

Ні ЧЖОУ,

orcid.org/0009-0007-5691-0125

аспірантка кафедри теорії та історії музики

Харківської державної академії культури

(Харків, Україна) 501247236@qq.com

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ СКЛАДОВІ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЇ

Постановка проблеми. *Культура будь-якої нації базується на багатовіковій спадщині що вбирає філософські, релігійні, світогляд, психічні, моральні та політичні традиції. Зокрема, це стосується Китаю, однієї з найстаріших людських цивілізацій, історія якої налічує майже шість тисяч років. Ці особливості також є актуальними для такої відносно молоді художньої галузі для цієї нації, як фортепіанне виконавство, що виникло в країні лише на рубежі XIX–XX ст. і порівняно з європейською клавірною культурою, яка починає відлік від доби ренесансу, за короткий проміжок часу досягло світового рівня і сьогодні представлена численними видатними піаністами – від поважного Лю Шикуня до величезного сузір'я молодих митців.*

Попри те, що переважна більшість відомих китайських піаністів першої половини XX ст. навчалася за кордоном, або в іноземних фахівців, які оселилися в Китаї в перші десятиліття XX ст., у власних методах навчання та концертній діяльності китайські музиканти поєднували провідні європейські піаністичні принципи з напрацюваннями, які базувалися на національних філософських, світоглядах та медичних принципах, утворених протягом тисячоліть. Важливими національними компонентами, що властиві китайській фортепіанній педагогіці й виконавству і відрізняють ці творчі сфери від інших азійських чи західних фортепіанних шкіл, є залучення дихальної та медичної системи «Цигун», а також використання двох основних стилів, які мають давні, принаймні з часів Конфуція, культурні та соціальні складові: «Вен» (спокійний, мирний, тиша, перепочинок) та «Ву» (войовничий, динамічний).

Методологія статті поєднує в собі окремі елементи емпіричного комплексу, зокрема спостереження, порівняння, а також індуктивно-дедуктивного методу та методи історичного та музикознавчого аналізу, що дозволяє детально розкрити та вивчити проблему.

Результати дослідження свідчать про глибоку філософську та психологічну сутність застосування системи Цигун та стилістичних манер Вен та Ву китайськими піаністами в їхній концертній та педагогічній діяльності. Простежується трансформація на нинішній стадії розвитку китайської фортепіанної культури стилів Вен і Ву із залученням системи Цигун у цілісне явище яке є показовим фактором сучасного китайського фортепіанного виконавства.

Наукова новизна статті полягає в розгляді впливу філософських, медичних та естетичних факторів, накопичених у системі Цигун та в манерах сценічної поведінки китайських піаністів, що відповідають стилям Вен та Ву.

Практичне значення дослідження полягає в ідентифікації конкретних немuzичних факторів, які суттєво впливають на філософські та естетичні основи сучасної китайської піаністичної традиції.

Ключові слова: *музичне мистецтво, фортепіанне виконавство, китайські культурні традиції, система Цигун в китайській музиці, Вен і Ву, основні стилі китайських піаністів.*

Ni ZHOU,

orcid.org/0009-0007-5691-0125

Graduate student at the Department of Theory and History of Music

Kharkiv State Academy of Culture

(Kharkiv, Ukraine) 501247236@qq.com

PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC COMPONENTS OF PIANO PERFORMANCE IN CHINA

Formulation of the problem. *The culture of any nation is based on centuries-old heritage, including philosophical, religious, worldview, mental, moral, and political traditions. In particular, this applies to China, one of the oldest human civilizations, whose history dates back almost six thousand years. These features are also relevant for such a relatively young artistic field for this nation as piano performance, which originated in the country only at the turn of the 19th and 20th centuries. and compared to the European pianistic culture, which begins its countdown from the Renaissance, in a short period of time it reached the world level and is presented today by numerous pianists of an extra class – from the venerable Liu Shikun to a huge constellation of young artists.*

