

Камерно-вокальні твори українських композиторів ХХ — поч. ХХІ ст. віддзеркалюють багатогранність художньо-стильових напрямів, властивих мистецтву цього хронологічного періоду, та розкривають різновекторність індивідуально-авторських пошуків музично-поетичного синтезу, здійснених презентантами декількох творчих генерацій. У художній структурі взірців камерно-вокальної музики висвітлюється опора на різні образно-сміслові та інтонаційні джерела, жанрові моделі та їх модифікації, виявляється застосування розмаїття композиторських технік, мовностилістичних прийомів та принципів втілення багатозарової семантики поетичних першоджерел.

Концентрація творчої уваги в камерно-вокальній музиці до найточнішої деталізації вербального тексту й оригінальності застосування виразових засобів, скерованість на трансляцію ліричних емоцій і різноманітних градацій душевних станів сприяють акцентуації у виконавському тлумаченні психоемоційного та вокально-технологічного аспектів, особливостей співочого звуковедення тощо.

Важливу роль у віддзеркаленні музично-поетичного діалогу, поєднанні вербального та музичного текстів, метроритмічних властивостей музики і поезії є звернення до силабічної, невматичної та мелізматичної організації, застосування різних типів вокалізації слова (кантиленність, речитативність, мелодекламаційність та їх міксування тощо). Серед прийомів індивідуального відбиття поезії в музичному просторі вокальних творів є дотримання інтонаційних зв'язків між вокальною та інструментальною складовими, специфіки звуконаслідування та навантаження інструментальної партії функцією вираження смислових підтекстів поетичних джерел.

Створена в різні періоди, українська камерно-вокальна музика віддзеркалює різні грані утілення вокально-поетичного синтезу у творах ліричного, лірико-жанрового, лірико-філософського змісту, демонструє звернення до гротесково-сатиричної та гумористичної образної сфер, різних фольклорних традицій (національної та інонаціональних культур, зокрема Сходу). Презентовані яскравими композиторськими індивідуальностями, наділеними самобутніми стильовими ознаками, українські камерно-вокальні твори, створені в різні часи, формують, разом з тим, цілісне уявлення про національну своєрідність творчого методу митців у роботі зі словом, розкривають полігранність інтерпретації літературних текстів у вітчизняній культурі.

Чжоу Ні

**ЮДЖА ВАНГ ЯК ПРЕЗЕНТАНКА СИНТЕЗУ ФОРТЕПІАННИХ
ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ «ВЕН» І «ВУ»**

Zhou Ni

**YUJA WANG AS A PRESENTER OF THE SYNTHESIS
OF PIANO PERFORMING STYLES “WEN” AND “WU”**

Двома основними стилями в китайській музичній естетиці, зокрема у китайській фортепіанно-педагогічній літературі, вважаються стиль «Вен», який характеризується як «спокій», і «Ву», що трактується як «войовничий».

Першій виконавській манері притаманний високий ступінь концентрації думки, усвідомлення «почуття та умов» виконання творів. Така виконавська манера найбільш продуктивна при інтерпретації ліричних творів, передачі глибоких і м'яких настроїв у музиці, при відтворенні на інструменті філігранних відтінків, пов'язаних з найтоншими градаціями звучання. Виконання у стилі «Вен» вимагає наявності в піаніста низки специфічних умінь: у його навчальній і згодом виконавській діяльності переважає робота над звуком, пріоритетна увага приділяється питанням звуковидобування, багато часу приділяється детальній пальцевої артикуляційній роботі. Філософія використання цього стилю базується на одному з постулатів конфуціанства, відповідно до якого «відкрита поведінка» становить небезпеку для суспільства і може негативно впливати на здоров'я людей. Отже, людські емоції не повинні надто очевидно проявляти себе через зовнішні фізичні дії. Цей виконавський стиль був притаманний більшості китайських піаністів старшого покоління, пік творчої активності яких припав на середину — другу пол. XX ст.

Друга виконавська манера («Ву») уособлює інший полюс фортепіанного виконавського мистецтва Китаю. У ній почуттів та емоцій надто багато, що, на думку багатьох китайських педагогів-піаністів, може зруйнувати принцип «золотої середини». Однак у перше десятиліття ХХІ ст. цей стиль набув серед китайських піаністів широкого поширення. У цій виконавській манері працює, зокрема, всесвітньо визнаний китайський піаніст Ланг Ланг, когорта інших молодих китайських піаністів, відомих своєю плідною і яскравою виконавською діяльністю не лише в себе на батьківщині, а й далеко за її межами. Все більш масове звернення китайських фортепіанних педагогів і їхніх учнів до творів зі скарбиці світової музичної культури зажадало від китайських піаністів більшого розмаїття умінь та навичок, а отже, і глибших емоцій. Саме емоційна насиченість і масштабність музичного матеріалу призвели до розширення виконавських завдань, ускладнення трактувань, нових музично-виконавчих принципів, які відповідали саме естетичним принципам стилю «Ву».

