

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Че Чао

УДК 78.071.2(510)Лан(043.5)

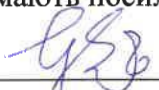
ДИСЕРТАЦІЯ
МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЛАН ЛАНА:
СПЕЦИФІКА, ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.


_____ Че Чао

Науковий керівник: **Москаленко Віктор Григорович** – доктор
мистецтвознавства, професор

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Че Чао. Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво (02 – «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України Міністерства культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

Дисертацію присвячено становленню музично-виконавського стилю видатного сучасного китайського піаніста Лан Лана. На даний час музично-виконавська творчість цього піаніста перебуває на етапі творчої зрілості. Однак стильове ядро вже сформувалося і є доступним для наукового дослідження.

Актуальність дослідження індивідуального музичного стилю Лан Лана полягає: 1) у нагальній необхідності аналізу сучасних музично-виконавських процесів; 2) у художньому значенні музично-виконавської творчості китайського піаніста Лан Лана в контексті розвитку музичної культури останньої третини ХХ – початку ХХІ століття; 3) у відсутності в українському і китайському музикознавстві наукових розробок, що спеціально присвячені музично-виконавській творчості Лан Лана, зокрема, стилю його фортепіанної творчості; 4) у необхідності подальшого розвитку теорії індивідуального музично-виконавського стилю.

У роботі використовувались системний метод і спеціальні методи, сформовані у сучасному вітчизняному історичному та теоретичному музикознавстві, зокрема:

- теоретико-аналітичний – для концептуалізації ключових ідей і положень теорії музично-виконавського стилю;

- біографічний – для аналізу становлення творчої особистості Лан Лана;
- компаративний аналіз – для порівняння стильових прикмет й індивідуальних особливостей видатних піаністів XX–XXI століть з творчістю Лан Лана.
- метод музичної інтерпретації – для дослідження музично-виконавського доробку Лан Лана і музично-виконавського стилю піаніста. В роботі використано концепцію «стилю музичної творчості» В.Г. Москаленка.

У дисертації вперше в українському і китайському музикознавстві:

- розглянуто музично-виконавський стиль як комплексне явище, що включає особливості становлення стилю, музичний доробок виконавця та його суспільну діяльність;
- розроблено методику аналізу музично-виконавського стилю Лан Лана, що поєднує продуктивні параметри поняття В. Москаленка «стиль музичної творчості» і пізнавальні можливості компаративного аналізу;
- одержала подальший розвиток методика компаративного аналізу музичного стилю;
- запропонована періодизація становлення індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана;
- проаналізовано динаміку становлення музично-виконавського стилю Лан Лана;
- в руслі характеристики індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана введені поняття «музично-виконавська картинність» «музично-виконавська імпресіоністичність» і «публічність в музично-виконавській діяльності».

Дисертація складається з чотирьох розділів. Перший розділ присвячено теоретичному обґрунтуванню дослідження індивідуального

музично-виконавського стилю Лан Лана. У Другому та Третьому розділах розглядається динаміка становлення музично-виконавського стилю піаніста. У Четвертому розділі аналізується одна з визначальних рис творчої особистості Лан Лана і його музично-виконавського стилю – феномен публічності.

У Першому розділі розглянуті відомі концепції загального і музично-виконавського стилів: Ж. Бюффона, О. Катрич, К. Мартинсена, М. Михайлова, В. Москаленка, Є. Назайкінського, Д. Рабиновича, К. Царьової і В. Чинаєва. Класифікація Д. Рабіновича обирається як найбільш відповідна до характеристики музично-виконавського стилю Лан Лана. Згідно з нею для Лан Лана є показовою взаємодія віртуозного і емоційного музично-виконавських типів.

В процесі уточнення змісту поняття «індивідуальний музично-виконавський стиль» обрано шлях від «загального» до «конкретного». Як інструмент аналізу індивідуального виконавського стилю Лан Лана в динаміці його формування використано поняття В. Москаленка «стиль музичної творчості». Специфікою поняття вважається опора на категорію музичного мислення. Ця категорія використовується і в механізмах компаративного аналізу.

Виділено два провідні різновиди компаративного музичного аналізу – *лінійний* і *генеруючий*. В «лінійному» компаративному аналізі порівнюються рівно-порядкові стильові явища. В «генеруючому» компаративному аналізі досліджується продукування вихідним стильовим явищем похідного музично-стильового явища. В аналізах музично-виконавського доробку Лан Лана та інших музикантів-виконавців використано обидва типи компаративного аналізу.

У Другому та Третьому розділах дисертації центральним поняттям, яким конкретизується динаміка формування музично-виконавського стилю Лан Лана, обирається «становлення». Інформаційною підставою для

«біографічного» дослідження творчого формування Лан Лана обрано самоспостереження піаніста.

Виділені наступні стильові тенденції, притаманні розвитку сучасного китайського фортепіанного мистецтва: *національна, романтична, віртуозна і глобалістична*. Ці тенденції трактуються в значенні умовних родових начал стильового становлення Лан Лана.

У формуванні музично-виконавського стилю Лан Лана виділено: *Установчий період* (Другий розділ дисертації) і *Період творчої зрілості* (Третій розділ).

Установчий період – це час фортепіанного навчання піаніста. Найважливішими етапами цього процесу є навчання піаніста в Китаї і в Америці. В характеристиці китайського періоду творчого формування Лан Лана виділено позиції: роль Китайської культурної революції, роль китайських фортепіанних вчителів (Чжу Я-Фен і професор Чжао), спілкування з китайською інтонацією, роль ансамблевого музикування, роль батьків і роль психологічного принципу «Number one» (бути першим), специфіка «вундеркіндства» піаніста.

Зазначено, що в китайський період навчання піаніста *національна* лінія творчого становлення головувала над іншими тенденціями. Для характеристики індивідуального стилю Лан Лана, що відрізняє його від інших піаністів, введено поняття «музично-виконавська картинність».

Принципові зміни у світовідчутті і в художньому мисленні Лан Лана відбулися на американському етапі навчання. Піаніст у психологічному сенсі є самостійною людиною, відчуває дух американської свободи, аналізує відмінності між китайською і американською системами загальної освіти. На передній план висувається *глобалістична* тенденція. Розглянута роль у формуванні нової парадигми мислення Лан Лана професора Curtis Institute Гері Граффмана.

Головним об'єктом уваги у Третньому розділі дисертації є процеси музично-виконавського розвитку Лан Лана у період його активної концертної діяльності.

Третій розділ складається з двох підрозділів. Перший з них названий «Перетворення накопиченого стильового потенціалу». У цей час притаманні піаністу *віртуозність* і *романтичність* стають, з одного боку, художньо ефективним, з іншого – публічним інструментом музичного спілкування піаніста з широкою музичною аудиторією. Синтез цих стильових спрямувань виступає у наступних призначеннях: 1) як засіб демократизації і ефектного донесення крами музичної думки до широкого слухача; 2) як внутрішня підтримка якомога яскравішого викладення власної музично-виконавської концепції твору; 3) як спеціальна презентація блискучої віртуозності, що заворює слухачку аудиторію.

«Тенденція стильового збагачення» у піаністичній творчості Лан Лана розглянута в другому підрозділі. Піаніст починає активний творчий діалог: а) з широкою публікою; б) з відомими в Америці і в світі симфонічними оркестрами, а також з видатними музикантами-виконавцями; в) творчо співпрацює з відомими музикантами в плані обміну музично-виконавським досвідом.

Головним напрямком стильового збагачення Лан Лана стає творчий діалог з всесвітньо відомими сучасними спеціалістами у сфері музичного виконавства. Головною формою стильового збагачення стають виконання в художньому (музичному) ансамблі, де одним із учасників стає сам піаніст.

В аналізі сольних виступів Лан Лана, що відбулися у найвідоміших концертних залах Америки і Європи, центральну увагу приділено здобуткам піаніста в освоєнні класичної (в широкому розумінні) музики. У виконаннях Лан Лана приваблює увагу поєднання романтичної свіжості сприйняття музичного образу з намаганням спілкуватися зі слухачем засобами музичної інтонації. Цю рису музично-виконавського стилю Лан Лана характеризувано терміном «музично-виконавська імпресіоністичність». Об'єктом художніх

«вражень» музиканта-виконавця (у даному разі не композитора!) є не безпосередні художні враження від сприйняття оточуючого світу, а миттєві враження від зараз відкритого для нього насиченого різноманітними барвами звукового світу музичного твору, що інтерпретуються.

Четвертий розділ присвячено найбільш характерній відміні зрілого музично-виконавського стилю піаніста і його музично-виконавської діяльності – публічній складовій.

Під публічністю розуміється націленість духовної і музично-практичної дії музиканта-виконавця на активну комунікацію з будь-якою зацікавленою аудиторією: з широким колом музичних слухачів, з категорією музикантів-професіоналів і, ширше, з зацікавленим музичним соціумом.

В ракурсі публічності пригортає увагу психологічний статус Лан Лана. Він є екстравертом, а отже є завжди відкритим до спілкування. У найбільш крупному плані розрізняються дві складові «айсбергу публічності» Лан Лана. Перша складова – це наявна для масового сприйняття частина, що стосується зовнішніх маркерів публічності. Тяжіння Лан Лана до публічної презентації своєї творчої діяльності і музично-виконавського доробку не слід вважати лише проявом сучасного маркетингу, або тенденції само-афішування.

Друга складова «айсбергу публічності» Лан Лана віднаходиться в музично-виконавській інтонації Лан Лана, а також в його сценічній поведінці під час концерту.

З набуттям світового визнання у свідомості піаніста формується відчуття «Місії Лан Лана». Для підтримки починаючих піаністів Лан Лан засновує Благодійний фонд (Lang Lang foundation) і музичну школу для юних піаністів із незаможних сімей. Водночас Лан Ланом створюються методика і практикум фортепіанного навчання для починаючих любителів музики і майбутніх музикантів-професіоналів. В основі педагогічного підходу Лан Лана лежить принцип: «захоплювати, а не заставляти».

Піаніст пам'ятає пережиті життєві складності, що були пов'язані з його музичним навчанням і виходом на світову концертну естраду. Він

намагається стати «добрим професором» для творчої молоді. В цій ролі, так само як і в музичній творчості він відчуває себе представником китайської і світової художньої культури.

Ключові слова: Лан Лан, музично-виконавський стиль, творче становлення, компаративний аналіз, музична інтерпретація

SUMMARY

Che Chao. Lan Lan's musical-performing style: specifics, phases of formation. – Qualifying academic work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy on a specialty 025 “Musical art” (02 – Culture and art). – The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

The thesis is dedicated to becoming of musical-performing style of famous modern Chinese pianist Lan Lan. Currently musical performance art of this pianist remains on the stage of creative maturity. However, the style's core has already been established and is available for scientific research.

The research relevance of Lan Lan's individual musical style lies in: 1) urgent necessity of analysis of modern musical-performing processes; 2) artistic value of musical performance art of Chinese pianist Lan Lan in the context of last third of 20th – beginning of 21st century; 3) absence within Ukrainian and Chinese musicology of any scientific works, which are specifically dedicated to Lan Lan's musical performance art, particularly, of his piano art's style; 4) necessity of further development of theory of individual musical-performing style.

In thesis were used systematic and special methods, which were formed within modern historical and theoretical musicology, in particular:

- Theoretically-analytical – in order to conceptualize main ideas and terms of musical-performing style theory;
- Biographical – in order to analyze development of Lan Lan's artistic identity;
- Comparative analysis – in order to compare style features and individual characteristics of famous pianists of 20th – 21st centuries with Lan Lan's art;
- Method of musical interpretation– in order to explore Lan Lan's musical performance and pianist's musical performance style. The concept of "style of musical creativity" of V.G. Moskalenko is used in this thesis work.

For the first time in Ukrainian and Chinese musicology in this thesis:

- musical-performing style is examined as complex phenomenon that involves special characteristics of style's becoming, musical performance and his social activity;
- Analytical procedure of Lan Lan's musical-performing style was developed, which combines the productive parameters of V. Moskalenko's concept of "musical creativity style" and cognitive possibilities of comparative analysis;
- Methodology of musical style's comparative analysis received further development;
- Periodization of Lan Lan's individual musical-performing style development was proposed;
- Dynamics of Lan Lan's individual musical-performing style was analyzed;
- In line with Lan Lan's individual musical-performing style characteristics terms “musical-performing scenery”, “musical-performing impressionism” and “publicity at musically performative work”.

The thesis consists of four parts. The First part is dedicated to theoretical validation of Lan Lan's individual musical-performing style research. The Second and Third part examines development dynamics of pianist's musical-performing style. One of the defining art traits of Lan Lan's artistic individuality and his musical-performing style publicity phenomenon is being analyzed in the Fourth part.

In The First part prominent concepts of musical-performing styles by J. Buffon, O. Katrich, K. Martinsen, M. Mikhailov, V. Moskalenko, E. Nazaikinsky, D. Rabinovych, K. Tsareva and V. Chinaev are examined. Classification of D. Rabinovych is chosen as the most suitable to Lan Lan's musical-performing style's characteristics. According to it synergy of virtuosic and musical-performing types is illustrative for Lan Lan.

In the process of clarifying the meaning of the concept of "individual musical-performing style" the path from "general" to "specific" is chosen. As a tool for analyzing the individual performance style of Lan Lan in the dynamics of its formation the concept of V. Moskalenko "style of musical creativity" is used. The specificity of the concept is based on the category of musical thinking. This category is also used in the mechanisms of comparative analysis.

Two key types of comparative musical analysis were determined – lineal and generating. “Lineal” comparative analysis compares equal-ordered stylistic phenomenon. “Generating” comparative analysis explores production of the original stylistic phenomenon of a derivative musical-stylistic phenomenon. Both types of comparative analysis were used while assessing musical performance of Lan Lan and other musicians.

Within the Second and Third parts of the thesis term “becoming” is chosen as the main which specifies development dynamics of Lan Lan's musical-performing style. As informational basis for “biographical” research of Lan Lan's artistical development his own introspection was chosen.

The following stylistic tendencies inherent to the development of modern Chinese piano art were determined: *national, romantic, virtuosic and global*. These

tendencies are interpreted as conditional patrimonial point of Lan Lan's stylistic becoming.

Within the formation of Lan Lan's musical-performing style are determined *Constituent period* (Second part of thesis) and *Period of artistical maturity* (Third part).

Constituent period is the time of Lan Lan's piano education. The most important phase of this process is pianist's education in China and United States of America. Characterizing Chinese period of Lan Lan's artistic development these points were determined: role of Chinese Cultural Revolution, role of Chinese piano teachers (Zhu Ya-Fen and Professor Zhao), communication with Chinese intonation, role of ensemble music-making, role of parents and role of psychological rule "*Number one*" (to be number one), pianist's specifics of "prodigy".

It is indicated that during the Chinese period of pianist's education *national* line of artistical development was dominating over other tendencies. In order to characterize Lan Lan's individual style, that distinguishes him from other pianists, the term "musical-performing scenery" is introduced.

Principal changes in Lan Lan's worldview and artistic thinking emerged during American period of education. Psychologically pianist becomes an independent person, feels the spirit of American freedom, analyzes differences between Chinese and American general educational systems. *Global* tendency comes to the forefront. The role of Lan Lan's professor at Curtis Institute Gary Graffman in the formation of a new paradigm of thinking is examined.

In Third part of thesis the main focus is being devoted to Lan Lan's musical-performing development processes during his period of active live performing.

Third part consist of two subsections. First is named "Transformation of gathered style potential". At this time pianist's inherent virtuosity and romanticism are becoming, on one hand, artistically effective, on other hand, it becomes public way of musical communication of the pianist with a broad musical audience. Synthesis of these stylistic trends is in the following purposes: 1) as a mean of

democratization and effective communication of musical thought with the general audience; 2) as internal support for the brightest possible presentation of one's own musical-performing concept of the work; 3) as a special presentation of brilliant virtuosity, which fascinates the audience.

“Tendency of style enrichment” at Lan Lan’s piano art is addressed in second subpart. Pianist begins an active artistic dialogue: a) with broad public; b) with well-known in America and in the world symphony orchestras as well as with famous musical performers; c) creatively cooperates with famous musicians in terms of exchanging musical and performing experience.

The main method of Lan Lan’s style enrichment comes to be artistic dialogue with world-known modern specialists in the field of musical performance. The main form of Lan Lan’s style enrichment comes to be performance as part of artistic (musical) ensemble.

In the analysis of Lan Lan’s solo performances, that were taken place at the most famous concert halls of America and Europe, central attention was focused on pianist’s achievements in mastering classical (in a broad sense) music. In Lan Lan's performances, the combination of musical image’s romantic freshness of perception with the attempt to communicate with the listener by means of musical intonation attracts attention. This feature of Lan Lan's musical-performing style is characterized by the term "musical-performing impressionism". The object of artistic performances of a musician-performer (in this case not a composer!) is not direct artistic impressions from the perception of the surrounding world, but instantaneous impressions from the now open to him saturated with different colors sound world of the interpreted music.

Fourth part is dedicated to the most distinctive feature of pianist’s mature musical-performing style and his musical-performing activity – public component.

Under publicity is implied spiritual and musical-practical action of a musician-performer on active communication with any interested audience: with a wide range of music listeners, with the category of professional musicians and, more broadly, with an interested musical society.