Although the vast majority of famous Chinese pianists of the first half of the 20th century studied abroad, or with foreign specialists who settled in the first decades of the 20th century, in China, in their own teaching methods and concert activities, these specialists combined the leading European pianistic principles in such areas as sound creation, technical equipment, the art of pedaling, understanding of musical directions and compositional styles, etc. with their own developments, which were based on national philosophical, worldview and medical principles formed over thousands of years. Important national components, which are specific to Chinese piano pedagogy and Chinese piano performance, and significantly distinguish these creative spheres from any other Asian or Western piano schools, are the use of the respiratory and health system “Qigong”, as well as the use of two styles that have an ancient, at least since the time of Confucius, cultural and social train: “Wen” (literal translation – calm, peaceful, silence, quiet, respite) and “Wu” (literal translation – militant, dynamic).

The methodology of the article combines separate elements of the empirical complex, in particular observation, comparison, as well as the inductive-deductive method and methods of historical and musicological analysis, which allows to reveal and study the problem in detail.

The results. The given arguments testify to the profound philosophical and mental essence of the application of the Qigong system and two main stylistic manners – Wen and Wu – by Chinese pianists in their concert and performance activities. The direct connection and transformation at the current stage of the development of Chinese piano culture of the Wen and Wu styles into a single unit with the involvement of the Qigong system is an indicative factor of modern Chinese piano performance art.

The scientific novelty of the article lies in the consideration of the influence of philosophical, medical, and aesthetic factors accumulated in the Qigong system and in the manners of stage behavior of Chinese pianists corresponding to the styles of Wen and Wu.

The practical significance of the research lies in the identification of specific non-musical factors that significantly influence the philosophical and aesthetic foundations of the modern Chinese pianistic tradition.

Key words: musical art, piano performance, Chinese cultural traditions, Qigong system in Chinese music, Wen and Wu, the main styles of Chinese pianists.

Постановка проблеми. Культура будь-якої нації базується на багатовікових надбаннях, що включають філософські, релігійні, світоглядні, ментальні, моральні, політичні традиції. Зокрема, це стосується і Китаю – одної з найдавніших з людських цивілізацій, історія якого налічує майже шість тисячоліть. Ці особливості актуальні й для такої відносно молодого для цього народу мистецької сфери як фортепіанне виконавство, що зародилося в країні лише на зламі ХІХ–ХХ ст. і за порівняно з європейською піаністичною культурою, яка починає свій відлік від доби Ренесансу, невеликий часовий проміжок сягнуло світового рівня і презентоване нині численними піаністами екстра класу – від поважного Лю Шикуня до величезної плеяди молодих митців.

Пори те, що переважна більшість відомих китайських піаністів першої половини ХХ ст. навчалася за кордоном (США, Великобританія, Франція, Бельгія, Швейцарія, Польща, пізніше також СРСР), або у зарубіжних фахівців, які оселилися в перші десятиліття ХХ ст. у Китаї, зокрема в італійця, учня Дж. Сгамбаті М. Пачі, у росіянина, учня А. Єсипової Б. Захарова та ін., у власних методиках викладання і в концертній діяльності ці фахівці поєднували провідні європейські піаністичні засади в таких сферах як звукоутворення, технічна оснащеність, мистецтво педалізації, розуміння музичних напрямів та композиторських стилів тощо, з власними напрацюваннями, які базувалися на національних філософських,

світоглядних і медичних засадах, сформованих протягом тисячоліть.