Найвідомішою і найпопулярнішою серед молодих китайських піаністок академічного напрямку є Юджа Ванг (Ван Юйцзя, нар. 1987), чия неперевершена майстерність володіння інструментом і водночас епатажність її сценічного одягу, поєднані з віртуозністю на межі людської уяви, приваблюють, зокрема завдяки численним публікаціям відео її виступів у мережі «Інтернет», багатомільйонну аудиторію. Навчаючись з раннього дитинства гри на фортепіано в себе на батьківщині у китайських педагогів і до переїзду в 14 років у Канаду (звідти згодом у США) вже маючи звання лауреата Міжнародного молодіжного конкурсу в Етлінгені (Німеччина, 1998), Юджа Ванг, безумовно, не могла сприйняти філософію та естетику виконавських манер «Вен» і «Ву».

Подальший її феноменальний творчий злет і успіх пов'язані зі швидким розвитком її пересічних творчих і виконавських здібностей, які відбувалися під керівництвом колишнього учня В. Горовіца Г. Графмана, і безпосередньо під час її концертних виступів і спілкування з багатьма провідними музикантами Америки і Європи.

У 2019 р. Юджа Ванг виявилася серед усіх музикантів першою у світі за кількістю проведених концертів у багатьох країнах на різних континентах. Її

велетенський репертуар складають численні твори — від епохи бароко до сучасних авторів: Д. Скарлатті, Й. С. Баха, В. А. Моцарта та Л. Бетховена, композиторів-романтиків (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Ліст, Ф. Шопен, Й. Брамс), представників російської школи (М. Балакіреєв, П. Чайковський, С. Рахманінов, О. Скрибін, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович), багатьох західноєвропейських композиторів ХХ — поч. ХХІ ст., зокрема М. Равеля, Б. Бартока, Ф. Пуленка, Д. Лігеті, віртуозні транскрипції: Полька «Трік-трак» Й. Штрауса в обробці Д. Цифри, його ж фантастичний за надскладними технічними задачами «Політ джмеля» викладений мартеллатними октавами в дуже швидкому темпі, «Турецьке рондо» В. А. Моцарта в обробці А. Володося, «Фантазію з Кармен» Дж. Бізе — В. Горовиця, “Badinerie” Й. С. Баха у власному аранжуванні, джазові твори Дж. Гершвіна, М. Капустіна, “Tea for Two” в аранжуванні А. Тейтума. Окремо слід назвати чимало творів для камерного ансамблю, який Юджа Ванг охоче виконує з партнерами. Не відмовляється піаністка й від участі в експериментальних проектах. Яскравою подією став її концерт з групою виконавців на ударних інструментах під керівництвом австрійського музиканта Мартіна Грубінгера.

Попри такі об'єктивні дані про виконавську діяльність Юджи Ванг, що за зовнішніми ознаками мали б характеризувати її як яскраву представницю стилю «Ву», і на відміну від майже однозначного віднесення до нього виконавської манери Ланг Ланга, Юджа Ванг, безумовно, не вписується в цей стиль.

По-перше, на відміну від свого співвітчизника, який під час виконання будь-якого твору грає і мімікою обличчя, і своїм корпусом, також впливаючи цим на сприйняття творів у його виконанні на слухачів (точніше, на глядачів), Юджа Ванг майже не застосовує під час гри техніку плечового поясу і не використовує корпус, обличчя піаністки свідчить про її повну концентрацію на музиці під час виконання творів будь-якого типу: чи то віртуозних, чи то ліричних, що потребують особливої якості звуку і поєднання логіки з почуттям. Цьому мистецтву її навчив, як неодноразово зазначає піаністка в інтерв'ю, ушанований і улюблений нею партнер по виступах з оркестром, видатний диригент Клаудіо Аббадо, у пам'ять якого Юджа Ванг працює на межі людських сил. Виконання камерної музики піаністка вважає за безумовну важливу складову своєї діяльності, адже саме під час гри з партнерами виховується витончене сприйняття кожного звуку і його тембру, відчуття ансамблю, яке необхідно і під час виступів з оркестром. Необхідність правильно слухати і чути, що ти виконуєш, тобто максимально концентрувати увагу — цей заповіт маестро Юджа Ванг виконує постійно під час своїх виступів, а це повністю відповідає парадигмі саме стилю «Вен». Яскравим проявом саме цього стилю у грі Юджи Ванг може слугувати виконання нею низки сонат Д. Скарлатті, багатьох творів Ф. Шопена, «Мелодії» К. В. Глюка-Дж. Сгамбатті, сонат № 18, і № 29 (“Hammerklavier”) Л. Бетховена тощо.

Отже, більш глибокий аналіз творчості знаменитої й улюбленої мільйонами слухачів піаністки з Китаю, яка постійно еволюціонує, дає змогу стверджувати, що її індивідуальний стиль є вдалим і досконалим синтезом обох традицій, що нині активно вживаються в китайській фортепіанній педагогіці і, ширше — у фортепіанному виконавстві — «Вен» і «Ву».