романтичного» типу. Однак прихованість виконавського «я» в ім'я розкриття композиторського задуму, дозволяє віднести виконання до «класичної» інтерпретації.

Отже, синтез ознак «романтичного» і «класичного» в інтерпретації Фу Цуном Ноктюрну Ф. Шопена № 20 дозволяє дійти висновку щодо її відповідності ключовій ознаці композиторського стилю юного Ф. Шопена, синтезу «класичного» і «романтичного» інтерпретаційних типів. Зберігши кращі ознаки «китайського піанізму» як наслідку працездатності, Фу Цун розкрив красу європейського музичного романтизму, втілену в 20-му Ноктюрні Ф. Шопена.

Виконавська форма, надана китайським піаністом авторському нотному тексту, не претендує на переосмислення композиторського формотворення.

Виконавську інтерпретацію Цу Фуна сіс-молл`ного ноктюрну Ф. Шопена визначено як *еталонну*.

ВИСНОВКИ

1. У відповідності до реалізації мети та завдань дослідження у роботі *розкрито властивості творчої особистості Фу Цуна – китайського «поета фортепіано» ХХ століття. Серед таких – стабільність репертуару упродовж майже 60-річної кар’єри, єдність творчого методу; надання переваги класико-романтичному стилю, вияв композиторської ідеї, стриманий вираз романтичних емоцій, адекватне розкриття авторського стилю; домінування «шопенівського» ідеалу в піаністичній спадщині; творче довголіття. У творчій манері Фу Цуна спостережені такі особистісні ознаки особистісного «китайського піанізму», як працездатність, відданість професії. «Раб фортепіано» (за виразом Фу Цуна) досяг надзвичайної творчої свободи у виконавській майстерності, перетворившись на «музичного місіонера», «поета фортепіано».*
2. *Обґрунтовано значущість творчої постаті Фу Цуна в процесі розвитку національного піанізму. Фу Цун з 1976 року як професор Шанхайської консерваторії сприяв розвитку «молодого фортепіанного мистецтва Китаю» [20], «китайського фортепіанного буму», новітньої китайської фортепіанної школи. Особливості «китайського піанізму» одночасно набувають значення специфічних ознак виконавського мистецтва Фу Цуна. Визначено історичну роль китайського «поета фортепіано» у трансформації «китайського піанізму» та формуванні єдиного музично-художнього часопростору, що охоплює Захід і Схід.*
3. *Розроблено періодизацію творчого шляху Фу Цуна – піаніста. Творчий шлях Фу Цуна розподілено на три періоди: перший, що охоплює 1943 – 1954 рр., визначений як роки навчання; другий період, визначений як «роки мандрів» (1954 – 1975), пов’язаний з*

визнанням піаніста на громадянина світу, що концертує у країнах Нового і Старого Світу; у *третьому періоді* (з 1976 р.), що за своїм об'ємом майже дорівнює двом попереднім періодам творчої спадщині піаніста, мандри концертуючого виконавця взаємодіють з «поверненням на батьківщину». Третій період характеризується розширенням сфери творчої діяльності музиканта (лекції, майстер-класи, педагогічна діяльність).

4. *Виявлено специфіку творчої еволюції виконавця.* Специфіка еволюції в творчій спадщині Фу Цуна полягає в розширенні видів творчої діяльності Майстра. Стрімкий розвиток на початку кар'єри обумовив визнання піаніста в музичному світі і його тривале перебування на подоланій вершині упродовж 60 років. У третій період творчої діяльності до фортепіанного виконавства доєдналися лекційно-просвітницький і викладацький види творчої діяльності піаніста. Домінуючою сферою самовиразу в структурі універсальній творчій особистості Фу Цуна залишилися його піаністична діяльність. Аналіз фактів біографії піаніста дозволили дійти висновку щодо *відсутності творчої кризи упродовж його 60-річного творчого шляху, що спостерігається в підтримці виконавської форми, неодмінній творчій активності.*
5. *Визначено особливості виконавської інтерпретації Фу Цуном Ноктюрну Ф. Шопена № 20 (cis-moll),* обумовленої встановленням духовної єдності між поезією стародавніх класичних китайських поетів і основами європейського музичного романтизму. Поетичність як принцип фортепіанного виконавства Фу Цуна позбавила піаніста від такого поширеного недоліку у китайській музичній культурі, як «сухий техніцизм»: особистісні якості «китайського піанізму» немовби залишаються «за дужками» концертного виконання як вираз підготовчого процесу в роботі піаніста над програмою. В інтерпретації Фу Цуном «помертвого» ноктюрну Ф. Шопена