Важливими національними компонентами, котрі притаманні саме китайській фортепіанній педагогіці і китайському піаністичному виконавству, і суттєво відрізняють ці творчі сфери від будь-якої іншої азійської чи західних фортепіанних шкіл, є використання сучасної дихально-оздоровчої системи «Цигун» 气功, сучасна концепція якої, хоча й була остаточно сформульована лише в 1979 р., але базується на напрацюваннях, що ведуть відлік від III–IV ст. н. е., а зародилася ще в середині першого тисячоліття до н. е., й активне використання двох стилів, що мають давній, принаймні з часів Конфуція (VI–V ст. до н. е.), культурний і соціальний шлейф: «Вен» 文 (буквальний переклад – спокій, спокійний, тиша, тихий, відчинок) і «Ву» 武 (буквальний переклад – войовничий, динамічний). Попри використання китайськими піаністами цих специфічних компонентів і вагомі результати сформованої лише в другій половині ХХ ст. китайської піаністичної традиції і наявність низки наукових праць з цієї тематики, проблема все ще перебуває в стані осягнення, що й обумовлює важливість подальшого її глибокого вивчення, адже чимало важливих аспектів, зокрема проблема застосування принципів цигун у концертній діяльності, поєднання у виконавському процесі названих вище національних компонентів, визначення презентації низкою сучасних провідних китайських піаністів того чи іншого із двох стилів,

або їхнього творчого поєднання потребує подальшої конкретизації, чим і обумовлена актуальність даної статті.

Аналіз досліджень. Висвітленню певних аспектів практичного застосування названих вище невід’ємних компонентів китайської фортепіанної педагогіки і виконавства присвячений ряд розвідок здебільшого китайських музикознавців і виконавців – від публікацій популярного або просвітницького штибу до наукових статей та кваліфікаційних досліджень. Назвемо, зокрема, статтю Сен Ксіан (曾翔, 2015), в якій застосування практики Цигун пояснюється в контексті виконання музики на ерху, дослідження Янчен Лю (Liu, 2016), де автор рекомендує впроваджувати Цигун ще на ранніх етапах навчання піаністів, методичні роботи професора Шанхайської консерваторії, піаніста, музикознавця і композитора Чжао Сяошена (趙曉生, 2012), де, зокрема, розглядаються і питання досягнення якісного стрибка в базовому викладанні музики, цікавою працею є стаття авторів із Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Фу Ші, К. Черевко та О. Письменної (Fu, Cherevko, Pysmenna, 2021), в якій виконавська майстерність одного з найвідоміших сучасних китайських піаністів Лі Юнді аналізується в контексті провідних тенденцій розвитку фортепіанного мистецтва Китаю.

Проте в усіх наведених джерелах і практика Цигун, і виконавські стилі Вен і Ву розглядаються доволі вузько, стосовно саме інструментального виконавства, у той час, коли ці важливі складові китайської музичної практики є набагато більш загальноосязним явищем з багатотисячними філософськими, естетичними і ментальними коріннями.

Отже, **метою статті** є демонстрація та аналіз саме цих – глибинних чинників укорінення традицій застосування в китайському піанізмі цих важливих складових, що багато в чому зумовлюють художні досягнення китайських піаністів у світі.

Виклад основного матеріалу. Зі стародавніх часів практика Цигун застосовувалася виключно лікарями, проте конфуціанство, даосизм, буддизм і бойові мистецтва сформували власне розуміння цигун у своїх численних практиках, які також є частиною цієї теорії (气功). В організації музично-виконавського, як будь-якого творчого процесу, зокрема в підготовці до сценічних виступів і, власне, під час безпосередньо концертного акту, китайська методика приділяє вагомому значенню застосуванню складових методики цигун, що стосуються психофізіологічного процесу впливу: головним чином через використання самонаві-

ювання як основного методу: Цигун сприяє входженню свідомості в стан самогіпнозу та регулює баланс розуму та тіла через психолого-фізіолого-морфологічний механізм саморегуляції людини. З точки зору традиційної китайської медицини Цигун – це вправа розуму та тіла, яка об’єднує коригування тіла, дихання та серця (刘天君, 章文春, 2016). Система Цигун наголошує на налагодженні фізіологічної діяльності людини шляхом активної самодуховної діяльності. Зокрема, Цигун мобілізує та розвиває фізіологічний потенціал людського тіла в спокійному стані. Само поняття «Цигун» можна спрощено трактувати як специфічне поєднання дихальних і тілесних вправ («гун») з почуттями («ци») людини.