In this perspective Lan Lan's psychological status draws the attention. His is an extravert, so he is always open for the communication. In the broadest sense, two components of Lan Lan's "iceberg of publicity" are determined. The first component is available for mass perception part relating to external markers of publicity. Lan Lan's attraction to the public presentation of his creative activity and musical performance should not be considered as only a manifestation of modern marketing, or the tendency of self-promotion.

The second component of Lan Lan's "iceberg of publicity" is in Lan Lan's musical-performance intonation, as well as in his stage behavior during the concert.

Together with obtaining world recognition in pianist's consciousness emerges sense of "Lan Lan's Mission". To support novice pianists, Lan Lang founded the Lang Lang Foundation and a music school for young pianists from low-income families. At the same time, Lan Lan is creating a method and workshop for piano lessons for beginner music lovers and future professional musicians. At the heart of Lan Lan's pedagogical approach is the principle: "capture, not force."

Pianist remembers experienced life difficulties which were related with his musical education and entering the world concert stage. His is attempting to become "the good professor" for the artistic youth. In this role as well as in musical art he feels like a representative of Chinese and world art culture.

Key words: Lan Lan, musical-performing style, artistical becoming, comparative analysis, musical interpretation.

**Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати
дисертації:**

Публікації у наукових фахових виданнях України:

1. Че Чао. Публічна складова музично-виконавського стилю Лан Лана // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2019. Вип. 126. С. 102–111.
2. Че Чао. Становлення виконавського стилю Лан Лана // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. Вип. 129: Музичний твір: аналітичний погляд. С. 251–261.

Публікація у періодичному науковому виданні держави-члена ЄС:

1. Che Chao. Lan Lan virtuouse. Experience in comparative analysis // European Journal of Arts, Section 2: Music. Vienna, 2020. P. 110–115.

ЗМІСТ

Анотації	1
Вступ	16
 Розділ 1 Про методи дослідження креативного потенціалу індивідуального музично-виконавського стилю	 23
1.1. Категорія музично-виконавського стилю: типологічне і індивідуальне	23
1.2. Компаративний аналіз індивідуального музично-виконавського стилю	31
1.3. Становлення індивідуального стилю музиканта-виконавця: методи дослідження	39
Висновки до першого розділу	47
 Розділ 2 Установчий період становлення індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана	 54
2.1. Китайський етап творчого формування Лан Лана	54
2.2. Нова парадигма художнього мислення (американський етап)	67
Висновки до другого розділу	78
 Розділ 3 Період творчої зрілості	 86
3.1. Демонстрація накопиченого стильового потенціалу	87
3.2. Тенденція музично-стильового збагачення	93
Висновки до третього розділу	117

Розділ 4 Феномен публічності**у музично-виконавському стилі Лан Лана 124**

4.1. Про деякі передумови

музично-виконавської публічності 24

4.2. Публічність суспільної діяльності і музично-виконавської
творчості Лан Лана 1304.3. Трансляція публічного музично-виконавського образу
Лан Лана 142

Висновки до четвертого розділу 149

Висновки 154**Список літератури 164****Додатки 175**

ВСТУП

Актуальність. Музично-творча і суспільна діяльність Лан Лана постійно пригортають увагу публіки, музикантів-професіоналів та музичних критиків. Китайський піаніст Лан Лан відноситься до когорти найбільш популярних музикантів-виконавців сучасності. Серед причин цього успіху – неординарність його творчої постаті, виняткова відкритість до спілкування з різноманітною аудиторією, широта творчих уподобань: виконання як музики академічної фортепіанної музичної традиції, так і музики більш масових у наш час видів музичного мистецтва.

Широко відомі виступи піаніста у численних ансамблях з видатними оркестровими колективами, з відомими співаками як академічного, так і естрадного напрямків, з китайськими традиційними (фольклорними) музикантами-виконавцями тощо. У той же час у сфері власне музичного виконання первинною засадою художньої значимості і популярності творчого доробку Лан Лана є його яскравий індивідуальний музично-виконавський стиль.

Завдяки його особливостям, винятковій піаністичній майстерності, що сприймається як майже доведена до блиску, яскравим музичним інтерпретаціям, а також завдяки багатогранній творчій діяльності в галузі сучасної музичної культури зараз Лан Лан став однією з найбільш яскравих творчих постатей в царині сучасного музичного виконавства.

Піаніст Лан Лан є ясно вираженим романтиком. Його індивідуальність проявляється у кожному прочитанні композиторського твору, у звучанні музичного інструменту тощо. Це відчуває публіка, яка у живому спілкуванні з виконавською інтонацією з видимим задоволенням включається в співпереживання з продукованим піаністом потоком емоцій. Цими рисами піаніст споріднюється з великими композиторами-виконавцями епохи романтизму Н.Паганіні і Ференцем Лістом.

Наразі музично-виконавська творчість, а також споріднені з нею активна суспільна, зокрема, просвітницька діяльність Лан Лана вже достатньо кристалізовані, що надає можливості для їх комплексного дослідження. Лан Лан народився у 1982 р. і зараз знаходиться у розквіті своєї виконавської творчості і культуро-просвітницької діяльності. Його концерти проходять з аншлагами.

Активна громадська діяльність Лан Лана одержала високе суспільне визнання. Так, піаніст символічно призначається міжнародним послом доброї волі Юнісеф (*United Nations International Children's Emergency Fund*). В 2008 р. Американська національна академія мистецтва і науки звукозапису обирає Лан Лана своїм культурним послом в Китаї. Журнал *Time* включає цього піаніста в список ста найвпливовіших осіб 2009 р.. Піаніст зробив вагомий внесок у розвиток сучасної китайської музичної, зокрема фортепіанної культури. Беручи за приклад Лан Лана, мільйони китайських дітей починають навчатися грі на фортепіано. Як суспільна реакція на особливу роль цього піаніста у цій сфері для характеристики його культурологічної діяльності зараз використовується навіть спеціальний термін «феномен Лан Лана».

Виконавська творчість Лан Лана не обділена увагою з боку журналістів, скоріше навпаки. Вона розглядається під різними кутами зору, включаючи, особливо на ранніх етапах піаністичної творчості, як активні дискусії, так і не менш виразне критичне ставлення. А це – ще один показник визнання неординарності цієї творчої особистості.

Різним сторонам музично-виконавського стилю індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана присвячені окремі фрагменти в серйозних наукових дослідженнях. Окрім того, до аналізу художні якостей музичних виконань піаніста звертаються журналісти-критики. Оцінки творчості Лан Лана музикантами-практиками обмежуються сферою конкретних художніх оцінок виконавського доробку піаніста.

Разом з тим на даний час відсутні роботи, спеціально присвячені індивідуальному музично-виконавському стилю піаніста, як цілісному явищу.

Щодо методів такого дослідження музично-виконавського стилю найбільш близькою до заявленої теми є дисертація І.Ю. Сухленко «Виконавський стиль Володимира Горовиця в руслі розвитку романтичної традиції». Провідний напрямок цього дослідження характеризують його головні завдання, а саме: «Створити модель індивідуального виконавського стилю В. Горовиця» та «виявити специфіку розвитку романтичної традиції у виконавському стилі В. Горовиця» [83, с.4]. Ця праця є важливим етапом у вивченні специфіки індивідуального стилю музиканта, адже у теоретичному плані ця проблема є недостатньо вивченою.

Однією зі складностей, що постають на шляху вивчення індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана, є незавершеність цього художнього процесу. Зараз Лан Лану ще не виповнилося 40 років і його музично-виконавська творчість, так само як і суспільна діяльність продовжують бути у становленні.

Актуальність дослідження індивідуального музичного стилю Лан Лана полягає: 1) у нагальній необхідності аналізу сучасних музично-виконавських процесів; 2) у художньому значенні музично-виконавської творчості китайського піаніста Лан Лана в контексті розвитку музичної культури останньої третини ХХ – початку ХХІ століття; 3) у відсутності в українському і китайському музикознавстві наукових розробок, що спеціально призначені музично-виконавській творчості Лан Лана, зокрема, стилю його фортепіанної творчості; 4) у необхідності подальшого розвитку теорії індивідуального музично-виконавського стилю.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П.І. Чайковського згідно з науковими програмами кафедри та перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ. Вона є

частиною комплексної теми №25 «Інтерпретаційні механізми музичної творчості» (протокол Вченої ради №5 від 25.09.2020).

Метою дослідження є характеристика індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана в ракурсі його поетапного формування. Для реалізації цієї мети поставлені **наступні завдання**:

- проаналізувати існуючі на даний час концепції загально-музичного і музично-виконавського стилю;
- віднайти відповідну до мети дослідження методику аналізу становлення індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана;
- розвинути можливості компаративного аналізу в ракурсі аналізу формування та розвитку музично-стильових явищ;
- визначити періодизацію творчості Лан Лана в аспекті формування та еволюції його музично-виконавського стилю;
- виявити особливості проявів національної, романтичної, віртуозної традицій китайського піанізму у музичному мисленні та музичному стилі Лан Лана;
- прослідкувати наскрізну тенденцію глобалізації у творчому доробку і музичній діяльності Лан Лана;
- дослідити прояви публічності у суспільній діяльності і музично-виконавському стилі Лан Лана.

Об'єкт даного дослідження – індивідуальний музично-виконавський стиль.

Предмет дослідження – особливості становлення індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана.

Матеріалом дослідження є записи сольних фортепіанних виконань Лан Лана, а також його виступів в музичному ансамблі і з оркестром, записи виконань іншими піаністами, автобіографічні публікації Лан Лана та близькі до них за спрямованістю видання, а також представлена в Інтернеті численна інформація, що розкриває шляхи творчого становлення китайського піаніста.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань у роботі використовувались системний метод і спеціальні методи, сформовані у сучасному вітчизняному історичному та теоретичному музикознавстві, зокрема:

- теоретико-аналітичний – для концептуалізації ключових ідей і положень теорії музично-виконавського стилю;
- біографічний – для аналізу становлення творчої особистості Лан Лана;
- компаративний аналіз – для порівняння стильових прикмет й індивідуальних особливостей видатних піаністів XX–XXI століть з творчістю Лан Лана.
- метод музичної інтерпретації – для дослідження музично-виконавського доробку Лан Лана і музично-виконавського стилю піаніста. В роботі використано концепцію «стилю музичної творчості» В.Г. Москаленка.

У роботі використані джерела:

- з теоретичного музикознавства (Є. Назайкінський, Л. Мазель);
- з проблем компаративістики (А. Гай-Воронська, К. Тимофєєва);
- з загальної теорії музичного стилю (Ж. Бюффон, Є. Назайкінський, М. Михайлов, В. Москаленко, К. Царьова);
- з теорії музично-виконавського стилю (К. Мартінсен, Д. Рабінович, О. Катрич, В. Чінаєв);
- з розвитку китайської культури (Л. Васильєв, В. Віноградов, Вєй Дзюнь, Су Юйчен,);
- з розвитку фортепіанного виконавства в Китаї і далекосхідному регіоні (С. Айзенштадт, Сюй Бо);
- **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що в дисертації вперше в українському і китайському музикознавстві:
- музично-виконавський стиль розглянуто як комплексне явище, що включає особливості становлення стилю, музичний доробок виконавця та його суспільну діяльність;

- розроблено методика аналізу музично-виконавського стилю Лан Лана, що поєднує продуктивні параметри поняття В. Москаленка «стиль музичної творчості» і пізнавальні можливості компаративного аналізу.
- одержала подальший розвиток методика компаративного аналізу музичного стилю.
- запропонована періодизація становлення індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана;
- проаналізовано динаміку становлення музично-виконавського стилю Лан Лана;
- в руслі характеристики індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана введені поняття «музично-виконавська картинність» «музично-виконавська імпресіоністичність» і «публічність в музично-виконавській діяльності».

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дослідження можуть використовуватися в практичній роботі композитора та інтерпретатора його творчого доробку, в навчальній роботі в курсах «Історія фортепіанного мистецтва», «Методика викладання гри на фортепіано», «Музична психологія», «Музична інтерпретація», «Стильові засади сучасної музично-виконавської творчості».

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П.І. Чайковського. Найбільш суттєві положення дисертації представлені у виступах на конференціях Українського товариства аналізу музики:

- Вісімнадцята науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Механізми новації у музичній творчості: Проблеми інтерпретації». Доповідь на тему «Про публічну складову музично-виконавської творчості Лан Лана» – 25.11.2018;
- Дев'ятнадцята науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуального

музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха». Доповідь на тему «Про національну основу у музично-виконавського стилі Лан Лана» – 6.04.2019;

- Двадцята міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». Доповідь на тему «Музично-виконавський образ китайської піаністичної традиції» – 9.01.2020.2

Публікації. Основні положення дисертації опубліковані у трьох статтях у фахових виданнях, дві з них – у виданнях з переліку затвердженого МОН України, третє видання – міжнародне.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Обсяг основного тексту – 150 сторінок. Список використаних джерел містить 138 позицій (з них – 9 англійською та 31 китайською мовами). Додаток містить посилання на використанні в дисертації відеозаписи виконань Лан Лана (20 позицій).

РОЗДІЛ 1

ПРО МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КРЕАТИВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ІНДИВІДУАЛЬНОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

1.1. Категорія музично-виконавського стилю: типологічне та індивідуальне

Концерти сучасного китайського піаніста Лан Лана користуються неабиякою популярністю серед широкого кола знавців музичного мистецтва. Вони пригортають прискіпливу увагу музикантів-професіоналів, журналістів-критиків та інших популяризаторів сучасного музичного виконавства. Однією з головних творчих пружин успіху Лан Лана у царині піаністичної творчості є його яскравий індивідуальний музично-виконавський стиль.

Існує точка зору, що у виконавському прочитанні невласного музичного твору особистість музиканта-виконавця може начебто бути винесеною «за дужки». Такій позиції дотримуються І. Стравінський, П. Хіндеміт та деякі інші композитори. Отже у цьому випадку виконавець міг би й не мати власного музичного стилю. Однак існує і протилежна точка зору. У загостреній формі вона виражена наступними словами відомого піаніста, диригента, композитора і музичного педагога Феруччо Бузоні: «Музичне виконання – це вже транскрипція».

У ракурсі проблеми музичного стилю ця позиція передбачає, що музикант-виконавець не є пасивним копіювальником втіленої у творі композиторської думки, а обов'язково, більшою чи меншою мірою, вживлює в його часове розгортання енергетику власного музичного дихання і власного музичного мислення.

Багато хто з музикознавців-аналітиків, досліджуючи музичний твір, намагаються «очиститися» від вражень, що виникають від виконавських прочитань музичного твору. Наприклад, Л. Мазель у передмові до збірки статей «Вопросы анализа музыки» зазначає, що «...при всіх можливих

залученнях (явному але іноді такому, що мається на увазі) самих різноманітних даних, аналіз твору ґрунтується у нашій книзі перш за все на нотному тексті» [51, с. 8]¹. Але і спеціалісти, що цілеспрямовано досліджують сферу фортепіанного мистецтва, подекуди не звертають належної уваги на специфіку музично-виконавського доробку.

З нашої точки зору ця специфіка вирізняється саме індивідуальним стильовим прочитанням створеного автором-композитором музичного твору. Логічним підґрунтям для такої думки можуть слугувати визначення феномену музичного виконання, що належать В.Г. Москаленку. Музичне виконання визначається В. Москаленком як «вторинне творчо-вибудовуюче становлення музичної образності, результатом якого є втілення у живому звучанні одного з варіантів цілісної сукупності, що називається музичним твором [63, с. 37]. Це визначення виконавства корелює з поняттям «першотворчості» – первинного творчо-ініціативного становлення музичної образності, результатом якого є новий оригінальний твір композитора.

Музичний твір трактується не як застиглий квазі-просторовий інваріант (що неможливо, враховуючи фактор художньо-часового розгортання музичної думки), а як феномен, який можна було б назвати «рухомим інваріантом» (термін В. Москаленка). Тут йдеться про діалектичне протиріччя між нерухомим (твір залишається самим собою) і рухомим. Взаємодія цих складових значною мірою залежить від творчої особистості музиканта-виконавця. Адже він, у процесі творчого осмислення «твору композитора», певним чином привласнює цей твір.

Можливість такого підходу бачимо і у визначенні музичного твору Є.В. Назайкінського. Музичний твір розуміється дослідником як «...матеріально зафіксований ідеальний художній об'єкт, створений композитором на підставі існуючих в культурі можливостей і засобів, здатний зберігати свою інваріантну структуру і, разом з тим, — завдяки виконавцям, слухачам і конкретним умовам — пристосовуватись до ситуації

¹ Тут і надалі переклад українською мій, – Че Чао.

та історично розвиватися [68, с. 27]. Можливість певного розвитку музичного твору в художньому (виконавському, інтерпретаційному) житті знаходимо і в «інтерпретаційному» визначенні феномену музичного твору В.Г. Москаленком. Під музичним твором ним розуміється «самостійна музично-інтонаційна програма, що розкривається як художнє ціле у взаємодії еталонних слухових уявлень та їх інтерпретацій» [61, с. 140].

В обох визначеннях невід’ємною ланкою у загальному музично-інформативному полі твору є його розуміння, інтерпретація і озвучування. Різниця, однак, полягає в тому, що визначення Є.В. Назайкінського більшою мірою орієнтує на пізнання музичного твору через його «аналіз», тоді як визначення В.Г. Москаленка спрямовує наші зусилля на музичну інтерпретацію, тобто на кожного разу чи то оновлене, чи то доповнене новими нюансами сприйняття закладеного у творі композитора музично-виразового потенціалу.

