

світлю, життєрадісною другою («Цікава історія»). Певним винятком у цьому сенсі є друга («Цікава історія») та третя («Гра в піжмурки») п'єси циклу. Р. Лупу уникає тривалої цезури між цими мініатюрами, підкреслюючи їхній образно-тематичний контраст завдяки різкому, дещо несподіваному співставленню.

Іншою особливістю побудови піаністом виконавської драматургії є виокремлення ключових п'єс циклу, яке також здійснюється за допомогою цезур. Р. Лупу відокремлює від загального становлення драматургії циклу Першу («Про чужі країни і людей») та останню («Поет промовляє») мініатюри, а своєрідним композиційно-драматургічним центром "*Kinderszenen*" виявляється сьома п'єса («Мрії»).

Також до визначальних аспектів виконавського прочитання Р. Лупу шуманівського фортепіанного циклу належить майстерна диференціація пластів фактури. Завдяки розкриттю темброво-обертонного потенціалу звучання різних регістрів інструменту за допомогою туше та багатій динамічній палітрі, піаніст наближує або віддаляє пласти фактури, створюючи своєрідну звукову перспективу. Це яскраво виявляється в п'ятій («Цілковите щастя»), сьомій («Мрії»), десятій («Майже серйозно») та дванадцятій («Дитина, що засинає») п'єсах. Іншим важливим моментом виконавського осмислення фактури циклу є її світле, прозоре, необтяжене звучання, що також досягається шляхом поєднання різних видів туше та динамічних нюансів. Означені виконавські знахідки дозволяють музиканту підкреслити безтурботність, легкість та щирість музичних образів п'єс, у яких віддзеркалено властиве для дитини сприйняття навколишнього світу й життєвих подій.

Окрім того, в інтерпретації Р. Лупу "*Kinderszenen*" варто відзначити прагнення музиканта до точного втілення авторського задуму твору. Піаніст ретельно слідує усім авторським ремаркам, лише інколи дещо відступаючи від них, що може бути обумовлене прагненням рельєфніше уобразити образно-змістовну багатогранність і контрастність, притаманну музиці Р. Шумана.

Таким чином, завдяки майстерному поєднанню різних виконавських засобів виразності, Р. Лупу виявляє багатство темброво-динамічного потенціалу звучання роялю, диференціюючи насичену фактуру шуманівських п'єс. Також піаніст розкриває образно-змістовний потенціал кожної окремої мініатюри "*Kinderszenen*" та вибудовує їх у цілісну, чітко окреслену драматургічну лінію.

А. Калашинова

СИСТЕМА СЕМІОЛОГІЧНИХ ЗНАКІВ МУЗИЧНОЇ МОВИ В. СИЛЬВЕСТРОВА

А. Kalashnykova

SYSTEM OF SEMIOLOGICAL SIGNS OF V. SYLVESTROV'S MUSICAL LANGUAGE

Цікавою авторською версією загальнонаціональної сучасної музичної мови є своєрідна система семіологічних знаків, вибудована у творчості Валентина Сильвестрова упродовж останньої чверті ХХ ст. До 1970-х рр. творчість цього композитора була майданчиком для випробування нових композиторських технік, проте вже в той час почали формуватися ознаки індивідуального стилю В. Сильвестрова. Характеризуючи музичну мову В. Сильвестрова, слід особливо наголосити на процесі «одужання» музичної думки наприкінці ХХ ст., цій відчайдушній спробі подолання інерції подальшого безладу музичної тканини

завдяки опорі на традиційні поняття: звукова краса, мелодизм, симетрія тощо. У творчості композитора еволюціонують фундаментальні етнічні мистецькі прообрази, з новою силою актуалізується давня включеність українського музичного вислову у світові семіологічні процеси.

Нерозділене співіснування тонального й атонального, їх плавне перетікання в музиці В. Сильвестрова асоціюється з гармонічною взаємозалежністю протилежностей Інь-Янь у східній філософії, нероздільністю хаосу та порядку у світобудові. Водночас зі зняттям протидії між тональністю й атональністю в музиці на особливу увагу заслуговує тенденція, яку можна позначити як вивільнення консонансу.

Завдяки В. Сильвестрову в сучасну музичну мову повертається часова плинність, що вміщує розірвану пульсацію кінця часів в особистому недискретному метакроносі. Митець немов подолав часовий поріг, знявши протидію між континуальністю та дискретністю, нескінченністю та кінченністю, вічністю та миттєвістю.

Як для митця другої половини минулого століття, типовим є поновлення в музиці мелодизму як типу мислення. З погляду композитора, увіковічнити музику здатна лише мелодія, яка є тим шляхом, завдяки якому можливий вихід в безмежний простір ноосфери, залучаючи пласти слухачької мистецької пам'яті й водночас висловлюючись гуманно, просто і щиро. Звернення В. Сильвестрова до базових основ музичного мистецтва, серед яких консонанс, мелодизм, тональність тощо, являє своєрідне замкнення кола формування музичної реальності за останні пів тисячоліття.