Важливою складовою практики Цигун, є її активне застосування китайськими співаками і виконавцями на духових інструментах, тобто тими, які безпосередньо використовують власний подих для видобування музичних звуків. Музичні фрази цих музикантів базуються на природних можливостях володіння розподілом дихання і відповідному фразуванні. Натомість, у виконавців на струнних інструментах або на фортепіано, які не використовують дихання для видобування та формування звуку, дихальна складова системи Цигун працює більш опосередковано. Зокрема, особливостям застосування Цигун у грі на ерху присвячене дослідження Сен Ксіан (曾翔, 2015).

Автор статті наводить стародавню китайську приказку: «Шовк не такий хороший, як бамбук, а бамбук не такий хороший, як м’ясо», а далі надає її тлумачення: «Під “шовком” тут розуміються струнні інструменти, “бамбук” відноситься до духових інструментів, а “плоть” (м’ясо) стосується красивого співочого голосу. Це означає, що струнні інструменти не такі гарні, як духові, а духові не такі гарні, як співочі голоси» (曾翔, 2015). Це приказка в сучасному її тлумаченні цілком стосується і фортепіано. Але, чим більш абстрактними є ті чи інші музичні образи, позбавлені словесного наповнення, як у вокальних творах на ті чи інші тексти, тим більшого осмислення і чуттєвого відгуку у виконавців, а за їх посередництвом і в слухачів, такі твори потребують. Отже, почуття (ци) у виконавців на струнних інструментах чи на фортепіано безпосередньо пов’язані із диханням, яке не є зовнішнім, а міститься всередині. І з цієї точки зору, на переконання Сен Ксіан, «...вислів “Шовк не такий хороший, як бамбук, а бамбук не такий хороший, як м’ясо” слід перевернути, оскільки чим абстрактніше мистецтво, тим більшу кількість художньої інформації воно може містити; навпаки, чим конкретніший вираз, тим

менше художньої інформації він може містити, що є однією з важливих причин, чому більшість поп-пісень популярні лише деякий час і не можуть витримати випробування часом» (曾翔, 2015).

Не випадково численними фахівцями у сфері отоларингології при обстеженні стану горла в музикантів-інструменталістів, відзначалося почервоніння голосових зв'язок під час виконання ними музичних творів, адже мимоволі голосовий апарат цих музикантів автоматично реагує на виконувану ними музику, навіть у тих випадках, коли вони навіть не підспівують собі. Отже, й процес дихання в цих виконавців мимоволі підпорядковується музиці, яку вони виконують.

Коли музикант виконує будь-який твір, він вирішує комплексне фізичне і розумове завдання. Налаштування розуму в Цигун багато в чому дотичне потребам виконавця під час гри на інструменті. Тож так званий «ефірний» стан передбачає, що виконавець усуває будь-які думки, будь-які емоції, що можуть його відволікти від створення музичного образу. І подібно тому, як співак має дихати відповідно до потреб музики під час співу, інструменталіст також повинен дихати відповідно до потреб музичної мелодії під час відтворення музики. Це невіддільне від регуляції дихання в Цигун. Як зазначає Сен Ксіан, «будь-який спів або гра на музичному інструменті вимагає розслаблених і природних рухів і поз, що схоже на значення корекції тіла в Цигун. Фактично, більшість артистів, можливо, ніколи не вивчали Цигун, або вони не можуть по-справжньому використувати концепцію Цигун для опису цього стану виконання» (曾翔, 2015).

Підсумовуючи доволі розлогі думки щодо застосування системи Цигун виконавцями на ерху, Сен Ксіан приходять до висновку, що основними складовими цього процесу мають бути регулювання і розуму, і дихання, і тіла. Уміла комбінація цих трьох складових власне і є «керування Ци за допомогою розуму та перетворення сили за допомогою Ци» (曾翔, 2015).

Специфіці застосування системи Цигун під час занять саме на фортепіано присвячене дослідження Янчен Лю (Liu, 2016). Зокрема, в цій роботі наголошується на доцільності впровадження елементів Цигун вже на початковому етапі навчання гри на фортепіано, який є вирішальним для подальшої успішної творчої діяльності.