Орієнтуючись на творчу функцію музичного виконання, переходимо до розгляду низки підходів щодо трактування музичного стилю. Французькому досліднику природи і відомому майстру словесності Жорж-Луї Леклерк де Бюффону належить вислів: «Стиль – це сама людина» [9]. Пізніше цей досить метафоричний вислів закріпився у художній культурі як певна установка, до якої прислухаються в інших, суто наукових визначеннях стилю. Зважаючи на дуже високий рівень узагальнення у висловлюванні Ж. Бюффона, воно надалі трактувалося залежно від художніх спрямувань кожної наступної стильової епохи, або, у більш конкретному сенсі, залежно від певного стильового спрямування. Отже і ми могли б конкретизувати сенс думки Бюффона, беручи до уваги, у той же час, специфіку творчого шляху піаніста Лан Лана. А саме: «стиль – це людина, що реалізує у певній життєвій і творчій ситуації власну творчо-генетичну заданість».

Увага музичних дослідників переважно прикута до таких узагальнених визначень музичного стилю, де відсутня диференціація між стилем композитора і стилем музиканта-виконавця. «Стиль в музиці є єдністю

системно організованих елементів музичної мови, що зумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення», – вважає відомий розробник теорії музичного стилю М. Михайлов [58, с. 117]. Тут постає питання щодо трактування поняття «музична мова». Якщо музикант-виконавець користується музичною мовою композитора в тій частині, що використана у конкретному музичному творі, то чи має виконавець взагалі володіти самостійним музично-виконавським стилем? Адже будь який музичний стиль, чи то стиль композитора, чи то стиль музиканта-виконавця, виражається, за визначенням М. Михайлова, єдністю системно організованих елементів музичної мови. Втім можемо припустити, що дослідник мав на увазі у наведеному визначенні лише композиторський стиль.

Є.В. Назайкінський пропонує найбільш розгорнуте визначення музичного стилю: «Музичний стиль – це відмінна якість музичних творінь, які входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадок композитора, школи, напрямку, епохи, народу тощо), що дозволяє безпосередньо відчувати, узнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей сприйнятої музики, поєднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак [68, с. 20]. Цим визначенням охоплюються найрізноманітніші музично-стильові явища, включаючи, зокрема, і стиль музиканта-виконавця і так звані «жанрові стилі». Увага фокусується на «спадок композитора, школи, напрямку, епохи, народу...». На нашу думку, у цьому переліку ключовим словом є «спадок». Воно означає минуле, те, що є вже звершеним. Звідси, музично-стильовий спадок стає у нашому сприйнятті незмінним і надійним об'єктом для музичного аналізу.

В процесі осягнення стилю в продуктах композиторської творчості (їх найчастіше називають «музичними творами») виділяються два взаємодіючих рівня. З одного боку, це індивідуальні стилі, в першу чергу стилі тих композиторів, які володіють яскравими відмінними особливостями. З іншого

боку, це більш загальні, типологічні стильові напрями композиторської творчості (національні, історичні стилі, стильові особливості художнього напрямку, обумовлені творчим методом, школою тощо).

У «музично-стильовому аналізі» композиторської творчості можна відштовхуватися від більш широкого і загального стильового явища, а потім, на базі цього загального, переходити до осягнення стильових особливостей, характерних для творчої особистості. Можливий, однак, і протилежний рух дослідницької думки: від часткового до загального. У зв'язку з цим звернемо увагу на наступне пояснення Є.В. Назайкінського: «Особистість, що виявляється в музичних звуках, – ось що таке стиль в музиці» [68, с. 20]. Отже при опорі на це визначення первинним імпульсом в дослідженні стильовий музичної має бути творче «Я» композитора.

У вивченні музично-виконавського стилю співвідношення «загальне – індивідуальне» виглядає більш односпрямованим. Тут стильовому «Я» виробника живої музичної інтонації, тобто індивідуальному стилю музиканта-виконавця, у теоретичному плані приділяється менше уваги, ніж типологічним особливостям виконавського стилю. Іноді в центрі уваги знаходиться тип музиканта-виконавця, іноді тип виконавського мислення або ж тип музично-виконавського стилю. У виконавському музикознавстві і в практичній діяльності музиканта-виконавця використовуються класифікації чи то *виконавсько-стильових типів*, чи, в іншому формулюванні, *музично-виконавських типів*. Попутно зауважимо, що будь-яка спроба класифікації об'єкту, що знаходиться в полі зору дослідника, і має привести до виявлення його «типів». Так відбувається і класифікація музично-виконавських стилів, де іноді говориться про *музично-виконавський стиль*, але у логічному сенсі мається на увазі все ж «*виконавсько-стильовий тип*». Дещо спрощуючи цю назву, в подальшому використовуватимемо термін «музично-виконавський тип».

Найбільш відомі класифікації музично-виконавських типів належать К. Мартінсену, Д. Рабіновичу, О. Катрич, В. Чінаєву. К. Мартинсен на

підставі «звукотворчої волі» виділяє у своїй класифікації класичний (статичний), романтичний (екстатичний), експресіоністичний (експансивний) типи. За цим підходом виконавський стиль Лан Лана слід віднести до екстатичного (романтичного) різновиду. Для піаністів такого типу «...кожен музичний твір є втіленням всієї людини, вичерпним проявленням людського початку в композиторі. <...> При проникненні в музичний твір <...> йдеться перш за все про те, щоб увійти в світ почуттів, концентрованим втіленням яких є музичний твір» [55, с. 103].

О. Катрич використовує в своїй класифікації поняття «музично-виконавський архетип». Розвиваючи міркування Ф. Ніцше про музику, дослідниця виділяє щодо творчості музиканта-виконавця два провідні архетипи: «аполонічний» і «діонісійський». Надається і визначення цих музично-виконавських архетипів: *«Аполонічний музично-виконавський архетип* – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми. *Діонісійський музично-виконавський архетип* – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладення музичного матеріалу та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» [29, с. 63].

Вважаємо, що музичній думці Лан Лана, а особливо – процесу її розвитку у музичному творі відповідає «діонісійський музично-виконавський архетип». У виконаннях Лан Лана публіку часто-густо інтригує спосіб розгортання музичних подій, де за одним яскраво викладеним музичним фрагментом слідує інший, не менш яскраво викладений.

У найбільш загальному плані В. Чинаєв виділяє в музиці ХХ століття «високий романтичний» і «епічний» фортепіанно-виконавські стилі. За цим розподілом виконавську творчість Лан Лана слід віднести до «високого романтичного стилю». Для нього, на думку дослідника, показові такі маркери як «...суб'єктивація [94, с. 20], безпосередність, артистичне

самоототожнення з «подією», белетризований психологізм, описовість, становлення, лінійна дискурсивність, емоціоналізм» [93, с. 28].

Найбільш працюючою для характеристики музично-виконавського стилю Лан Лана вважаємо чотири-ланкову класифікацію Д. Рабиновича. На підставі психологічних різновидів темпераменту людини дослідник виділяє *віртуозний, емоційний, раціональний і інтелектуальний* музично-виконавські типи.

Згідно з цією класифікацією виконавську творчість Лан Лана слід, поза всяким сумнівом, віднести до віртуозного типу. Дослідником наголошується, що «...серед різних виконавських типів поки що обстежений, і то вельми недостатньо тільки і саме віртуозний, можливо, в силу його яскравої окресленості, помітності, самоочевидності і, так би мовити, недвозначності» [77, с. 137]. На думку, Д. Рабиновича, головним у віртуозному стилі залишається така виняткова досконалість виконавської техніки, що не є самоціллю, а підпорядкована донесенню до слухача певної естетичної позиції.

Віртуозний тип, за Д. Рабиновичем, часто виступає у взаємодії і навіть в симбіозі з іншими, виконавськими типами: емоційним, раціональним і інтелектуальним. Так відбувається в фортепіанній творчості Лан Лана. У його виконавському стилі якого, з одного боку, явно присутнє характерне для піаніста-віртуоза прагнення «вражати раніше, ніж висловлювати». У той же час спостерігається прагнення піаніста яскраво емоційно «себе висловлювати», а це показово для емоційного, за класифікацією Д. Рабиновича, типу музиканта-виконавця [77, с.138].

Поняття «музично-виконавський тип», що його використовують К. Мартинсен, Д. Рабинович і, як кореневу складову, О. Катрич, є більш наближеним до характеристики процесу музичного мислення, ніж поняття «музично-виконавський стиль». Так, К. Царьова вважає, що «...такі характеристики, як “романтичний” або “класичний” стиль виконання зв’язуються перш за все із загальною емоційною оцінкою інтерпретації –

вільною, із загостреними контрастами або строгою, гармонічно врівноважено. «Імпресіоністичним» стилем виконання зазвичай називають стиль, у якому милування барвистими відтінками звучання головує над логікою форми» [89, с. 288].

Як бачимо, у класифікації К. Царьової до більш звичних стильових характеристик – «класична» або «романтична» – додається третій «імпресіоністична»¹. Зовні це начебто розвиває позицію К. Мартинсена, який на додаток до «класичного» та «романтичного» музично-виконавських типів додає третій – експресіоністичний (або експансивний). Однак у К. Мартинсена йдеться про звукотворчу волю виконавця, а у К. Царьової – про риси виконавського доробку, що є відчутними і доступними до зовнішнього сприйняття та оцінки.

Вважаємо, що термін «тип» за своїм лексичним значенням не передбачає акценту на стильовій індивідуальності музиканта-виконавця. Увага тут не спрямована на виражену у музичному стилі творчу індивідуальність. Однак класифікації, що виводять нас на музично-стильові виконавські типи, є важливою підмогою при дослідженні специфіки сучасної музично-виконавської творчості. Автори згаданих музично-виконавських класифікацій надають професійному і аматорському читачеві напрямки для подальших більш глибоких спостережень над індивідуальним стилем музикантів-виконавців.

Наразі «стильове ядро» піаніста Лан Лана вже достатньо сформувалося і в загальних рисах цілком доступне визначенню. Проблема, однак, виникає при виборі способів дослідження цього ядра або, що не менш важливо, способів занурення в його внутрішні властивості.

Надійними опорами в дослідженні індивідуальних проявів музично-виконавського стилю, виходом внутрішньої глибинності музично-виконавського мислення для його сприйняття «ззовні» є музично-

¹ Історичні коріння розподілу стильових тенденцій на «класичне» та «романтичне» простежені у книзі О. Катрич «Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) [29].

виконавська стилістика. Її часто-густо виявляють за допомогою компаративного аналізу різних виконавських прочитань того самого музичного твору або його фрагмента.

Методика такого аналізу на перший погляд здається очевидною. Обираються два чи більше об'єктів для порівняння і виявляються притаманні ним спільні або відмінні риси. Однак власне робочі музичні механізми аналітичної дії, що використовується в операції порівняння музично-стильових явищ, потребують уточнення. Особливо, якщо об'єкти для порівняння презентовані не у нотному записі, а у музичному звучанні.

1.2. Компаративний аналіз

індивідуального музично-виконавського стилю

Можливості для уточнення рис творчої індивідуальності способом порівняння споріднених творчих явищ суттєво посилилися в епоху Інтернету та сучасних комп'ютерних технологій. Головні переваги компаративного аналізу в цих умовах полягають: а) у повнішій фіксації процесу музичного виконання, включаючи не тільки аудіо-, але й відеоінформацію; б) в можливості багаторазового відтворення записаного будь-яким способом виконання музичного твору; в) у використанні завдяки Інтернету величезної аудіо- та відеотеки таких записів.

Компаративному аналізу у фортепіанному виконавстві присвячена дисертація К.В. Тимофєєвої. У ній ставиться завдання висвітлити цей аналіз як метод музичної інтерпретології [82]. Порівняння різних виконань фортепіанних творів П.І. Чайковського та С.В. Рахманінова призводять автора до висновків про типологічні відмінності у трактуваннях піаністами того самого музичного тексту. Рівень індивідуального виконавського стилю піаніста, що нас цікавить, в цій дисертації не розглядається.

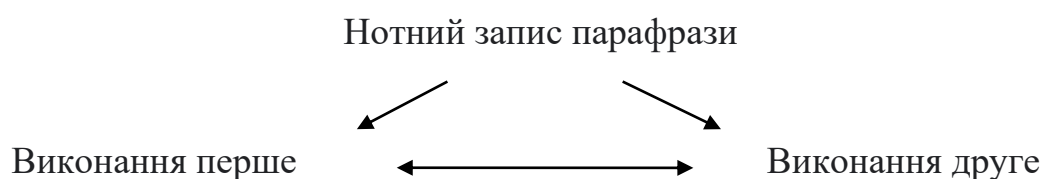
Відомо, що для компаративного аналізу необхідна наявність якоїсь спільної підстави між порівнюваними виконавськими версіями. Приклад компаративного виконавського аналізу, спрямованого на дослідження

індивідуального стилю музиканта-виконавця, ми знаходимо в кандидатській дисертації Сюй Бо «Феномен фортепианного исполнительства в Китає на рубежі XX – XXI століть» [81]. Автором порівнюються виконання Євгенієм Кісінім і Лан Ланом віртуозної парафрази А. Грюнфельда «Fledermaus» на тему вальсу з оперети Й. Штрауса «Летюча миша».

Обидва музиканти є представниками «єдиної хвилі» розвитку піаністичного мистецтва. Є. Кісін народився в 1971 році, а Лан Лан – в 1982 році. Вони отримали початкову освіту на своїй Батьківщині, Є. Кісін – в Росії, а Лан Лан – в Китаї. Згодом їх творчість отримала загальне світове визнання. Зараз ці піаністи стали знаковими носіями певних культурних тенденцій.

На цьому прикладі розглянемо, яким способом відбувається дане порівняння. Припустимо, що авторський нотний запис цієї парафрази А. Грюнфельда є стабільною складовою, а музичні виконання Є. Кісіна і Лан Лана – змінними складовими, адже виконавці по-своєму реалізують нотнотекстовий запис. У спрощеному вигляді логіку такого порівняння можна було би представити в такий спосіб:

Схема 1.1



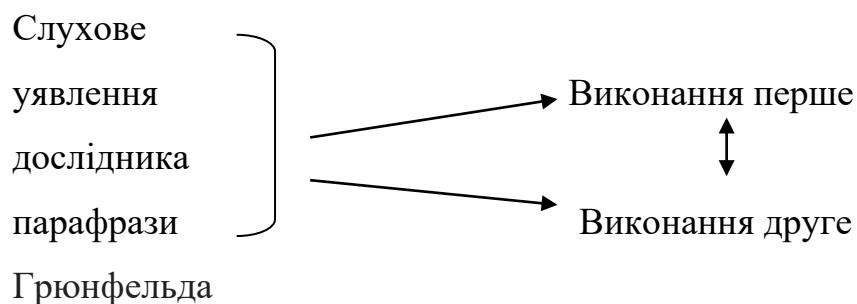
У порівнянні, що розглядається в дисертації Сюй Бо, особлива увага звертається на «виразність вокально-мовленнєвої інтонації» [81, с. 118]. Відзначається, зокрема, що у виконанні цієї п'єси «...Кісін чітко декламаційно інтонує, «проспіває» всі дрібні мотиви і в пасажах вступу, і в основній частині, Лан Лан пролітає повз них в браваді віртуозної «бісовки». Він і темп бере відповідний: *prestissimo*, порівняно з достатньо помірним, хоча і швидким рухом у Кісіна» [81, с. 119].

Здається, що за допомогою такого порівняння визначаються виключно відмінності в музично-виконавській стилістиці. Тобто акцент робиться на спостереженнях «зовнішнього шару» виконавського процесу – власне звучання музичного твору. Але насправді музичний порівняльний аналіз містить також музично-розумову, психологічну складову, а це передбачає співпереживання музиканта-дослідника з виконавською процесом. Наприклад, слід враховувати, що у виконанні «на біс» виконавець часто-густо намагається показати особливу відкриту віртуозність, хоче «зірвати аплодисменти», тоді як в основній частині концерту він грає дещо інакше. Що стосується Лан Лана, то цей піаніст навіть використовує у виконаннях «на біс» особливий репертуар.

Орієнтуючись в порівняльному аналізі на нотний запис, ми насправді використовуємо, як певний розумовий стрижень, його слухове уявлення. А воно утворюється за допомогою попередньої слухової роботи музиканта-дослідника. В результаті ми робимо не механічний переклад з нотної графіки на музичне звучання, а хоча б мінімально, спираємось на наповненість слухового уявлення особистісними слуховими значеннями.

Логіку такого порівняння можна представити наступним чином:

Схема 1.2



Зупинимось на лівій частині цієї схеми, що відбиває формування у дослідника музичного слухового уявлення твору. Висловимо припущення, що в даному випадку таке формування могло відбуватися: а) На підставі вальсу з оперети Йоганна Штрауса «Летюча миша», покладеного в основу

парафрази; б) На підставі авторського нотного запису парафрази; г) На підставі аналізу музичних виконань парафрази А. Грюнфельда. Зауважимо, що в тексті дисертації Сюй Бо є підтвердження цієї гіпотези.

Головна ж і принципова відмінність цих виконань бачиться нами в ставленні до жанрово-стильової природи парафрази А. Грюнфельда. Є. Кісін в блиску віртуозних рулад зберігає коріння віденського вальсу, з яких в жанрово-стильовому плані і виросла ця п'єса. Лан Лан, навпаки, переважно орієнтується на романтичний жанр віртуозної парафрази. У його виконанні можна говорити про «парафраз на парафразу» або про «фантазію на фантазію».