відображено майстерність «кантиленної гри», досконале володіння мистецтвом педалізації, гнучкий темпоритм. Інтровертивне прочитання твору обумовлює вихід «поетичного піанізму» Фу Цуна на перший план. Вільний стиль, що спостерігається в зверненні до виконавського прийому *ad libitum*, розгортанні мелодичної лінії за типом «нескінченої мелодії», дозволяє віднести інтерпретацію Фу Цуна до «романтичного» типу. Прихованість виконавського «я» в ім'я розкриття композиторського задуму, відсутність переосмислення композиторського формотворення у виконавській формі дозволили віднести виконання Цу Фуна до «класичної» інтерпретації. Синтез ознак «романтичного» і «класичного» в інтерпретації Фу Цуном Ноктюрну Ф. Шопена № 20 дозволяє дійти висновку щодо її відповідності ознаці композиторського стилю юного Ф. Шопена – взаємодії «класичного» і «романтичного» інтерпретаційних типів. Виконавську інтерпретацію Цу Фуна сі-молл`ного ноктюрну Ф. Шопена визначено як *еталонну*.

Місія Фу Цуна полягала в зміцненні взаємозв'язків між західною і східною традиціями фортепіанного виконавства, формуванні єдиного культурного часу-простору музичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Друскин М. С. О биографическом методе // М. Друскин. Очерки. Статьи. Заметки. XX век. Бах. Размышления. Публицистика. Л.: Сов.композитор, 1987. С. 232 – 242.
2. Є Сяньвей. «Метелик» Сан Бо як національний китайський оперний міф. Автореферат дис. канд.мист. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Суми, СДПУ імені А. С. Макаренка, 2019. 20 с.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва: МГК имени И. П. Чайковского, 1997. 509 с.
4. Золотарьова Н.С. Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2013. 17 с.
5. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. 17 с.
6. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : автореф. дис. ... д-ра мист.: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. 33 с.
7. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства. Москва: Музыка, 1979. 208 с.
8. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 439 с.
9. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від ХІХ до ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2018. 20 с.

10. Медушевский В. В. О горнем и дольном у Моцарта // Моцарт – XX век. Межвузовский сборник статей. Ростов н/Д: РГК, 1993. С. 16 – 22.
11. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Зб. статей. Вип. 7. К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2001. С. 3 – 8.
12. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов. М.: Владос, 2003. 408 с.
13. Пепеляева Л. Н., Щирин К. Ю. О развитии навыков самостоятельной работы студентов в курсе фортепиано. Учебно-методическое пособие для студентов очной и заочной форм обучения факультета искусств. СПб: Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2019. 50 с.
14. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
15. Сухленко И. Ю. О генеалогии исполнительского стиля // Принципы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики освіти. Вип. 20. С. 362 – 373.
16. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX – XXI веков: исполнительские достижения и система обучения // Музыкальное образование. Журнал Нижегородской гос. консерватории имени М. И. Глинки. 2011. С. 59 – 68.
17. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. 24 с.
18. У Хун Юань. Китайская художественная песня: история и теория жанра. Монография. К.: Издательство Лира-К, 2019. 223 с.
19. Ф. Шопен. Ноктюрны / <http://soundtimes.ru/kamernaja-muzyka/klassika-vs-sovremennost/f-shopen-nocturn-20>

20. Хуан Пин. Влияние фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы : автореф. дис. ... канд.иск. : спец. –17.00.02. СПб: Рос. гос. пед. ун-т имени А. И. Герцена, 2008. 21 с.
21. Цао Хе. Вокальна спадщина Шан Деї: синтез національних та європейських традицій : автореф. дис. ... канд.мист.: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Суми, СДПУ імені А. С. Макаренка, 2019. 20 с.
22. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Монографія. К.: Логос, 2009. 227.
23. Чень Менмен. Хуан Цзи: композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури Новітньої доби // Культура і сучасність: альманах. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 210 – 215.
24. Чжан Чуньцзяцзы. Баллада № 4 Ф. Шопена в інтерпретації Фу Цонга// Вестник Томского государственного университета: Культурология и искусствоведение. 2013. № 4 (12). С. 144 – 147.
25. Шип С. В. Что такое «музыкальное произведение»? // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія та методика мистецької освіти. 2015. Вип. 18. С. 8 – 13.
26. Ши Явень, Самсонова Т.П. Китайские пианисты – исполнители Фредерика Шопена в музыкальном пространстве Евразии в аспекте интонационного звучания //Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. № 8, август, 2019. С. 117 – 122.
27. Ян То. Історичний генезис та перший період формування китайської фортепіанної сонати // Культура і Сучасність. Альманах. 2019. № 2. С. 231 – 236.