На переконання автора статті, Цигун дозволяє збільшити можливості людського розуму, керувати тілом, зміцнити функції людського організму, посилити і розвинути його приховані властивості.

Як зазначає Янчен Лю, ще в 1991 р. на семінарі, присвяченому розвитку фортепіанної техніки, два відомих професори-піаністи – Чжао Сяошен із Шанхая і Фань Юаньці з Шеньяна – виступили з доповідями на тему «Як стародавнє вчення Цигун може допомогти виконавцям на фортепіано». Вони пояснили, що фізичний самоконтроль передбачає здатність бути «центрованим», привести тіло в рівновагу і, що найважливіше, розслабитися для циркуляції внутрішньої енергії ци. Це відбувається одночасно з видобуванням звуку на інструменті й проявляється через звук. Для координації ци необхідне правильне дихання. Спочатку потрібно відчувати і зрозуміти мелодію серцем, а потім «ци» має просякнути в пальці. Перед виконанням слід сидіти рівно, тіло повинно бути вільним, а крім того, потрібно зосередитися. Під час виконання руки повинні рухатися відповідно до руху ци. Все, що відповідає цьому руху, виглядає природно і вільно. Таким чином, принципи Цигун впроваджуються в Китаї у фортепіанному виконавстві, формуючи єдність внутрішнього духу і зовнішніх проявів дій піаніста, що сприяє вирішенню багатьох проблем, пов'язаних з грою на фортепіано, наприклад, відпрацювання розслаблення рук, координації тіла та зняття напруги тощо. Такі техніки допомагають художнику зрозуміти суть проблеми та швидко її вирішити (Liu, 2016: 1131).

На переконання Чжао Сяошена, «гра на фортепіано сама по собі є Цигун. Виконання музичного твору – це практика Цигун». Китайський музикант так пояснює свою думку: «Коли ми граємо на фортепіано, ми співаємо руками і серцем, і на додаток до дослідження емоцій, ми також повинні контролювати дихання: музика сама по собі є ци, а ци – це дихання. Для співу музики потрібне довге, проникливе і безперервне ци» (赵晓生, 2018).

Аналізуючи іншу специфічну складову китайського піанізму як такого і навчання музикантів та підготовки їх до концертної діяльності, зазначимо, що два основні стилі Вен і Ву у фортепіанному виконавстві мають безпосередній зв'язок зі стародавньою китайською філософією і національними традиціями, що перебувають далеко за межами власне музичного мистецтва, і побутували протягом багатьох століть на рівні світоглядних засад китайського суспільства.

Дослідники К. Луї та Л. Едвард у розвідці «Китайська маскуліність: теорії “Вен” і “Ву”» (Louie, Edward, 1994) спираючись а численні історичні факти, наголошують на тому, що в Китаї розумова чоловіча модель (тобто людини з моделлю поведінки і самоусвідомленням у парадигмі «Вен») домінує над моделлю мачо, муску-

листоного чоловіка (тобто людини з моделлю поведінки у парадигмі «Ву»). Найкращими коханцями, наприклад, в китайській культурі, зокрема в традиційній опері, вважалися не суворі воїни або чоловіки з яскраво вираженими маскулініними ознаками, а студенти, люди науки або мистецтва (література, музика, каліграфія тощо), які, можливо, не мають видатних здібностей до військових вправ, але здатні на більш витончені й різноманітні почуття. Як зазначають Луї та Едвард, одним із типових представників характеру і поведінки «Вен» був один із найбільш шанованих історичних особистостей Китаю Конфуцій. Водночас, автори наголошують, що згодом нащадки називали Конфуція Великим учителем і богом «Вен» за його філософські та літературні здібності, але він водночас також був прихильником стрільби з лука та водіння колісницею та заохочував розвиток цих мистецтв Ву в освіті своїх учнів. Отже, два основні стилі поведінки – Вен і Ву, як і відчуття чоловіком себе в суспільстві, пояснювалися одне через одне або як противага одне одному, подібно до дуалізму чоловічого і жіночого – ян та інь. Тож для розвитку і вдосконалення держави як інституції були однаково важливі і представники науки та мистецтва, і військові начальники та проті воїни.