З огляду на те, що в даному випадку йдеться про виконання і дослідження обраних для порівняння рівнозначних одно-порядкових явищ, подібний тип порівняння назвемо лінійним. З точки зору логіки порівняння обидві складові, що порівнюються, мають ґрунтуватися на певному «спільному знаменнику». Таким «знаменником» у даному разі виступає одна і та ж сама музична п'єса, а порівнюються її музично-виконавські прочитання різними піаністами.

Порівняння лінійного типу, як і будь-які інші, можуть мати цілеспрямований характер. Метою може бути, наприклад, область музичного темпо-ритму, композиторська або виконавська організація музичної фактури, композиторська або виконавська драматургія музичного твору тощо.

Вже зазначалося, що Лан Лан є одним з найбільш яскравих представників віртуозного і романтичного піаністичного напрямків. У цьому плані він представляє цілу когорту сучасних китайських піаністів, багато з яких є переможцями престижних міжнародних виконавських конкурсів. Вони також володіють феноменальною виконавською технікою і в цьому сенсі є піаністами-віртуозами. Однак відчуття віртуозності у кожного з цих китайських піаністів може суттєво різнитися.

Для уточнення індивідуальних відмін у трактуванні віртуозного романтичного принципу порівняємо виконання Першого фортепіанного

концерту Ф. Шопена Лан Ланом і його сучасником китайським піаністом Юнь Ді. Лан Лан грає у Вісбадені разом з Симфонічним оркестром ВПС під головуванням Лоуренса Фостера. Юнь Ді виконує цей твір разом з симфонічним оркестром Варшавської філармонії під керуванням Казаміра Корда у фінальному турі Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена.

Обидва диригенти у трактуванні вступної оркестрової експозиції солідаризуються з виконавським стилем піаністів. У концепції виконання першої частини твору Шопена її роль можна порівняти зі стильовою настройкою. Варшавський філармонічний оркестр виконує маршовий рух першої теми експозиції інтонаційно м'яко і наспівно, що відповідає підказаному в нотах задуму Ф. Шопена (ремарка *cantabile*). Відповідає такий характер і виконавському прочитанню твору Юнь Ді, а також, в загальному плані, його виконавському стилю. Готуючи ж виконання Лан Лана, оркестр ВПС виконує цю оркестрову «увертюру» інакше, у вольовому характері маршу. В обох випадках оркестровим виконанням готується стильовий модус звучання фортепіано, відповідно Юнь Ді або Лан Лана.

Лан Лан, солідаризуючись з лістовсько-паганінієвською традицією музичного виконання, покликаний виступити в Концерті як романтичний герой. Піаніст відчуває увагу захопленої публіки, яка повинна співпереживати спонтанності і яскравості його виконавської інтонації, а також його винятковій технічній вправності. У цьому – відмінна риса розуміння Лан Ланом феномену віртуозності. У виконавському стилі Юнь Ді ми чуємо дещо протилежне. У психологічному плані цей піаніст більше зосереджений на поетичності і природності інтонаційного прочитання твору Шопена. Піаніст немов дарує публіці поетичну інтонацію музики цього композитора.

Є відомою журналістська оцінка загального стильового *credo* Лан Лана, що була подана у газеті «Washington Post»: «... Напевно, ми не зможемо знайти більш показових творів для талановитого китайського

піаніста Ланг Ланга, як твори Шопена»¹. Вважаємо, що більш доречно було б назвати у цьому сенсі не Ф.Шопена, а Ф. Ліста.

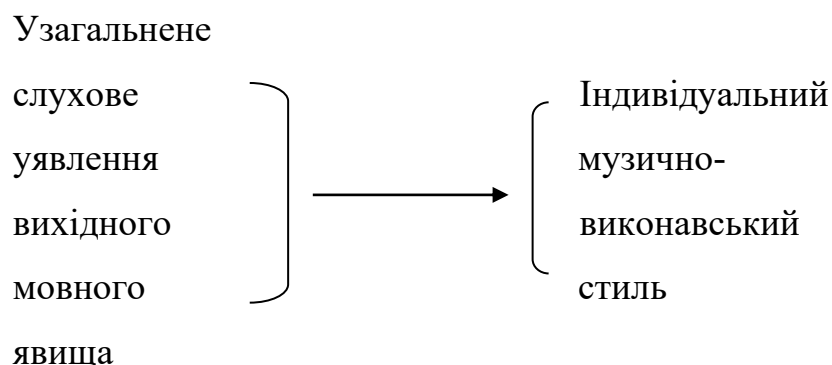
Повернемося до схеми 2, якою ілюструється порівняння різних музично-виконавських версій того самого твору композитора. Відомо, що у кожного сформованого музично-стильового явища можуть бути свої стильові витоки і навіть пра-витоки. Така стильова спадкоємність є показовою як для творчості композитора, так і для творчості музиканта-виконавця.

Наприклад, може досліджуватися ступінь спорідненості індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана з китайською національною природою музичного мислення, або з публічною поведінкою цього піаніста, що нагадує способи спілкування у шоу-бізнесі. Назвемо такий тип порівняння *генеруючим*. В цьому типі компаративного аналізу аналізоване музичне явище розглядається в плані його похідності від певного вихідного явища. Складові, що обираються для порівняння, тут можуть представляти неоднорідні за смисловим обсягом явища.

Наприклад, в дисертації Сюй Бо говориться про вплив китайської мовленнєвої інтонаційності на еталони музичної інтерпретації. Такий висновок міг виникнути тільки при наявності у дослідника узагальненого стильового слухового уявлення звучання китайської мови [85, с.126-127].

Логіку такого порівняння можна представити наступним чином:

Схема 1.3



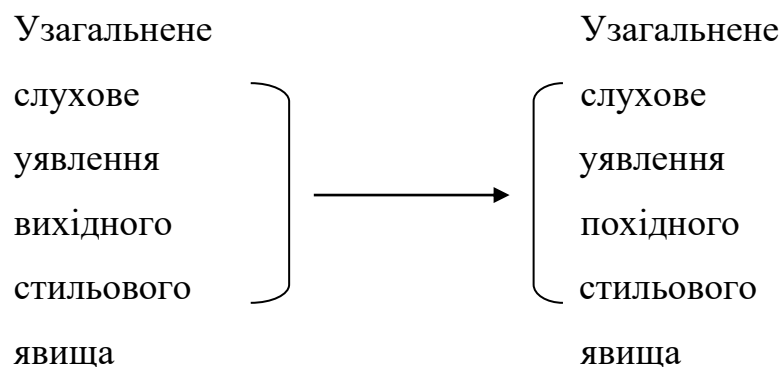
¹ Цитується за дисертацією Сюй Бо «Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX – XXI столетий» [81, с.130].

У цьому типі порівняння індивідуальний музично-виконавський стиль може бути представлений виконанням або конкретного музичного твору, або групи творів.

Дуже показовим для виконавського стилю Лан Лана є його трактування повільної частини циклу Першого фортепіанного концерту Ф. Шопена. Піаніст насолоджується красою кожної, навіть дрібної музично-інтонаційної події. Їх послідовність формує майже зриму музичну картину. Чи не пов'язана ця властивість зі специфікою китайського вербального мовлення?

У найбільш загальному плані логіка стильового порівняння, що представлена схемою 3, виглядатимемо наступним чином:

Схема 1.4



У подальшому аналізі індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана ця схема представлятиме базову модель для порівнянь генеруючого типу. Обидві складові порівняння – ліва і права – уточнюються відповідно до поставлених аналітичних завдань

Процес фортепіанного виконання доповнюється у цього піаніста характерною мімікою, рухом очей, що демонструє насолоду красою створюваного ним музичного образу. У цьому, на відміну від деяких музичних журналістів, ми бачимо не недолік, а додатковий до музичного звучання виразний прийом, що пов'язаний з органікою музично-виконавського стилю Лан Лана.

Сфера компаративного аналізу, що застосовується для дослідження індивідуального музично-виконавського стилю, є нескінченно широкою. Ефективність його використання залежить від вибору досліджуваних об'єктів. У цьому плані будь-яке компаративне дослідження віднесемо до групи цільових аналізів.

Компаративний аналіз обох типів – *лінійного* і *генеруючого* – є спрямованим в бік конкретизації. Він завжди залишається відкритим для нових пізнавальних операцій.

1.3. Становлення індивідуального музично-виконавського стилю

Лан Лана: методи дослідження

Стильові параметри музично-виконавської творчості Лан Лана, а також його діяльності в сфері музичної культури розглядаються в дисертації у ракурсі динаміки становлення. Таке завдання передбачає наявність у дослідника попередньо сформованого уявлення щодо загальної спрямованості музичного стилю, що розглядається. З іншої сторони, розгляд становлення стилю митця завжди спрямований і на заглиблення в його індивідуальні засади, і на оновлення попередніх більш загальних уявлень.

В «Академічному тлумачному словнику української мови» становлення роз'яснюється як «філософська категорія, що відображає процес діалектичного переходу від одного ступеня розвитку до іншого, як момент взаємоперетворення протилежних і разом з тим взаємопов'язаних моментів розвитку – виникнення й зникнення...» [2]. Становлення трактується як цілісний і безперервний процес. Проте це не заважає бачити в цьому процесі певні етапи, що діалектично взаємодіють один з іншим. Можна визначити і наскрізні лінії, що поєднують весь процес у єдине ціле.

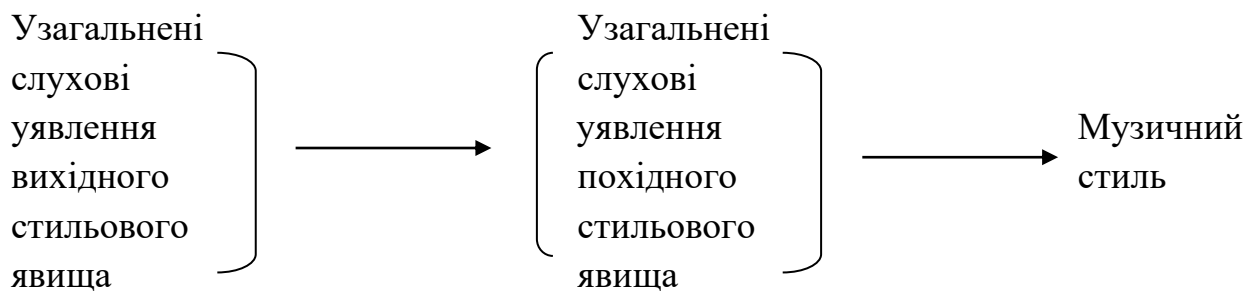
Компаративний аналіз надає можливість заглибитися у процес становлення музично-виконавського стилю Лан Лана. Ми можемо

порівнювати виконання цим піаністом того ж самого музичного твору на різних етапах його творчого становлення. У попередньому параграфі цей тип компаративного аналізу був названий *лінійним*. З іншого боку, можемо аналізувати наші слухові уявлення про стильові параметри музично-виконавського стилю Лан Лана, у порівнянні вихідного і похідного стильових явищ. Цей тип компаративного аналізу вище був названий *генеруючим*.

Для демонстрації аналізу динаміки музичного мислення, користуючись методом компаративного аналізу, у попередньому параграфі дисертації були запропонована схема 4. У лівій частині схеми, що віддзеркалювала вихідну позицію музичного мислення музиканта-аналітика, йшлося про відповідне узагальнене слухове уявлення. У правій частині йшлося про конкретний індивідуальний музично-виконавський стиль.

Розглядаючи динаміку поетапного становлення виконавського стилю Лан Лана, доцільно зробити наступну редакцію цієї схеми:

Схема 1.5



В обох частинах цієї схеми (лівій і правій) йдеться тепер про рівно-порядкові музично-стильові явища. Такою редакцією відкривається можливість для подальших порівняльних стильових операцій.

Компаративний аналіз індивідуального музично-виконавського стилю дозволяє створити певний «стильовий портрет» стилю. Щодо наскрізної динаміки його становлення спиратимемося на сформульоване В. Москаленком поняття «стиль музичної творчості». Під таким розуміється

«специфіка світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, що виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору» [61, с. 232]. У найбільш загальному плані логіка поданого визначення є близькою до *генеруючого* типу компаративного аналізу, який також спирається на засади індивідуального музичного мислення. І в генеруючому типі компаративного аналізу, і у визначенні «стилю музичної творчості» йдеться про участь в аналітичному процесі узагальнених слухових музичних уявлень, що є засадою діяльності музичного мислення.

У визначенні В. Москаленка йдеться про процес творення в музичному стилі. Таке творення відбувається індивідуально. Суб'єктами творення може бути широке коло музикантів: композиторів, музикантів-виконавців, інтерпретаторів музики.

В лівій, «родовій» частині поданого визначення говориться про індивідуальні, але більш загальні засади творчого процесу музиканта, у правій, «видовій» частині йдеться про конкретику самовираження музиканта в індивідуальному стилі. В правій, «видовій» частині визначення використано допоміжне поняття «система музично-мовленнєвих ресурсів». Ця система, у розумінні В. Москаленка, жодним чином не дублює поняття «єдність системно організованих елементів музичної мови», що використано у визначенні музичного стилю М. Михайлова [58, с. 117]. Адже слово «ресурси» налаштовує на процес творення музики у відповідному стилі, тоді як «єдність системно організованих елементів музичної мови» у визначенні М. Михайлова налаштовує на вже сформовану сталу стильову даність.

«Система музично-мовленнєвих ресурсів» складається з декількох складових. Серед них: а) музично-інтонаційний слуховий тезаурус особи, що музично творить; б) музичний інструмент, на якому відбувається творення-озвучування живої музичної інтонації; в) індивідуальна техніка володіння виразовими властивостями цього інструменту тощо.

Однак рушійною і змістовною силою у системі музично-мовленнєвих ресурсів є перша з означених складових системи – музично-інтонаційний тезаурус. Тут йдеться про закріплений в пам'яті творця комплекс музично-інтонаційних уявлень. У цьому комплексі, згідно з В. Москаленком, творчо працюють не тільки власне слухові уявлення музичних звучань, але також уявлення способів музично-інтонаційного вимовляння на певному музичному інструменті. А це належить до сфери, що поєднує музичне мислення композитора і мислення музиканта-виконавця. Адже композитор у процесі музичного творення має мати уявлення про музично-виконавські рухи, якими досягається потрібна музично-виконавська інтонація. Для музиканта-виконавця має першорядне значення інструмент звуковидобування, що ним використовується. У музично-творчому процесі цей інструмент начебто привласнюється особою, що музично творить. І це стосується не тільки вокалістів, які апріорі мають музичний голос «при собі», але й музикантів-інструменталістів.

Музично освіченою особою, що володіє музично-слуховими уявленнями, може і бути композитор, і музикант-виконавець, і будь-який інший музикант-інтерпретатор (лектор, дослідник, вчитель тощо). Композитор у цій ситуації виступає у статусі *першо-творця*, а музикант-інтерпретатор – у статусі *спів-творця*.

Система музично-мовленнєвих ресурсів творчо працює в обох різновидах компаративного аналізу музично-виконавського доробку: *лінійному* та *генеруючому* типі (див. схеми 2, 3 і 4). Тут ця система виступатиме у ролі чинника формування узагальнених слухових уявлень музичного стилю.

У науковій літературі, професійних музикантських і журналістських оцінках творчості сучасних китайських композиторів і музикантів-виконавців накопичена значна кількість спостережень над музичним стилем, що притаманний китайській композиторській і музично-виконавській творчості. У найбільш загальному плані тут виділяються наступні стильові

тенденції: *національна, віртуозна, романтична і глобалістична*. Кожна з цих тенденцій має декілька вимірів.

Національна стильова підстава у творчості сучасних китайських композиторів і музикантів-виконавців віддзеркалює специфіку китайського менталітету. Відзначаємо роль у цьому плані світоглядних позицій і життєвих порад Конфуція, Дао Цзи та інших китайських мислителів. В іншому, більш конкретизованому ракурсі *національне* спирається на попередній розвиток китайської художньої культури, коріння якої сягають у глиб тисячоліть.

Віртуозність стала візитною карткою китайських піаністів, починаючи з останньої чверті XX століття. Ця риса сучасного китайського піанізму продовжує вражати публіку і в наш час. В кандидатській дисертації Сюй Бо «Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX – XXI веков» презентовані особливості методики навчання гри на фортепіано в Китаї. Деякі з цих особливостей, як зазначено у праці Сюй Бо, пов'язані з китайським менталітетом [85].

Романтична інтонація є настільки показовою для художньої, зокрема, музичної творчості китайців, що може вважатися навіть елементом національного стилю. Китайцями відчуваються історичні паралелі між національно-визвольною боротьбою Китаю з Японією і рухами національної визначеності в частині країн «середньої Європи». Зокрема, йдеться про Польщу і творчість її геніального представника романтика Ф. Шопена. Розвиток у XIX столітті цієї частини художньої культури Європи повторюється в інших історичних умовах через століття в Китаї.

Для *глобалістичної тенденції* є показовими декілька складових. По-перше, це – загальнолюдський масив сприймання сучасних інформаційних, наукових, культурних процесів, що проявляється у все більш глобальному вимірі. Щодо китайців відзначимо їх тяжіння до засвоєння надбань світової культури, не втрачаючи, у той же час, засад китайського менталітету. Цю взаємодію спостерігаємо у багатьох сферах, починаючи від науки і

закінчуючи державотворенням. Відзначимо, зокрема, спілкування китайських музикантів з Європою і північною Америкою, що особливо інтенсивно проявляється у XX столітті. Що стосується розвитку китайського музичного виконавства, тенденція глобалізації тут набуває двох форм: а) приїзду в Китай європейських музичних вчителів і вчителів «з нового світу»; б) виїзду молодих китайських виконавців для навчання за кордони Китаю, спочатку в Європу, а потім – в північну Америку.