За думкою композитора, завдання сучасного митця полягає у відкритті вже готової семантики по-новому. Творчість В. Сильвестрова останніх років асоціюється з об'єднанням деяких фрагментів потужного європейського музичного мистецтва, тому вона виявилась незламно стійкою стосовно всезаперечуючого авангарду минулого століття. Також у творах композитора часто спостерігаються алюзії на ранні композиції, самоцитування. Упродовж всієї своєї творчості В. Сильвестров застосовує широкий діапазон нетипових засобів звукодобування, серед яких найпоширенішим у нього є беззвучне вдунання повітря в партіях духових інструментів («Містеріозо» для кларнета соло, «Лісова музика», V симфонія).

Окремого розгляду потребують національно-своєрідні лексеми, характерні його творчості. Особливістю їх уведення є те, що В. Сильвестров показує «ментальне поєднання» з етнічною музичною свідомістю, а національно-своєрідні характеристики його музичної мови проявляються опосередковано. Водночас у творчості композитора відсутні цитування народної музики. У творах В. Сильвестрова подекуди можна відзначити національно-своєрідну «кантовість» фактури, зокрема в ліричних фрагментах. Як ознаки українського бароко сприймаються модальність ладової організації, паралельні квінти в басовій партії, гармонічні затримання (хоральний епізод у сонаті № 2 для фортепіано).

У зразку ранньої творчості — «Містерії» для флейти й ударних, композитор скористався незвичним фактурним прийомом: створенням гармонії через педальне затримання звуків мелодії. Із часом цей принцип став головним у фактурних рішеннях В. Сильвестрова й використовувався ним у різних творах з різними

варіантами, відповідно до можливостей певних виконавських складів (оркестру, хору, квартету).

Завдяки творчості В. Сильвестрова українське музичне мистецтво збагачується ще одним виміром — естетичним, що набуває особливої актуальності в умовах постмодерністичної культури. Для митця — це шлях повернення до природних підвалин музичного мистецтва, відновлення його комунікативних й гуманізуючих функцій. А поступове акумулювання нових мовленнєвих кодів відкриває перспективи подальшого розвитку української музичної мови у XXI ст.

Чжоу Ні

УТІЛЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЧЖАН ЦЗО

Zhou Ni

EMBODIMENT OF MODERN TRENDS IN CHINESE PIANO PERFORMANCE IN THE CONCERT ACTIVITY OF ZHANG ZUO

Серед потужної когорти молодих китайських музикантів, які на початку XXI ст. дедалі все активніше стали завойовувати світову популярність, одне з провідних місць по праву належить піаністці Чжан Цзо (сценічне ім'я *Zee Zee* за першими латинськими літерами її імені і прізвища).

Талановита мисткиня народилася в 1988 р. на півдні Китаю в м. Шеньчжень. У віці п'яти років дівчинка разом із батьками, які отримали роботу в Німеччині, переїхала до Берліна, де й розпочалися її музичні заняття. Не знаючи німецької мови й не маючи можливості вільного спілкування з однолітками, Чжан значну частину часу приділяла заняттям на фортепіано, адже загальна атмосфера навколишнього середовища дуже сприяла цьому: за спогадами піаністки, з кожної кав'ярні столиці нещодавно об'єднаної німецької держави звучала музика Бетховена, а таксистки залюбки вмикали в авто уривки з опер Вагнера. Першою вчителькою майбутньої зірки була скрипачка за фахом, яка не обтяжувала ученицю тренуванням з вірної постановки рук і обов'язковим вивченням вправ, гам та етюдів — її розвиток у цьому напрямі відбувався на природному, інтуїтивному рівні, тож здібна дівчинка, швидко вивчивши ноти та майже промайнувши традиційний початковий етап навчання, практично одразу розпочала вчити серйозні й доволі складні для її віку фортепіанні твори на кшталт Фантазії № 3 d-moll Моцарта, яку вона чула по радіо. Неабиякий талант цього самородку був настільки самобутній і яскравий, що до повернення в семирічному віці в Китай дівчинка здобула третю премію на міжнародному дитячо-юнацькому конкурсі піаністів Steinway.

По поверненні в Китай Чжан вступила до школи мистецтв Шеньчжєня до відомого викладача фортепіано й методиста Дена Чжаої, з класу якого в різні роки вийшли відомі далеко за межі Китаю піаністи Лі Юнді, Чень Са, Чжан Хаочен, Хе Ціжень, Сюе Сяоцзю та ін. Від початку навчання в цього відомого педагога Чжан розпочала отримувати й справжню професійну, насамперед технічну, підготовку. З того часу не було жодного конкурсу — здебільшого міжнародного рівня, всього близько двадцяти, на якому би вона не отримала нагороду. У віці 10 років дівчина дала свій перший сольний концерт у Великому театрі Шеньчжєня. Ще навчаючись у Китаї, Чжан почала завойовувати престижні концертні естради світу, зокрема такі,