Натомість, представники інших цивілізацій тобто чужинці, найчастіше в уяві китайців являли собою уособлення насамперед грубої сили, з яскраво вираженими маскулініними зовнішніми характеристиками. Щодо залучення до характеристики в градаціях Вен або Ву жінок, то, за твердженням Луї та Едвард, ці визначення спрацьовували виключно в тих випадках, коли та чи інша жінка якийсь час перебувала на чоловічій території й у чоловічому вбранні: «амазонки цзинбуа юань, яких вважали хлопчиками, а також Хуа Мулан, яка більше десяти років одягалася як чоловік під час своїх військових ескапад. Романтизована трагедія Чжу Інтай, яка одягає мужню мантію вченого, щоб увійти до залів навчання, є ще одним прикладом. Царства Вені і Ву є державним заповідником чоловіків, і жінки, які наважуються туди заходити, повинні робити це належним чином замаскованими» (Louie, Edward, 1994: 141).

У фортепіанній педагогіці і фортепіанному виконавстві Китаю протягом ХХ ст. превалував стиль Вен, якому притаманні високий ступінь концентрації думки, підвищена увага до якості звуко-видобування, детальна якісна пальцева робота. Водночас цей стиль передбачає мінімалізацію зовнішніх проявів артиста під час виконання творів. Так, кажучи про найбільш концентровану

думку, що транслюється під час гри на фортепіано, і наводячи в якості прикладів виконавську манеру Ф. Ліста зрілих років та Ант. Рубінштейна, відомий китайський перекладач, письменник, педагог, мистецтвознавець Фу Лэй (1908–1966) зазначав: «Тільки коли фізичне тіло нерухоме, діяльність духу може бути найбільш повною: це вічний закон» (《傳雷家书》: 34).

Пояснюючи цю особливість виконання фортепіанних творів переважно більшістю китайських піаністів ХХ ст. Янчен Лю наголошує, що вони «... запозичують принципи співвіднесення між почуттями та їх вираженням через фізичне дійство з народного театру, мистецтва, античної філософії. Китайський національний театр виконує п'єси в дуже стриманій манері, навіть якщо персонажі перебувають у гніві чи люті, їхні пози і рухи ніколи не є різкими і провокаційними. Іноді в невідготовлених глядачів створюється враження, що форма і засоби вираження китайського мистецтва далекі від реальності. Але все те європейці часто сприймають як умовність, що зрозуміла і близька китайському народу й освячена тисячолітньою традицією. Ритуальність характеризує китайців у їх повсякденних справах і в трагічних ситуаціях» (Liu, 2016: 1330). Отже, виконавський стиль Вен передбачає мінімум зовнішніх проявів і, так би мовити, максимальну об'єктивізацію піаніста під час передачі настрою і характеру будь-якого музичного твору.

На противагу цьому стилю, стиль Ву, який став чи не панівним серед китайських піаністів на початку ХХІ ст., передбачає максимальну імпульсивність, експансивність і надмірну емоційність під час виконання творів. Такий стиль нагадує екзальтованість молодого Ф. Ліста, який, граючи твори, знаходився безпосередньо в центрі усіх подій що передавалися в музиці, на відміну від його ж виконання творів у пізній період, коли майстер вже перебував над усіма бурхливими подіями, спостерігаючи їх немов би зверху: очима відстороненого, хоча й небайдужого глядача.

Прикладом виконавців, що сповідували стиль Вен є переважна більшість китайських піаністів, формування яких відбувалося у ХХ ст.: Лі Сіаньмін, Дун Гуангун, Дін Шаньде, Фу Цун, Лю Шикунь та ін. Попри те, що вони завершували навчання в різних західних консерваторіях у видатних європейських музикантів, формування їхнього виконавського стилю зумовила ментально закладена в них з дитинства саме філософія Вен.