У ракурсі формування індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана трактуватимемо *національну, віртуозну, романтичну і глобалістичну* тенденції у значенні певних «родових начал». Вони є начебто витоками у формуванні індивідуального музично-виконавського стилю кожного з китайських піаністів і, відповідно, стають важливими складовими в їх власній системі музично-мовленнєвих ресурсів.

Участь кожної з цих складових системи не є однаково значимою. Системо-утворюючими тут є *національна і глобалістична* тенденції. *Віртуозна і романтична* тенденції стають виразниками перших двох. Не менш важливого значення набуває і кожного разу нове співвідношення цих загальних музично-стильових факторів.

Який з них стає особливо інтенсивним фактором у формуванні музично-стильового портрету Лан Лана? Можливо, особливу роль у цьому процесі матиме взаємодія кількох факторів? Відповідь на ці запитання залежатиме від розуміння загальної спрямованості творчого формування цього піаніста, а також від розуміння етапів, на які поділяється цей, на перший погляд неподільний процес.

Зараз Лан Лан перебуває на етапі розквіту своєї музично-виконавської діяльності. Дослідник цього процесу автоматично стає його свідком. Отже виникають певні складності щодо об'єктивності його оцінок. Можливо, з цієї причини майже відсутні музикознавчі дослідження, що спеціально присвячені аналізу творчого доробку Лан Лана.

Лан Лан є особистістю, що постійно відкрита до спілкування з соціумом. Його життєвий шлях, послідовно націлений до творчого вдосконалення, може стати певним орієнтиром для молодшого покоління музикантів. В результаті маємо кілька достовірних джерел про творче становлення Лан Лана автобіографічного характеру.

Перш за все це автобіографічна книга Лан Лана «Подорож у тисячу миль. Моя історія», що написана за участі Девіда Рітца [105]. Ця книга є корисною, по-перше, зібраним в ній фактологічним матеріалом, а по-друге узагальнюючим поглядом самого піаніста на вартість того чи іншого життєвого факту в становленні його професійного музичного мислення.

Основою для оцінок становлення музично-виконавського стилю Лан Лана є опубліковані в Інтернеті численні відео-записи його виконань на етапі після навчання в Curtis Institute. Відкритий до спілкування з аудиторією Лан Лан вважав цю форму і ефективним представленням власного музично-виконавського доробку, і способом популяризації музичного виконання на фортепіано.

Важливу роль для художніх оцінок творчості Лан Лана має відеофільм «Історія Лан Лана», в якому презентовані фрагменти з музичних виконань юного Лан Лана у китайський період, у тому числі фрагменти його виступів на фортепіанних конкурсах [25].

На диску «Drugon songs» (Пісні дракона) подається багата інформація щодо національної складової музично-виконавської творчості Лан Лана [101]. Не менш важливе значення щодо творчого становлення піаніста мають численні інтерв'ю піаніста. Вони або окремо публіковані в Інтернеті, або є складовою вже зазначених джерел: відеофільму «Історія Лан Лана» та диска «Drugon songs».

У відеофільмі «Lang Lang zu "Goldberg Variations"» маємо змогу слідкувати за пізнавально-музичним процесом Лан Лана, сфокусованим його прочитанням геніального твору Й.С. Баха [107].

У становленні фортепіанного стилю Лан Лана виділяються два найбільш великі і значимі етапи. З кожним з них пов'язана певна парадигма творчого розвитку музиканта. Перший етап охоплює час навчання піаніста. Він висвітлений у Другому розділі дисертації. За функцією в становленні музично-виконавського стилю Лан Лана ми називаємо цей етап установчим. Він включає два періоди: китайський і американський. Цим періодам у Другому розділі, відповідно, присвячені два окремі підрозділи: 2.1. і 2.2.

Третій розділ дисертації має назву «Період творчої зрілості». Так ми його називаємо не лише за якісними художніми показниками музично-виконавської творчості Лан Лана, але й за віком піаніста. Процес творчого становлення піаніста продовжується у наш час. Зараз піаністові ще не виповнилося 40 років і верхня межа періоду його творчої зрілості є відкритою.

Заключний Четвертий розділ дисертації має у певному сенсі підсумковий характер. В ньому наголошується на одній з провідних властивостей музично-виконавського стилю Лан Лана – підвищеній комунікативності у музичному і поза музичному спілкуванні піаніста. Четвертий розділ називається «Феномен публічності у музично-виконавському стилі Лан Лана».

Висновки до першого розділу

Лан Лан, що народився у 1982 р., зараз перебуває у розквіті свого таланту. Фортепіанний стиль цього піаніста у своїх визначальних рисах вже достатньою мірою сформувався, і це надає можливість для його наукового дослідження.

У той же час творчий шлях Лан Лана не є замкненим, він продовжується. Враховуючи цю особливість, а також яскравість індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана, в дисертації обраний ракурс аналізу поетапного музично-стильового становлення

піаніста. На даний час в опублікованих джерелах є достатньо інформації для вирішення поставленого дослідницького завдання. Цьому допомагає схильність китайського піаніста до розповсюдження у соціальних мережах власного музично-виконавського доробку.

Перший розділ дисертації присвячено теоретичному обґрунтуванню дослідження індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана. Констатується, що теорія музично-виконавського стилю ще не є остаточно сформованою.

Складність полягає в тому, що музично-виконавський доробок, що пропонується для публічного сприйняття, не є статичним об'єктом, за яким можна споглядати, «не поспішаючи». Він є плинним у часі звуковим матеріалом, властивості якого, як правило, не можуть бути зафіксовані у нотах. Відсутність допоміжної нотно-графічної моделі конкретного музичного виконання пояснюється тим, що вона би значною мірою збігалася з авторським нотним записом твору. Головною перевагою композиторського нотного запису є однозначність фіксації висоти і тривалості звучань. Подані ж в нотах так звані виконавські, авторські або редакторські підказки щодо характеру, темпу, гучності мають для музиканта-виконавця переважно зонний характер.

Нотний запис твору композитора, або його редакція трактується виконавцем не як конечно зроблена музика, а як певного роду текст-код. Художніх підходів до «розшифрування» цього коду може бути потенційно безмежна кількість, що обмежена лише індивідуальним стилем музиканта-виконавця. Саме цей різновид музичного стилю є головним об'єктом уваги в дисертації.

В процесі уточнення змісту поняття «індивідуальний музично-виконавський стиль» обирається шлях від «загального» до «конкретного». У цьому плані розглянуті позиції Ж. Бюффона, О. Катрич, К. Мартинсена, М. Михайлова, В. Москаленка, Є. Назайкінського, Д. Рабиновича, К. Царьової і В. Чинаєва.

Зазначено, що у загальних визначеннях поняття «музичний стиль» М. Михайлова і Є. Назайкінського не береться до уваги існуючий розподіл на композиторський і музично-виконавський стилі. М. Михайлов кладе в основу свого визначення «єдність системно організованих елементів музичної мови». Як відомо, така єдність присутня у музичному доробку як композитора, так і музиканта-виконавця [59]. Є. Назайкінський у своєму визначенні говорить про «спадок композитора, школи, напрямку, епохи, народу тощо» [69]. У цьому переліку на передньому плані розташована творчість композитора і не згадується про творчий спадок музиканта-виконавця.

Суперечить такій позиції визначення поняття «музичний твір» того ж самого дослідника. Музичний твір розуміється Є. Назайкінським як «...матеріально зафіксований ідеальний художній об'єкт, створений композитором на підставі існуючих в культурі можливостей і засобів, здатний зберігати свою інваріантну структуру і, разом з тим, – завдяки виконавцям, слухачам і конкретним умовам – пристосовуватись до ситуації та історично розвиватися [69]. Акцент на розвитку музичного твору в художньому (виконавському, інтерпретаційному) житті присутній і в «інтерпретаційному» визначенні феномену музичного твору В.Г. Москаленка. Під музичним твором дослідником розуміється «самостійна музично-інтонаційна програма, що розкривається як художнє ціле у взаємодії еталонних слухових уявлень та їх інтерпретацій» [61, с. 140].

Йдеться про діалектичне протиріччя між нерухомим (твір залишається самим собою) і рухомим. Взаємодія цих складових значною мірою залежить від творчої особистості музиканта-виконавця. Він, у творчому процесі опанування «твором композитора», певним чином привласнює цей твір. Постає необхідність розглянути інструменти такого опанування, серед яких найбільш вагомим є музично-виконавський стиль.

Для характеристики музично-виконавського стилю в сучасному музикознавстві часто-густо використовується поняття «музично-

виконавський тип». К. Мартинсен на підставі «звукотворчої волі» виділяє у своїй класифікації класичний (статичний), романтичний (екстатичний), експресіоністичний (експансивний) типи. За цим підходом виконавський стиль Лан Лана слід віднести до екстатичного (романтичного) різновиду. О. Катрич водить поняття «музично-виконавський архетип». Дослідниця виділяє два провідні архетипи: «аполонічний» і «діонісійський». Вважаємо, що музичній думці Лан Лана, а особливо – процесу її розвитку у музичному творі відповідає «діонісійський музично-виконавський архетип». В. Чинаєв виділяє в музиці ХХ століття «високий романтичний» і «епічний» фортепіанно-виконавські стилі. За цим розподілом виконавську творчість Лан Лана слід віднести до «високого романтичного стилю».

На підставі психологічних різновидів темпераменту людини Д. Рабинович виділяє *віртуозний, емоційний, раціональний і інтелектуальний* музично-виконавські типи. Цю класифікацію вважаємо найбільш працюючою для характеристики музично-виконавського стилю Лан Лана. На думку дослідника, віртуозний тип часто виступає у взаємодії і навіть в симбіозі з іншими, виконавськими типами. Вважаємо, що для виконавського стилю Лан Лана є показовою взаємодія віртуозного і емоційного типів.

Для визначення своєрідності музичного доробку виконавця ресурсів поняття «музично-виконавський тип» недостатньо. Необхідно виявити художню унікальність перетворення типу в конкретній творчій індивідуальності. Для вирішення такого завдання доцільно спиратися на поняття «індивідуальний стиль музиканта-виконавця». За формулюванням О. Катрич таким є «...відповідна до специфіки його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [29].

Серед використаних в дисертації методів дослідження першорядне значення мають інтерпретаційний і компаративний аналіз. Зазначається, що в так званому інтерпретаційному аналізі (термін В. Москаленка)

найважливішим чинником пізнання є музичне мислення композитора чи інтерпретатора його музичного доробку.

Як інструмент аналізу індивідуального виконавського стилю Лан Лана в динаміці його формування в дисертації використовується поняття В. Москаленка «стиль музичної творчості». Під таким розуміється «специфіка світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, що виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору» [62, с. 232]. Згідно з цим визначенням особою, що музично творить, може бути і першотворець музичного твору (композитор), і інтерпретатор його творчого доробку.

Як інструмент заглиблення в індивідуальні властивості виконавського стилю Лан Лана через пізнання його музично-виконавського доробку використовується компаративний аналіз. Сфера музичного компаративного аналізу є майже нескінченно широкою. Ефективність його використання залежатиме від вибору і трактування об'єктів, що порівнюються. Прийнятими в дисертації новаціями вважаємо:

1) Введення в механізм порівняння категорії музичного мислення. Порівнювальний стильовий музичний матеріал мислиться як сформовані практичним досвідом його узагальнені музично-слухові уявлення.

2) Виділення двох провідних різновидів компаративного музичного аналізу – *лінійного* і *генеруючого*.

В «лінійному» музично-стильовому компаративному аналізі порівнюються рівно-порядкові стильові явища. Завданням є уточнення стильових відмін об'єктів, що розглядаються. В «генеруючому» музично-стильовому компаративному аналізі досліджується продукування вихідним стильовим явищем похідного музично-стильового явища. У цьому типі музичного компаративного аналізу можуть зіставлятися як одно-порядкові, так і різно-порядкові стильові музичні явища.

Методика проведення компаративного аналізу лінійного типу ілюструється співставленням виконання Першого фортепіанного концерту Ф.Шопена китайськими піаністами Юнь Ді і Лан Лана.

Стильові параметри музично-виконавської творчості Лан Лана, а також його діяльності в сфері художньої культури розглядаються у ракурсі динаміки становлення. Становлення трактується в дисертації як цілісний і безперервний процес. Проте це не заважає бачити в цьому процесі певні етапи, що діалектично взаємодіють один з іншим. Можна визначити і наскрізні лінії, що поєднують весь процес у єдине ціле.

Згідно з визначенням «стилю музичної творчості», що належить В. Москаленку, опорною підставою музиканта – носія музичного стилю – є «система музично-мовленнєвих ресурсів». Вона у загальному плані включає: а) музично-інтонаційний тезаурус особи, що музично творить; б) музичний інструмент, на якому відбувається творення-озвучування живої музичної інтонації; в) індивідуальну техніку володіння виразовими властивостями цього інструменту. Рушійною силою у системі музично-мовленнєвих ресурсів є перша з означених складових – музично-інтонаційний тезаурус.

Система музично-мовленнєвих ресурсів плідно взаємодіє з обома різновидами компаративного аналізу музично-виконавського стилю: *лінійному* та *генеруючому* (див. схеми 1 – 4). Тут ця система виступатиме у ролі чинника формування узагальнених слухових уявлень як вихідного, та і похідного музично-стильових явищ. У той же час головним чинником в дослідженні поетапного становлення індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана є *генеруючий* тип компаративного аналізу. У більш конкретному сенсі це рух творчої думки у напрямку від «роду» до «виду». «Родова» частина порівняння презентована вихідним музично-стильовим явищем, а «видова» частина – похідним стильовим явищем.

У сучасному музикознавстві, а також в оцінках професійних музикантів, критиків накопичена значна кількість спостережень над стильовими напрямками розвитку сучасної китайської професійної музичної

культури. Ці тенденції підкріплюються здобутками молодих китайських піаністів, їх виконавським репертуаром і, особливо, виконавськими прочитаннями фортепіанної класики. У підсумку вимальовуються наступні загальні стильові тенденції, що притаманні розвитку сучасного китайського фортепіанного мистецтва: *національна, романтична, віртуозна і глобалістична.*

В аналітичній частині дисертації названі чотири тенденції трактуються в значенні умовних родових начал стильового становлення Лан Лана. При цьому використовується *генеруючий* тип компаративного аналізу.

Характеристика індивідуальних струмів творчої діяльності музиканта містить додаткові складності, що пов'язані з науковою доказовістю. Адже внутрішній світ музиканта-творця є здебільшого прихованим від зовнішнього аналітичного спостереження. В дисертації застосовується *біографічний метод* дослідження, в якому особливості творчої діяльності митця розглядаються, виходячи з фактів його біографії. Головними джерелами автобіографічного характеру вважаємо книгу Лан Лана «Подорож у тисячу миль. Моя історія», що написана за участі журналіста Девіда Рітца, відеофільм «Історія Лан Лана», а також диск «Drugon songs» (Пісні дракона), відеофільм «Lang Langs Goldberg-Variationen». Значну інформативну роль у цьому плані також відіграють численні інтерв'ю Лан Лана.

РОЗДІЛ 2

УСТАНОВЧИЙ ПЕРІОД СТАНОВЛЕННЯ

ІНДИВІДУАЛЬНОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

ЛАН ЛАНА

Другий, Третій і Четвертий розділи дисертації присвячуються специфіці становлення індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана. Проблемна ситуація, що розглядається в цих розділах, включає взаємодію декількох напрямів дослідження: 1. Загальна стильова спрямованість творчості китайських піаністів; 2. Індивідуальний музично-виконавський стиль Лан Лана; 3. Особливості становлення музично-виконавського стилю Лан Лана.

Перша позиція щодо розкриття двох наступних має базовий характер. У обсязі Далекосхідного культурного регіону і, зокрема, Китаю вона достатньою мірою висвітлена в наукових джерелах, а також в опублікованих в Інтернеті численних спостереженнях критиків і висловлюваннях відомих музикантів [4, с. 84]. Друга позиція сама по собі є проблемною, оскільки поняття індивідуального музично-виконавського стилю є у науковому сенсі недостатньо розкритим¹. Третя позиція стосується мотивів становлення піаністичного стилю Лан Лана, а також специфіки основних етапів його формування.

Установчий період становлення індивідуального стилю Лан Лана, що розглядається у Другому розділі, охоплює час навчання піаніста в Китаї і США.

2.1. Китайський етап творчого формування Лан Лана

Перебування і навчання Лан Лана в Китаї триває аж до його від'їзду в США, Проте, перш ніж перейти до аналізу ролі цього періоду необхідно поглянути на нього з більш великої часової дистанції. В історичному процесі

¹ Цьому питанню був присвячений підрозділ 1.1. Першого розділу дисертації.

він збігається з культурним ренесансом в Китаї, що розпочався після дуже важкої для китайської професійної художньої культури Культурної революції (1966–1976 р.р.).

Першою роботою його батька Лан Лана після закінчення школи в індустріальному Шеньяні була праця на фабриці. Але він мріяв стати професійним музикантом-виконавцем на ерху. Для одержання престижного місця роботи у цій виконавській професії він наполегливо працює над вдосконаленням майстерності володіння інструментом і, нарешті, реалізує свою мрію. У 1977 р. він, як музикант-виконавець був прийнятий в оркестр військово-повітряних сил.

«Мати була співачкою і актрисою в школі» [106, р. 11]. «У мами були фантазія і талант. Вона відчувала історію, що ховалась за текстом пісні, і давала їй життя. Вона могла перевтілюватися в різних персонажів. Вона могла забути в костюмованій драмі, у пісні з іншого віку або у танці, що був придуманий десятиліттями раніше її народження». <...> «Один з братів матері був талановитим співаком Пекінської опери» [106, р. 12].

Схожою, щодо потенціалу музичного професіоналізму була й доля його близьких. «Один з братів мами був талановитим співаком Пекінської опери, але його кар'єра закінчилася під час Революції». Батьки батька були землевласниками і, з тих же причин, не мали будь-якої довіри з боку китайської влади [106, р. 4].

Для європейця творче покликання Лан Лана може дещо роз'яснити етимологічний аналіз імені. «Мого батька звали Lang Guoren, тому що ім'я “guo” означає “нація”, а “ren” – борг, тобто борг перед країною. Безумовна відданість моїй кар'єрі стала священним обов'язком батька» [105, р. 36]. «Моє ім'я Lǎng означає «яскравість і сонячне світло», а моє прізвище Lǎng означає «освічений джентльмен». Я вдячний своїм батькам за таке чудове ім'я, хоча я маю тепер жити відповідно до покладених на мене очікувань» [106, р. 17].

Лан Лан починає одержувати початкову професійну музичну освіту вже в ранньому дитячому віці. У родині вважають, що Лан Лан-дитина зможе розкрити загальмований у роки Китайської революції їх нереалізований потенціал у сфері художнього, зокрема музичного самовираження.

Батьки звертаються до найкращої вчительки з фортепіано в їх рідному місті, до професора Чжу Я-Фен. До Китайської революції ця вчителька навчалася в одній з найкращих китайських консерваторій в місті Шанхай. Однак в період Китайської революції її спіткала та ж сама доля, що й багатьох інших представників китайської інтелігенції. Вона була примушена замість музики працювати на сільгоспроботах (106, р.6).

У ракурсі формування музично-виконавського стилю Лан Лана засадниче значення має початковий період його навчання, коли, власне, й відбувається «постановка рук» піаніста. Під цим терміном розуміємо не лише фортепіанну техніку у прямому значенні слова, а й формування індивідуального художнього відчуття фортепіанної клавіатури. Отже, звертаємо увагу на фортепіанний репертуар Лан Лана в китайський період його музичного навчання.

Ми знаємо, що професор Чжу Я-Фен приділяла особливу увагу музиці Й.С. Баха. Раз на тиждень Лан Лан мав принести на урок нову клавірну п'єсу цього композитора. На заняттях був обов'язково присутній батько Лан Георген. Він, і це не є перебільшенням, поповнює свій музичний тезаурус разом з сином. Професор Чжу Я-Фен характеризує його як дуже інтелігентну людину (106).

Припускаємо, що навчальний фортепіанний репертуар Лан Лана багато в чому був відповідним до китайської шкільної традиції. Музичні програми ввібрали в себе попередній багатий музичний європейський і, дещо пізніше, світовий досвід. Так само, як і в національних республіках колишнього Радянського Союзу, обов'язковим вважалося включення в програму п'єс з місцевим національним колоритом. Основу репертуару

складала музика Й.С. Баха, віденських класиків і європейських фортепіанних композиторів-романтиків Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста. В освоєнні юними піаністами технічної майстерності покладалися на потенціал етюдів К. Черні та інших європейських композиторів.

Однак саме в методиці і психології навчання фортепіанної гри в Китаї спостерігаються суттєві відміни з європейською системою. Ці відміни докладно досліджені в дисертації Сюй Бо «Феномен фортепіанного виконавства в Китаї на межі XX-XXI століть» [85]. Зокрема відзначаються:

В ракурсі технічної підготовки. – «Орієнтація з самого раннього віку на жорстке формування технічного апарату» [81, с. 92]; «спрямованість на розвиток швидкості пальців і рухливості рук» [81, с. 93];

У звуковому образі фортепіано – «Витонченість і тонкість звукових фарб», що «... поєднується з незвичайним завзяттям технічного оволодіння фортепіано [81, с. 94];

Звертається увага на:

– *Особливу роль сім'ї у розвитку дитини* – «Китайські батьки дуже вимогливі і суворі в питаннях виховання дітей, вони намагаються саме виховувати впевнених в собі і компетентних людей – це національна традиція»; «Китайські батьки «... деспотично вимагають високих оцінок, високих досягнень [81, с. 95];

Суб'єктивні важелі творчого розвитку – «Стимулювання розвитку концертами і конкурсами, честолобство» [81, с. 95];

Суспільні важелі творчого розвитку – «Поєднання конфуціанської за суттю установки на гуманітарний сенс занять музикою з азартним прагненням до світової популярності, до комерційної успішності артистичної кар'єри . [81, с. 95];

Наведені характеристики загалом відповідають загальній траєкторії творчого розвитку Лан Лана. Їх можемо навіть трактувати як уявну програму його первинного піаністичного становлення в Китаї. В професійному музичному розвитку піаніста органічно взаємодіють

притаманні розвитку сучасного китайського фортепіанного мистецтва *національна, романтична, віртуозна і глобалістична* стильові тенденції. У той же час в практичній реалізації цієї «програми» Лан Ланом спостерігаються суттєві відміни, що у подальшому пов'язуються зі стильовим ядром музичного мислення піаніста.

Для пересічного китайця слово «вчитель» завжди сприймається як написане з великої літери: «Вчитель». У китайський період навчання у Лан Лана було три таких музичних «вчителів», що мали найбільший вплив на його творче становлення: батько Лан Гуожен, що виконував водночас роль Вчителя, перша професорка по фортепіано Чжу Я-Фен і його наставник в Пекінській консерваторії професор Чжао. Заняття з професором Чжао, що навчався фортепіанній грі в Росії, доповнювали обрії знайомства юного Лан Лана з різними фортепіанними школами.

Як і у багатьох інших молодих китайських піаністів у фортепіанній грі юного Лан Лана вражає феноменальна технічна вправність. Передивляючись фільм «Історія Лан Лана» ми помічаємо, як Лан Лан-дитина (на вид йому приблизно шість років) старанно піднімає свої довгі за природою пальці, виконуючи пасажі [25]. Це – так звана «гола техніка», яка щоденно відпрацьовувалася під жорстким контролем з боку батька. З іншої сторони віртуозна вправність, що поступово накопичується, не затьмарює у Лан Лана його природне відчуття краси музичного звучання. За спогадами самого піаніста, професор Чжу Я-Фен «...відчула, що я розумію силу музики, яку грав, і міг підключитися до вихорю емоцій в музиці» [106, р.9].

Важливо, що в багатогодинних фортепіанних «тренуваннях» поруч з Лан Ланом завжди був або фізично, або асоціативно присутній батько. Традиційний китайський інструмент «ерху» вмів в руках Лана Гуорена не тільки відтворювати карколомні пасажі, але й начебто вмів плакати. Лан Лан-дитина не тільки відчував підтримку батька у вірності обраному шляху. Від нього йшла сильна енергія, якою начебто підпитувався син.

Найбільш поширеним в інформаційному просторі фактом біографії Лан Лана є його спогади про враження від Другої угорської рапсодії Ференца Ліста. Вперше Лан Лан почув цей твір в Cat Concerto в мультфільмі «Том и Джері». Ця подія сталася у житті дворічної дитини! Її реакція спонукала батьків до принципового рішення: почати навчання сина гри на фортепіано.

Лан Лан майже відразу сприймається батьками як вундеркінд. Проте змістовне наповнення цього статусу є відмінним від традиційного європейського. Слово «вундеркінд» походить від німецького *wunderkind*, що перекладається як «чудове дитя». Така дитина відразу ж звертає на себе увагу винятковими здібностями у певній області.

Мати згадує, що Лан Лану ще не виповнилося й одного року, але він вже вмів співати. Одного разу були спеціально запрошені сусіди, щоб познайомитися з дивною дитиною. Вони були вражені її вмінням виражати себе через спів, ще не володіючи словом [106]. Отже такій дитині для розкриття її таланту потрібна спеціальна і цілеспрямована увага.

Така дитина відразу ж звертає на себе увагу винятковими здібностями у певній області. Так само і Лан Лан відразу сприймається як особлива дитина, як вундеркінд.

До цікавих висновків щодо сприйняття Лан Лана як вундеркінда можемо прийти, порівнюючи його з іншим відомим вундеркіндом – піаністом Євгенієм Кісіним. Обидва піаністи належать до єдиної історичної хвилі розвитку фортепіанного мистецтва, хоча в історичному часі Лан Лан є молодшим за Є. Кісіна на 10 років. У нашому співставленні скористаємося *лінійним типом* компаративного аналізу.

Батьки Є. Кісіна і Лан Лана обожають своїх єдиних синів. Однак є і нюанси. Адже в Китаї це почуття підсилюється існуючою на той час в державі політикою єдиної дитини. Єдиною дитиною у Лан Ланів був син і, до того ж, вундеркінд. «Якщо дитина хоча б у чомусь процвітає, нехай то буде фортепіано чи теніс, батьки готові були зробити все що завгодно, щоб

знайти для неї кращу школу і вчителів. В результаті він неминуче був з кращими і серед кращих. Але при цьому його заставляли працювати так, як більше ніде в світі» [98].

Психологічна динаміка творчого становлення у дитинстві Лан Лана і Євгенія також принципово різниться. Суспільне прийняття Євгенія як вундеркінда відбувалося без видимих життєвих перепон. Вся його сім'я перебуває в Москві, де син потім одержує професійну музичну освіту в музичній школі ім. Гнесіних. Відомий такий факт. В ранньому дитинстві Євгенія Кісіна батько намалював в його кімнаті плакат, на якому було написано: «Хоромы для принца. Тише!!! Тише!!! Тише!!!». Батько Євгенія Кісіна був інженером, а мати – викладачкою гри на фортепіано. Отже, дитина весь період початкового і шкільного навчання перебуває в домашніх умовах.

У Євгенія була єдина вчителька по фортепіано Анна Павловна Кантор. Вже в період активного концертного життя він мав змогу возити її в концертні подорожі для професійних консультацій. Двері для планованих концертних виступів цього юного піаніста, тобто для його суспільного визнання, як вундеркінда, були відчинені. Суспільне концертне ствердження цього піаніста залежало лише від враження, яке він справляє на слухача.

Статус Лан Лана-вундеркінда мав бути визнаним лише за фактом його виняткових музичних здібностей. Суспільне прийняття цієї дитини як вундеркінда мало на кожному етапі його початкової творчої біографії завойовуватися шляхом долаття подекуди дуже складних життєвих перепон.

Для продовження музичної освіти сина в Пекіні батьки були змушені розділити родинні функції і навіть жити роздільно. Мати працює телеграфісткою. Саме вона заробляє на існування сім'ї і висилає гроші на навчання сина. В Пекіні батько живе разом з сином в одній занедбаній кімнаті. Вони поділяють одне ліжко на двох. Батько намагається перш за все

забезпечити сина таким існування, щоб він щоденно виконував багаточасовий тренінг на фортепіано.

Мати і батько Лан Лана були і є яскраво вираженими антиподами. Жіночій мудрості і материнському інстинкту протистоїть немовби викувана зі сталі мужність і впертість батька в досягненні обраної мети. Ціль весь час обиралася найвищою. «*”Number one”* – ця фраза мого батька і, у цьому плані, моєї матері, повторювалася знову і знову. <...> Це міг бути *”Number one”* – керівник заводу, *”Number one”* робітник, *”Number one”* вчений, *”Number one”* механік автомобіля. <...> Це було метою, яка нас рухала, мотивацією, яка надавала сенс життю», – згадує Лан Лан вже у більш дорослому віці. [106, р.35].

Відомо, що однією з показових рис китайців є виняткова працездатність. Вона поєднується з терплячістю, вмінням при звичаюватися і всмоктувати спочатку далекі від китайського менталітету риси. Все це досягається повсякденною працею.

Для покрокового сходження до умовної вершини *Number one* з боку батька використовувався постійний пресинг. Вплив Лана Гуорена на дитину у цьому сенсі був неймовірним, дисципліна – близькою до військової. Дитина, з одного боку, любила батька, як єдину рідну людину, що забезпечувала реалізацію поставленої творчої мети, але, водночас могла і ненавидіти його.

Під час навчання в Пекіні шлях до умовного *Number one* нагадував дорогу зі значними перепонами. Деякі з них могли мати вирішальне негативне значення для всієї подальшої піаністичної кар’єри піаніста. Наприклад, в літературі згадується про ледь не трагічний випадок впертого нерозуміння таланту піаніста «злим» (за характеристикою Лан Лана) професором по фортепіано, що був найнятий для підготовки дитини до вступу в Центральну китайську консерваторію в Пекіні¹. Врешті решт Лан Лану, разом з батьком і за підтримки матері вдалося успішно пройти цим

¹ З етичних міркувань Лан Лан не наводить ім’я цієї жінки.

складним шляхом. У той же час зрозуміло, що однією з умов творчого просування в цих складних умовах в характері піаніста мала бути присутня природна іскра життєвого оптимізму. Зокрема, допомагав неабиякий змагальний темперамент Лан Лана і, вважаємо, бачення деякого «світла в кінці тунелю». Це могло бути також і інтуїтивне відчуття піаністом вірності обраному творчому шляху.

В більш загальному плані ці риси є вираженням китайського менталітету, вмінням терпляче навчатися, скільки б зусиль і часу це не потребувало.

В Китаї важливими пунктами творчої подорожі Лан Лана були фортепіанні конкурси. Дитина змалку любить творчі змагання, так само як воліє буди на них переможцем. Вважаємо ці риси важливою складовою характеру піаніста, що стали в майбутньому важливою складовою його публічно презентативного музично-виконавського стилю.

В історії музики зустрічаємо випадки певної музично-стильової спорідненості в парі «композитор – виконавець». Як приклади, можемо навести пари «Й.С. Бах – Г. Гульд» або «С. Прокоф'єв – С. Ріхтер». У китайський період навчання у Лан Лана в цьому сенсі вимальовується близькість до стилю Й. Гайдна. Починає вимальовуватися одна з відмінних рис його віртуозності. Піаніст водночас «грає на інструменті» і «грає з інструментом». Клавірним сонатним алегро Й. Гайдна притаманний принцип гри з музичним формотворенням. Тут цей принцип поєднаний з легкою і пружною пальцевою моторикою і, подекуди, з «дитячою» безпосередністю в характері музичних «несподіванок».

Таку «легку моторність» можемо почути, наприклад, у феноменальному, з точки зору технічної вправності, виконанні Лан Ланом Етюд Ф. Шопена оп. 10 №5 *Ges dur* на фортепіанному конкурсі в Німеччині [25]. Піаніст виконує віртуозні фактурні «переливи» м'яким фортепіанним туше і без будь яких натяків на «роботу за інструментом». Це кореспондує з методичною установкою професора Чжао Пін-Го, у якого Лан

Лан навчався в Пекінській консерваторії. Професор вважає, що «...освоєння технічних деталей не є гарантією для перемоги, відчуття музики – це те, що дозволяє перемагати» (106, р.40).

Можемо спостерігати, як на Конкурсі молодих піаністів ім. П.І. Чайковського в Японії у виконанні поетичних мелодичних речитативів в першій частині Концерту Шопена для фортепіано з оркестром №2 юний піаніст включається в ансамблеву співтворчість з музикантами симфонічного оркестру. Він дорожить красивим звучанням кожної окремої фортепіанної нотки мелодичного узору. Важливо зазначити, що до цього моменту піаніст жодного разу не грав фортепіанні концерти у супроводі оркестру! Адже репетиція з оркестром була би занадто дорогою для скромного грошового достатку сім'ї.

Ще під час перебування в рідному Шеньяні майбутній професійний музикант постійно спілкується з китайською традиційною музичною інтонацією. Лан Лан згадує, що «...майже всі діти грали на західних інструментах, у той час як батьки імпровізували разом з нами на китайських інструментах: ерху; піпа, що нагадує лютню; гучжені, китайській арфі; сона, різновиді китайської труби; і бамбуковій флейті» [106, р, 26].

У подальшому, вже будучи концертуючим піаністом, Лан Лан не забуває про цю форму виконання на традиційному китайському інструменті в ансамблі з фортепіано. На закінчення сольних концертів в Карнегі Холл і Альберт Холл він грає разом з батьком віртуозну п'єсу «Two houers» (Двоє коней), основу на китайському фольклорному матеріалі. У сприйнятті Лан Лана обидва інструменти – традиційне *ерху* і європейське *фортепіано* – є рівнозначними художніми надбаннями людства.

Маємо обмежену кількість аудіо- і відео-інформації виконань Лан Лана у китайській період навчання і під час виступів на конкурсах. Але є пізніші зйомки, тематика яких розкриває національні підвалини музичного мислення піаніста.

Національна музична інтонація всмоктується активним музичним мисленням Лан Лана з дитинства і залишає помітний слід в його індивідуальному музично-виконавському стилі. Присвячений Лан Лану китайський відеофільм «Dragon songs» (Син дракона) містить окремий фрагмент, де Лан Лан грає на фортепіано по черзі з виконавцями на різних китайських традиційних інструментах. Використовується фольклорний музичний матеріал у вільній імпровізованій обробці на фортепіано, що зроблена самим Лан Ланом.