Натомість, численні китайські піаністи нової формації, становлення яких відбувалося наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., «взяли на озброєння»,

насамперед, виконавський стиль Ву, головною метою якого було епатувати публіку надмірною емоційністю, відкритістю вираження почуттів, неперевершеною технічною досконалістю, яка в цих музикантів дещо нагадує спортивні змагання (ця складова присутня і в представників стилю Вен, проте в них технічний бік виконання був лише засобом для розкриття внутрішнього глибокого змісту творів і не використовувався як дієвий зовнішній елемент). Така екзальтованість у виконавців багато в чому виправдовує очікування сучасної публіки, яка зростала в інший історико-культурний період, коли надзвичайно пришвидшився темп життя, геометрично збільшився об'єм доступної для пересічного споживача інформації, а сучасне кліпове мислення стало вимагати від виконавців, серед іншого, й більш яскравої візуалізації різноманітних емоцій.

Найяскравішими представниками стилю Ву у фортепіанному виконавстві в числі великої когорти видатних сучасних китайських піаністів вже друге десятиліття є Ланг Ланг і Ванг Юджа. Проте було би невірним стверджувати, що з часом, що минув від їхніх перших впливів на слухачів – феноменальних за рівнем віртуозності й, головним чином, зовнішньо емоційних, часом епатажних, ці та інші потужні провідники стилю Ву не еволюціювали. Дедалі більш наочно концерти багатьох китайських піаністів останніх років слугують підтвердженням поєднання стилів Ву і Вен в єдине органічне ціле, коли разом із яскравим віртуозним забарвленням їхнє виконання стає зразком передачі глибинних ідей творів.

Яскравим прикладом цієї тенденції є еволюція як виконавця ще одного відомого молодого китайського піаніста Ванг Чуна (народ. 1990), який на початку виконавської кар'єри в середині 2000-х рр. дуже яскраво і потужно презентував стиль Ву. Зокрема, в 2006 р. на міжнародному конкурсі юних піаністів Володимира Крайнева в Харкові, де йому було присуджено першу премію

в старшій (14–18 років) віковій категорії, він приголомшливо, з численними зовнішніми ефектами (специфіка сценічної поведінки з акцентованою демонстрацією емоцій, використання надмірно сильного (проте не кричущого) fortissimo, захоплення, насамперед, віртуозною складовою твору), проте дуже яскраво й переконливо, виконав, серед іншого, надскладну у віртуозному плані Фантазію Ліста на теми з «Дон Жуана» Моцарта. Але в більш старшому віці під час успішних виступів на численних престижних «дорослих» міжнародних конкурсах і в подальшій концертній практиці Ванг Чун трансформував свою віртуозність на значно більш глибоку й змістовну гру, збагативши свій великий репертуар численними творами від доби бароко до багатьох сучасних авторів, з яких є чимало таких, що за змістом і стилістикою виходять далеко за межі виконавської манери Ву. Так, після перших гастролей молодого музиканта в Йоганнесбурзі в 2017 р. одна з провідних газет південноафриканської столиці відзначила: «повноцінне звучання і магію, які він отримує від Steinway, щоб розкрити справжній французький романтизм... Нечасто можна почути піаніста з такою кількістю ліричних якостей у переважно хтивій і потужній музиці» (Chun Wang). Ці ж тенденції намагання під час виконання концертних програм вийти за межі виключно стилю Ву і поєднати його зі стилем Вен притаманні й багатьом іншим сучасним музикантам, чисю батьківщиною є Китай.