Цей маленький відео-концерт починається виконанням фортепіанної фантазії *Autumn Moon on a Calm Lake* («Осінній місяць на спокійному озері»). Піаніст зазначає, що це – «... найбільш успішна гармонічна комбінація фортепіано і китайської музики. <...> Грати цю п'єсу після такої великої праці, як Ліст і Рахманінов все одно, що увійти в сон, і настрій відразу успокоюється. Я завжди граю цю п'єсу як початкове повернення, що вводить мене у китайський світ» [101].

Звертаємо увагу не тільки на характер музичного звучання, але також – на комплекс музично-виконавських рухів піаніста, додаючи вираз його обличчя, очей тощо. У підсумку утворюється не тільки враження про синтез, а більше того – враження про симбіоз комплексу роблення піаністом музично-виконавської інтонації.

Для характеристики раннього музично-виконавського стилю Лан Лана цей комплекс є дуже показовим. Публіка, що віддалена від вище розташованої концертної сцени, не завжди помічає виразність обличчя піаніста, що є супутньою ознакою до власне звучання інструмента. Завдяки сучасним можливостям відео-зйомки маємо змогу бачити цю сторону музичного виконання Лан Лана «впритул».

Журналісти подекуди вважають виразність міміки Лан Лана в процесі музичного виконання надмірною, манерною і навіть характеризують її як «кривляння». Ми оцінюємо цей сумарний виконавський ефект як комплексну виразність художнього інтонування, що виникає у процесі

виконавського музичного творення, або спів-творення. При цьому спираємося на наступну характеристику інтонаційності як загального явища. «Спільну підставу для слухової (аудіальної), зорової (візуальної) та дотичної (тактильної) форм інтонаційності» дослідник бачить «у єдиній психофізичній природі її «продукування» індивідом» [61, с. 40]. Музично-виконавський стиль Лан Лана є яскравою ілюстрацією цього загального принципу.

Повертаємось до виконання Лан Ланом фортепіанної фантазії «Осінній місяць на спокійному озері». З однієї сторони, тут спостерігається більш загальна риса. Так, за спостереженнями Сюй Бо, виконаннях сучасних китайських піаністів «...витонченість, різноманітність звукових фарб, які проявляються в музиці ліричній, як Шопен, або споглядальній, як Равель, Дебюссі, вражає слухачів. Це стає, поряд з приголомшливою віртуозністю, своєрідною національною рисою стилю інтерпретації» [81, с. 133]. З іншої сторони, трактування Лан Ланом споглядальної за характером музики відрізняє дещо особливе. Піаніст начебто бачить внутрішнім зором якусь картину, насолоджуючись контактом цього образу із звучанням рояля. І це віддзеркалюється в виразових рухах очей піаніста. В інших випадках підключаються міміка і, певною мірою, навіть загальна пластика музично-виконавських рухів.

Назвемо цю властивість раннього музично-виконавського стилю Лан Лана *музично-виконавською картинністю*.

Підтвердження такої характеристики знаходимо значно пізніше, в опублікованих піаністом «Восьми правилах для навчання грати на фортепіано». Правило сьоме говорить про наступне: «...Музика є дуже візуальною, під час виступу про неї потрібно думати подібно до мультимедійного екрану. Треба не тільки дивитись на музику, але також думати про її оточення, розповідати якусь історію, що знаходиться за основною темою. Треба також з'єднувати основні мелодії і голоси п'єси, малювати певну картину, її емоційну арку, тобто треба знайти, де

знаходиться вершина, <...> де знаходиться ця кульмінація п'єси. Виходить, що потрібно бути мультіфункціональним» [101].

Поняттям *музично-виконавська картинність* своєрідно віддзеркалюються важлива національна риса інструментального музичного мислення китайців – програмність. Своєрідно, тому що у інших китайських піаністів ця риса так яскраво не простежується. В ранній період творчого становлення Лан Лана, що пов'язаний з формуванням стильових засад його виконавської творчості, знаходимо чимало підтверджень притаманної йому програмної конкретизації музично-виконавських задумів. Це відбувається з метою яскравішого емоційного включення піаніста у процес виконання, а також намацування каналів зв'язку зі слухацькою аудиторією.

Наведемо характерний приклад. Під час підготовки до Конкурсу молодих музикантів ім. П.І. Чайковського в Японії в сім'ї Лан Лана і в його професійному оточенні відбувалися гарячі дискусії щодо програми третього туру. У підсумку вирішили грати Концерт для фортепіано з оркестром Ф. Шопена №2. Лан Лану у цей час сповнилося лише 13 років, він ще не пережив юнацьке зростання і, здавалося, ще не був готовий до прочитання тонких поетичних ліричних висловлювань польського композитора. За порадою першої вчительки по фортепіано професора Чжу Я-Фен, під час виконання цього твору Лан Лан мав передати свої почуття до мами, про те, як він скучив за нею. «Протягом тих нескінченних років, коли мені доводилося репетирувати по вісім, дев'ять і навіть десять годин на день, я особливо гостро відчував біль її відсутності, – зазначає піаніст. – Моє серце нило за нею. Я продовжував плакати за мамою все моє дитинство і, якщо бути чесним, ще довго після» [106, р. 137].

Пізніше Лан Лан згадує: «Я ще ніколи так не репетирував. Незважаючи на те, що я грав як навіжений і моя туга за мамою змушувала боліти моє серце, я не міг зрозуміти, як виразити цю тугу через клавіші» [106, р.138].

У відеофільмі «Історія Лан Лана» маємо змогу почути і побачити початковий фрагмент цього виконання на Конкурсі в Японії [25]. В поетичних шопенівських ліричних декламаціях тринадцятирічний піаніст начебто насправді звертається до мами, яка перебуває у цей час в далекому і недосяжному Китаї. У цьому виступі піаністові вдалось втілити своє розуміння лірики композитора, хоча, звичайно, його природні образні уявлення не могли бути обмежені тільки образом мами.

Склалася ситуація внутрішнього конфлікту. Втілення притаманного Лан Лану потенційно безмежного енергетичного заряду потребувало розширення парадигми музичного мислення. Це відчуває його найближчий і перший творчий наставник, яким як і раніше, був батько. «Тепер, коли ти граєш на сцені, тобі потрібно вивчати класичну музику на Заході, – говорить Лан Гуорен. – Тобі треба побачити світ. Ми маємо поїхати в Америку і знайти там кращих вчителів» [106, р. 147].

2.2. Нова парадигма художнього мислення

Як зазначає піаніст, «...моя історія – це Китай: стародавній Китай, сучасний Китай, сам дух Китаю, моя Батьківщина... І моя історія – це також Захід, мій інший дім, який зустрів мене і сформував моє доросле життя» [106, р. 6]. Назва даного підрозділу говорить про принципові зміни у світовідчутті Лана, про суттєві новації у його мисленні, що відбулися після переїзду в «інший дім», в Америку.

На китайському етапі навчання Лан Лана у його стильове «Я» вже були вкорінені показові для розвитку сучасної китайській фортепіанній творчості стильові тенденції: *національна, романтична, віртуозна і глобалістична*. Вважаємо, що у той час серед цих тенденцій передувала *національна*. На наступному етапі, що пов'язаний з навчанням піаніста в США, у творчому розвитку Лан Лана на передній план висувається *глобалістична* тенденція.

Є розповсюдженою думка, що кардинальні зміни в творчому становленні юного Лан Лана відбулися, починаючи з навчання в Curtis Institute (1997 р.). Проте перші зміни у мисленні піаніста відбувся раніше. В 1996 році, за рішенням сім'ї, а також за рекомендацією першої вчительки з фортепіано професора Чжу Я-Фен Лан Лан раз разом з Лан Гуореном вперше приїжджає в США. На меті – принципове оновлення на шляху творчого зростання. У цей час піаністу виповнилося лише 14 років!

Обидва учасники творчого тандему, син і батько, розуміють обмеженість продуктивних можливостей китайської системи фортепіанного навчання. В інформаційному полі світ давно вже став цілісним і треба було лише обрати напрямок творчого вдосконалення: чи то європейський, чи то північно-американський. За словами батька Лан Лана, «... в Європі багато хороших вчителів, але запустити свою кар'єру як концертного піаніста буде легше з Америки. Америка не настільки традиційна й нудна як Європа. Америка є більш відкритою до нових ідей і нових артистів» [106, с.5].

Це бажання навітряно корелюється з подальшим розкриттям у Лан Лана гена глобалістичності. На китайському етапі цей ген був символічно виражений психологічним принципом «*Number one*». Показником реалізації принципу була участь і, бажано, перемога в кожного разу більш престижному фортепіанному конкурсі. І Лан перемагав, чим підсилювалася його впевненість у правильності обраного шляху вдосконалення. Спочатку це були місцеві, потім внутрішньо-китайські піаністичні змагання і, нарешті, міжнародні конкурси. Тепер прийшов час, коли він повинен магією творчого самовираження, саме несхожістю на виконавський стиль інших сучасних піаністів пробиватися на велику фортепіанну сцену.

Принцип установчої ролі мислення, як загального, так і художнього, у процесі творчого розвитку музиканта-виконавця працює у Лан Лана і в нових, американських умовах. Нагадаємо, що цей принцип віддзеркалений у визначенні поняття «Стиль музичної творчості» В. Москаленка. У лівій,

«родовій» частині цього визначення йдеться про «специфіку світовідчуття і музичного мислення особи, що творить..... [61, с. 232].

Китайська підстава музичного мислення живе в пам'яті Лан Лана. Продовжує жити і сформований тисячоліттями китайський комплекс світоглядних уявлень. Однак подекуди ця засада стильового формування Лан Лана не враховується достатньою мірою. Наведемо приклад.

Маючи на увазі попередній творчий шлях Лан Лана, Д. Баренбойм зазначає: «... Дуже прикро, що він не контактував з багатьма іншими предметами – літературою, філософією чи живописом. Йому якось довелося наздоганяти подібні подряпини на поверхні, і він дуже допитливий, тому він доклав надзвичайних зусиль» [25].

Проте Сам Лан Лан розмірковує на подібну тему, спираючись на класичну китайську філософію. Відповідаючи на зустрічі зі студентами Кембриджського університету на одне з запитань щодо фортепіанної техніки, піаніст зазначає: «...Деякі люди мають кращу техніку, народжуються з кращою технікою. <...> Це не означає, що ви можете менше працювати і отримувати кращий результат. Я вірю в одне, і це від Лао Цзи, великого філософа – наше життя будується з одиночних кроків. Один крок слідує за іншим, і ще один, і ще один, і ви не можете пропустити ці кроки». У цих словах – не тільки гордість піаніста за свою велику китайську Батьківщину, але й підтвердження принципу, що аж ніяк не є забутий, а саме: «мислити по-китайськи» [25].

Отже не можна стверджувати, що Лан Лан не володіє у сприйнятті сучасного оточуючого світу певним філософським підходом. Після перших виїздів на конкурси в Європу, потім в Японію, на гастролі в Росію, і, нарешті, після приїзду в США він засвоює поза-китайську світову культуру вже на засадах великої традиційної китайської культури, коріння якої сягають вглиб тисячоліть. Наводимо низку фактів, що свідчать про принципове оновлення у сприйнятті юним піаністом оточуючого світу, а

також про принципове розширення його культурного, зокрема, мистецького горизонту.

У формуванні нової парадигми художнього мислення Лан Лана виділяємо два етапи: 1) Перший приїзд в США. У цей час відбулася перша і не зовсім вдала спроба увійти у вир концертного життя Америки. 2) Третій приїзд і навчання у професора Гарі Граффмана в м. Філадельфія в Curtis Institute.

Розглядаючи роль першого і другого приїздів в Америку, звертаємо увагу на наступні позиції:

1. Завдяки навчанню в типовій американській школі Лан Лан вільніше відчуває себе як дитина свого віку, одержує змогу порівнювати китайську і північноамериканську систему навчання. Він починає ширше бачити навколишній світ «поза межами музики».
2. У піаніста виникає вільний час і звідси – можливість займатися спортом – змагальним видом діяльності, що його завжди приваблювала¹. Зокрема, він освоює плавання, а також навчається грати у великий теніс.
3. Сприйняття музичного мистецтва у розмаїтті його видових проявів. Знайомство на музичному фестивалі з талантом Ендрю Уотса.
4. У принциповому сенсі розширюються художні горизонти Лан Лана. Про це свідчать спогади піаніста: «Я стояв перед картиною Поля Гогена «Звідки ми пришли? Хто ми? Куди ми йдемо?» і розмірковував про її еротичну загадку. Я влюбився в Моне. Мене вразили великі картини Тиціана, Рембрандта, Ренуара і Ван Гога» [106, р.63].

Професійною китайською музичною освітою вже була накопичена певна традиція фортепіанного навчання. Вона ввібрала в себе досвід західно-європейської, російської та, ширше, світової фортепіанної культури. Однак у вихованні музиканта-виконавця завжди має значення конкретна

¹ Наприклад, в Китаї Лан Лан відчував себе футбольним фанатом.

мистецька школа. Не випадково, одним з характерних питань при початковій оцінці молодого музиканта-виконавця є наступне: «У кого ти навчався?».

Для пересічного китайського учня слово «вчитель» завжди сприймається як написане з великої літери: «Вчитель». У попередній, китайський період у Лан Лана було три таких музичних Вчителя, що мали найбільший вплив на його творче становлення. Це були наставники, яких по праву можна було б назвати «вчителями від природи».

Першим і постійним, аж до приїзду в Америку, вчителем для піаніста був його батько Лан Гуожен. Його надважливим завданням було спонукати і підтримувати дитину на шляху вдосконалення творчої майстерності. Вже зазначалося, що батько був природно сформованим музикантом-віртуозом на *ерху*. Він відчував себе музикантом і намагався постійно вдосконалювати свою музикантську культуру, допомагав у пошуку для сина фортепіанного репертуару, прокладав подальші шляхи його становлення способом участі у черговому фортепіанному конкурсі. Для дитини Лан Гуожен був вчителем життя, навчав сенсу відношень між людьми, поведінці у складному професійному світі.

«Щасливим Вчителем» для подальшої творчої долі Лан Лана була його перша професорка фортепіано Чжу Я-Фен. Ця жінка була справжнім професором не завдяки присвоєному кимось академічному званню, а за своїм природним педагогічним хистом. Окрім тонкої музикальності і професійних знань, вона стала людиною, що розуміла тонкощі внутрішнього світу Лан Лана-дитини, Вочевидь, з ім'ям цієї Вчительки слід пов'язувати природу постановку рук піаніста, а отже, закладений у цьому сенсі потенціал віртуозності.

Після другого приїзду в Америку в житті чотирнадцятирічного піаніста з'являється новий «щасливий Вчитель» – професор Кертіс-інституту Гері Граффман. Як музичний педагог, він був для Лан Лана.

Вчителем з Нового світу. У ширшому сенсі, він сам був носієм ідеї культурної глобалізації.

Батько нового Вчителя був вихідцем з торішньої Росії, з Вітебська. В Нью Йорку він працював асистентом видатного скрипаля Леопольда Ауера, під керівництвом якого раніше закінчив Санкт-Петербурзьку консерваторію. Дід Гері Граффмана по материнській лінії жив до Першої світової війни в Києві. Він володів частиною Труханова острова, де побудував сімейний маєток. Також мав безпосереднє відношення до керівництва газовою справою, а також до організації пароплавства на Дніпрі [98].

Сам Гері Граффман спочатку навчався фортепіано в Кертис-інституті у Ізабелли Венгерової, учениці Теодора Лешетицького, а потім – викладача Санкт-Петербурзької консерваторії. Після закінчення Кертис-Інституту він чотири роки брав уроки у Володимира Горовиця. Як піаніст, Граффман активно гастролював аж до свого п'ятдесятиріччя, коли сталася професійна травма. Перестала працювати належним чином права рука піаніста і він вже не міг повноцінно грати на фортепіано. Відповідно, перервалася концертна діяльність цього піаніста. Отже, на час навчання Лан Лана Гері Граффман мав змогу більшою мірою зосередитися на педагогіці.

Психологічний контакт був налагоджений відразу. Вчитель був знавцем старовинного китайського мистецтва, Він володів великою колекцією з китайських творів живопису і скульптури, яку зібрав самостійно під час подорожей. Особливо його приваблювала художня творчість часів династії Тан, яка вважається золотим періодом у розвитку китайської художньої культури.

Він привітав юного піаніста мандаринською мовою, був простим у поведженні. Обговорюючи виконання Лан Лана він не настоював на своєму, а начебто давав дружні поради. Цими рисами він нагадував юному піаністові його першого Вчителя – професорку фортепіано Чжу Я-Фен.

Г. Граффман стає не лише професійним вчителем Лан Лана, але й, у певному сенсі, його життєвим наставником.

Кертіс-інститут надає музичну освіту лише на рівні бакалаврату. Щодо набуття термінових загально-освітніх знань такий рівень повністю влаштовував Лан Лана. Адже на час вступу у цей навчальний заклад піаністові виповнилося лише 14 років! Як відомо, рівень музично-виконавської майстерності не вимірюється бюрократичним статусом одержаної освіти. І це чудово розуміли три найбільш відомі випускника цього Інституту, що навчалися в класі професора Г. Граффмана: Ланг Лан, Ігнатій Солженіцин і Юя Ванг.