Висновки. Наведені аргументи свідчать про глибинну філософсько-ментальну сутність застосування китайськими піаністами у концертно-виконавській діяльності системи Цигун і двох головних стилістичних манер – Вен і Ву. Безпосередній зв'язок і трансформація на сучасному етапі розвитку піаністичної культури Китаю стилів Вен і Ву в єдине ціле при залученні системи Цигун є показовим чинником сучасного китайського фортепіанного виконавського мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Chun Wang. *Piano Teachers Congress of New York, INC*. URL: <https://pianoteacherscongress.org/chun-wang/> (date of application: 10.07.2024).
2. Louie K., Edward L. Chinese Masculinity: Theorising “Wen” and “Wu”. *East Asian History*. N 8. December 1994. The Continuation Of Papes on Far Easten History. P. 135–148.
3. Fu X., Cherevko K., Pysmenna O. Performing Skills of Li Yundi in the context of China’s leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*, 10(46), 2021. P. 42–50. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4> (дата звернення: 10.07.2024).
4. Yan Chen Liu. Peculiarities of Initial Piano Pedagogy in Contemporary China. *International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE)*. 2016. P. 1328–1333.
5. 《傅雷家书》. 傅雷先生个人简介. URL: <https://15580024.s2li.faiusr.com/61/ABUIABA9GAAg3uK-90QUo4veRnwM.pdf> (дата звернення: 10.07.2024).
6. 刘天君, 章文春. 中医气功学. 北京: 中国中医药出版社. 2016.

7. 曾翔. 二胡的气功态演奏之己见. 2015. URL : <http://www.chnmusic.cn/lunwen/2015/1001/81.html> (дата звернення: 10.07.2024).
8. 气功[qì gōng]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%B0%94%E5%8A%9F/277547> (дата звернення: 10.07.2024).
9. 赵晓生 | “弹琴本身就是气功。弹一首曲子就是练一趟气功”. 2018. URL: https://www.sohu.com/a/216538858_669505 (дата звернення: 10.07.2024).
10. 趙曉生 通向音樂聖殿. 中國, 2012. 342頁.

REFERENCES

1. Chun Wang. *Piano Teachers Congress of New York, INC*. URL : <https://pianoteacherscongress.org/chun-wang/> (date of application: 10.07.2024).
2. Louie K., Edward L. (1994). Chinese Masculinity: Theorising “Wen” and “Wu”. *East Asian History*. N 8. December. The Continuation Of Papes on Far Easten History. 135–148.
3. Fu X., Cherevko K., Pysmenna O. Performing (2021). Skills of Li Yundi in the context of China’s leading trends in the piano art development. *Amazonia Investiga*, 10(46). P. 42–50. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.46.10.4> (date of application: 10.07.2024).
4. Yanchen Liu (2016). Peculiarities of Initial Piano Pedagogy in Contemporary China. *International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE)*. 1328–1333.
5. 《傅雷家书》. 傅雷先生个人简介. [“Fu Lei’s Family Letters”. Personal profile of Mr. Fu Lei]. URL: <https://15580024.s21i.faiusr.com/61/ABUIABA9GAAG3uK90QUo4veRnwM.pdf> (date of application: 10.07.2024) [in Chinese].
6. 刘天君, 章文春 (2016). 中医气功学. 北京: 中国中医药出版社. [*Qigong in Traditional Chinese Medicine*]. 北京: 中国中医药出版社 [in Chinese].
7. 曾翔 (2015). 二胡的气功态演奏之己见. [*My reflections on performing Erhu in Qigong style*]. URL: <http://www.chnmusic.cn/lunwen/2015/1001/81.html> (date of application: 10.07.2024) [in Chinese].
8. 气功[qì gōng]. [Qigong [qì gōng]]. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E6%B0%94%E5%8A%9F/277547> (date of application: 10.07.2024) [in Chinese].
9. 赵晓生 (2018). “弹琴本身就是气功。弹一首曲子就是练一趟气功”. [“*Playing the piano is a form of Qigong. Playing a piece of music is like practicing Qigong*”]. URL : https://www.sohu.com/a/216538858_669505 (date of application: 10.07.2024) [in Chinese].
10. 趙曉生 (2012). 通向音樂聖殿. [*Path to the Temple of Music*]. 中國. 342頁. [in Chinese].