Прийнята в Інституті система контролю за набутими знаннями була протилежною до китайської. Вона не була забюрократизована, як в Китаї, регулярною задачею певної частини заздалегідь затвердженої музично-виконавської програми. На передній план висувалася якість спрацьованого на даний час музично-виконавського доробку.

У той час дуже важливою і обов'язковою умовою для розширення культурного горизонту Лан Лана було вивчення англійської мови. Він вирішує це завдання за допомогою приватних уроків у професора Пенсільванського університету Ричарда Дорана. Обоєпільний інтерес у цьому спілкування полягав у тому, що професор навчає піаніста мові, а піаніст водночас дає професору уроки фортепіанної гри. У підсумку виникає подвійний ефект. Освоюючи складні для юнака діалоги з п'єс Шекспіра, Лан Лан помічає певну подібність між ними і логікою музичного фразування в музиці Моцарта [106, р.64].

Завдяки автобіографічним спогадам Лан Лана стала відомою активна дискусія між Лан Ланом і Лан Гуореном (батьком піаніста), з однієї сторони, і професором Г. Граффманом, з іншої. Чи потрібно юному піаністові для його кар'єри рухатися, як і раніше, шляхом здобутків на нових міжнародних конкурсах? Відповідаючи на це запитання, Г. Граффман пропонує альтернативний шлях. Треба зосередитися на поглибленні природного

відчуття музичного, освоювати новий концертний репертуар і, у той же час, не відмовлятися від участі в концертному житті. Цей другий шлях також ставить перед виконавцем весь час оновлені творчі вимоги. Йдеться про активно працюючий в Америці і Європі музичний маркетинг. Коли виконавський «плід» досягає художньої зрілості, виконавець знаходить своє місце у публічному музичному житті.

У цій дискусії, як відомо, перемиг неабиякий авторитет професора.

У той же час поступово знижується керуюча роль батька – Лана Гуорена, що раніше був керівником його творчого поступу. Не володіючи англійською мовою, батько стає недостатньо інформованим у нових життєвих і творчих подіях, якими живе син. Сам же Лан Лан поступово стає самостійним у виборі власних творчих дій. Іншими словами, він поступово стає музикантом-професіоналом.

Юний піаніст шукає будь-які можливості для виступу на престижному концерті і водночас з оновленням художніх підходів розширює свій виконавський репертуар. Про це маємо недостатньо інформації, але усе ж відомо, що за час навчання в Curtis Institute його репертуар, серед іншого, поповнився фортепіанною класикою (відзначимо Варіації на тему Гольдберга Й.С. Баха), а також творами російських композиторів. Лан Лан вже знає 30 фортепіанних концертів, з них 20 він міг зіграти напам'ять.

Вважається що інтерес Лан Лана до російської фортепіанної класики поглиблюється саме завдяки спілкуванню з Вчителем Гері Граффманом. Характеризуючи творчість Граффмана-виконавця, автори довідника «Сучасні піаністи» Л. Григор'єв і Я. Платек серед іншого зазначають, що «особливий інтерес викликає його (Граффмана, – Че Чао) виконання російської музики» Щодо виконавського стилю піаніста відзначаються «...завидна дрібна техніка, м'яке туше, тонка педалізація» Серед сольних записів критики звертають увагу на шопенівську платівку. Зазначається, що «... в ідеалі Шопен потребує меншої монотонності звучання і більшої

рішучості йти на ризик <...>. Однак Граффман у своїй холоднуватій, ненастирливій манері іноді досягає майже чудес піанізму» [22, с. 106].

Помітно, що деякі з цих рис є протилежністю до музично-виконавського підходу Лан Лана. Він, навпаки, завжди є рішучим йти на ризик, завжди грає з відкритою назустріч публіці емоційністю, його виконання ніколи не справляють враження монотонності, а, скоріше навпаки, приваблюють змінами у піаністичному нюансуванні. Отже відзначимо педагогічну чутливість Вчителя Г. Граффмана до юного піаніста, що не нав'язує своє відчуття музики, а лише «висловлює поради».

Підтвердженням самостійної «стильової позиції» є виконання Лан Ланом циклу «Пори року» П.І. Чайковського.

У музичній аудіотеці накопичена низка прочитань цього циклу видатними піаністами, зокрема, такими як Константин Ігумнов, Святослав Ріхтер, Володимир Ашкеназі, Михайло Плетньов. Помітно, що до цього твору рідко звертаються виконавці, що не були виховані у російській піаністичній традиції. Отже, відзначимо сміливість молодого Лан Лана, що пропонує свою виконавську версію для музично обізнаної російської публіки.

Будемо порівнювати виконання Лана Лана з виконавськими версіями циклу «Пори року» Льва Оборіна і Михайла Плетньова. Вважаємо ці версії дуже показовими для «російської традиції». Відомо, що цикл був створений на замовлення видавника журналу «Нувеліст» М.М. Бернарда, який запропонував композитору назви дванадцяти частин, що відповідали дванадцяти місяцям календарного року. Також М. Берnard знайшов для кожної п'єси епіграф із віршів російських поетів.

Ці назви і епіграфи вже слугували для композитора певною програмою, що, звичайно, обростала в його уяві новими художніми асоціаціями. Художні образи віршів, з яких були взяті епіграфи, переважно пов'язані з російською природою і з російським побутом. Отже китайський

піаніст не мав змоги зануритися у природу російського менталітету. Проте він міг її відчути через музичну інтонацію П. Чайковського.

Обрані нами виконавці виконують весь цикл в межах 44–47 хвилин. Щоправда, треба вважати, що Л. Оборін записує цикл у формі аудіо в студії, виконання М. Плетньова представлені як у студійному запису, так і у відео-записі з концерту. У записі Лан Лана презентоване його виконання в концерті. У той же час різницю у виконавських підходах шукатимемо у музично-виконавській організації драматургії. У темпових співвідношеннях частин циклу, так само як і співвідношеннях всередині частин, якщо це допускає музичний матеріал, Лан Лан значно більше розводить темпові параметри. Швидкі жанрові частини граються швидше, ніж у Л. Оборіна і навіть у М. Плетньова, а повільні – ще повільніше. Ці особливості пояснюємо притаманному китайському піаністу «концертному» спілкуванню з публікою. Принцип підсиленого контрасту допомагає тримати увагу слухача, а у швидких фрагментах – привабити винятковою технічною вправністю.

Попередня до «Осінньої пісні» частина – «Полювання» (місяць вересень) – написана композитором у темпі *Allegro non troppo*, що значить «не дуже швидко». Саме в такому темпі і характері її виконують Л. Оборін та М. Плетньов. Однак Лан Лан принципово ігнорує авторське уточнення *non troppo*. Він грає «Полювання» дуже швидко. За метрономом чвертка у його виконанні в середньому дорівнює сто п'ятдесят вісім ударів за хвилину. У виконанні «Полювання» цей піаніст демонструє свої виняткові віртуозні здібності. Таким чином він гранично протиставляє понад швидкий темп виконання цієї п'єси дуже уповільненому прочитанню наступної частини циклу – «Осінньої пісні».

Порівняємо виконання «Осінньої пісні» Львом Оборіним та Ланг Лангом. Для цього знову звертаємося до композиторського нотного запису цієї п'єси. У Чайковського рекомендується виконувати цю п'єсу в темпі і характері *Andante doloroso e molto cantabile*. Тут нашу особливу увагу

пригортає слово *doloroso*. У перекладі з італійської воно має значення «хворобливий, скорботний, трагічний, такий, що спричиняє біль».

Зауважимо, що характеристика «трагічно» тут здається невідповідною до характеру музики. Склалася традиція виконувати цю п'єсу у сумному тоні, що відповідає осінньому настрою. Сам так її виконує Лев Оборін. Його виконання повністю відповідає всім деталям авторського нотного запису цієї п'єси, а також епіграфу, що взятий з вірша О. Толстого:

*«Осень, осыпается весь наш бедный сад,
Листья пожелтые по ветру летят....»*

У виконання Л. Оборіна використаний помірний темп. Четвертка у середньому дорівнює сорока чотирьом ударам за хвилину. Можна сказати, що такий темповий підхід став певним зразком для трактувань цієї п'єси іншими піаністами.

Ланг Ланг принципово порушує цю традицію. Він виконує всю п'єсу значно повільніше. Четвертка у його виконанні в середньому дорівнює тридцяти дев'яти ударам за хвилину. Цим темпом, а також низкою інших виконавських засобів виразності «Осіння пісня» у цьому трактуванні гранично протиставляється попередньому виконаному «Полюванню».

Гучність у Лан Лан – *піаніссімо*, а не *піано*, як пропонує в нотах композитор. Звернемо увагу на підсилення у пісенному тонусі висловлювання ролі декламації. Виконання мелодії способом *tenuto* набуває у Ланг Ланга особливого значення. Ним передається відчуття душевного болю, саме так виконавець зрозумів значення слова *doloroso*. Він розповсюдив це відчуття на трактування всієї п'єси.

Звертаємо увагу на таку особливість виконавського стилю піаніста як *театральність*. Цю рису музично-виконавського стилю Лан Лана розуміємо як розширення змістовних параметрів раніше введенного поняття *музично-виконавської картинності*. Її можна простежити і у подекуди перебільшеній

виразності чуттєвої музичної інтонації Чайковського, і у вже згаданій збільшеній силі співставлень частин різнохарактерної музики, і у візуальній манері подачі для публіки виконавських рухів на завершення швидких моторик п'єс циклу.

Установчий етап творчого становлення Лан Лана завершується виходом піаніста на широку світову концертну арену. У цей час музиканту виповнилося лише 17 років. Головний диригент філадельфійського симфонічного оркестру Кристоф Ешенбах виділяє зі свого жорсткого робочого графіку півгодини для прослуховування юного піаніста. Однак це прослуховування розтягується на декілька годин, і диригент під враженням від почутого виконання забуває про свою репетицію з оркестром.

Навіть ця окрема подія дозволяє судити про численний репертуар піаніста, що вже склався на той час. Диригент обирає фортепіанні сонати Бетховена, виконання яких він хотів би зараз почути, і юний піаніст моментально виконує його прохання.

Пізно ввечері, після прем'єрного виступу Лан Лана у Равінії з виконанням першої частини Концерту П.І. Чайковського для фортепіано з оркестром, на прохання К. Ешенбаха та його друзів – відомих музикантів – Лан Лан виконує Гольдберг-варіації Й.С. Баха. Цей твір є одним з найскладніших для виконання у світовій фортепіанній літературі, а також є одним з показників творчої зрілості музиканта-виконавця. Прохання заграти цей твір було знаковим. На думку присутніх, виконання цього твору символізувало вихід Лан Лана у когорту таких виконавців, які сприймаються художнім світом як яскраве творче відкриття.

Висновки до другого розділу

У формуванні музично-виконавського стилю Лан Лана виділяються *установчий період* і *період творчої зрілості*. Їх розгляду присвячені, відповідно, другий та третій розділи дисертації.

Установчий період – це час фортепіанного навчання піаніста. Найважливіші етапи цього процесу виділені у Другому розділі окремими підрозділами. Вони мають назви: «Китайський етап творчого формування Лан Лана» і «Нова парадигма художнього мислення (американський етап)». В них розглядаються: 1. Загальна стильова спрямованість творчості китайських піаністів; 2. Індивідуальний музично-виконавський стиль Лан Лана; 3. Особливості становлення музично-виконавського стилю Лан Лана.

У Другому та Третьому розділах дисертації центральним поняттям, яким конкретизується динаміка формування музично-виконавського стилю Лан Лана обирається «становлення». Це поняття, згідно з «Академічним тлумачним словником української мови», тлумачиться як «філософська категорія, що відображає процес діалектичного переходу від одного ступеня розвитку до іншого, як момент взаємоперетворення протилежних і разом з тим взаємопов'язаних моментів розвитку – виникнення й зникнення...» [2].

Час фортепіанного навчання Лан Лана найбільш повно висвітлений в автобіографічній книзі «Подорож в тисячу миль. Моя історія (Journey of a Thousand Miles: My Story) [106]. Відповідно, у Другому розділі дисертації використано біографічний метод дослідження.

Зазначено, що китайський етап творчого становлення Лан Лана в співпадає з культурним ренесансом в Китаї, що відбувся після Культурної революції 1966–1976 р.р.. В цьому плані охарактеризована спадкоємність у культурній освіті Лан Лана-дитини. Вона розглядається як своєрідна компенсація нереалізованих мрій членів його родини.

В дослідженні формування індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана китайського періоду навчання автор спирається на поняття «музично-інтонаційний тезаурус». У функціональному значенні воно трактується як складова «музично-мовленнєвих ресурсів» піаніста.

Первинного значення у початковому музичному вихованні Лан Лана набуває перебування в рідному місті Шеньян і постійне спілкування з китайською музичною інтонацією. Підкреслено роль ансамблевої форми

музичного виконання на інструментах, що презентують, з одного боку китайську музичну культуру (традиційні музичні інструменти), а з іншого – західну культуру (фортепіано). Лан Лан приймає активну участь у таких ансамблях як піаніст.

Окремо виділено значення перших кроків у професійному навчанні майбутнього піаніста, коли відбувається «постановка рук» піаніста. Під цим терміном розуміється не лише фортепіанна техніка у прямому значенні слова, а й формування індивідуального художнього відчуття фортепіанної клавіатури.

Робиться висновок, що фортепіанний репертуар Лан Лана під час навчання в Китаї був відповідним до на той час вже усталеної китайської професійної фортепіанної школи, яка багато в чому повторювала радянські і ширше – західні зразки. Його професорка по фортепіано Чжу Я-Фен, окрім інструктивного музичного матеріалу і популярних фортепіанних п'єс для дітей, приділяє особливу увагу музиці Й.С. Баха.

Загальні особливості навчання фортепіанної гри в Китаї відповідають траєкторії професійного розвитку Лан Лана. В його професійному музичному розвитку органічно взаємодіють притаманні розвитку сучасного китайського фортепіанного мистецтва *національна, романтична, віртуозна і глобалістична* стильові тенденції. У той же час в практичній реалізації цієї «програми» Лан Ланом спостерігаються суттєві відміни, що у подальшому пов'язуються зі стильовим ядром музичного мислення піаніста.

В домашніх заняттях використовується «технічна муштра», але головним для піаніста залишається координація технічних деталей зі «звуковим образом фортепіано» і з «відчуттям музики». З перших років життя Лан Лан-дитина у сприйнятті батьків і оточуючих близьких є вундеркіндом. Творче становлення Лан Лана у цей період порівнюється з іншим відомим вундеркіндом – Євгенієм Кісіним. У цьому порівнянні використовується *лінійний тип* компаративного аналізу.

Щодо особливостей «вундеркіндства» Лан Лана звертається увага на роль «політики однієї дитини» в Китаї. Враховуються деякі особливості китайського менталітету (виняткова працездатність, вміння засвоювати чужий досвід тощо, роль батьків у виховання дитини тощо).

Серед відмін «вундеркіндства» Лан Лана, серед іншого, виділяється роль психологічного принципу «Number one» – бути обов’язково першим! – у художній майстерності. Він допомагає долати значні життєві перепони побутового і музично-професійного характеру, Цих гальмуючих і, водночас, спонукаючи обставин немає у зовнішньо безхмарному шляху сходження Є. Кісіна до вершин публічного визнання.

На відміну від Є. Кісіна просування Лан Лана до умовної творчої вершини виражається в періодичній участі піаніста в фортепіанних конкурсах, спочатку місцевих, а потім міжнародних.

Для успішного проходження шляху до умовної вершини «Number one» родина Лан Лана жертвує побутовим сімейним затишком. На цьому складному, подекуди драматичному шляху поруч з Лан Ланом завжди, у прямому і психологічному сенсі, знаходяться його батьки. Любов Дитини до них, особливо до матері стає міцним підтримуючим фактором долання будь-яких перепон. Пригортає особливу увагу у цьому плані роль батька, що безпосередньо організує заняття дитини. Він, відчуючи себе професійним музикантом, бере участь у складенні навчальних і конкурсних програм Лан Лана, а попутно і сам підвищує свій музикантський рівень.

Батько, так само як і Лан Лан, заряджений метою досягти у майстерності дитини умовної художньої планки «Number one», рівень якої поступово підвищувався. Поряд з сином, він вважає себе «головною рушійною силою» на цьому шляху і, не сумніваючись, може вступити в конфлікт задля досягнення цілі.

Зазначено, що в китайський період плані у відчутті віртуозності у Лан Лана вимальовується близькість до стилю Й. Гайдна. Клавірним сонатним алєгро Й. Гайдна притаманний принцип гри з музичним формотворенням. У

піанізм цей принцип поєднаний з легкою і пружною пальцевою моторикою а подекуди з «дитячою» безпосередністю в характері музичних «несподіванок». Під час музичного виконання Лан Лан водночас «грає на інструменті» і «грає з інструментом».

В перетворенні «ліричної лінії» віддзеркалюється притаманна далекосхідному регіону тенденція неоромантизму [4]. У цьому ракурсі звертається увага не тільки на звучання інструменту, але також – на весь комплекс музично-рухомої сфери, що супроводжує музичне виконання.

Серед інших стильових устремлінь, що опановуються Лан Ланом в китайський період його навчання, генеруючого значення набуває *національна тенденція*. Для характеристики її перетворення в ранньому музично-виконавському стилі Лан Лана введено поняття *музично-виконавської картинності*. Під такою розуміється схильність творчої думки піаніста до виявлення асоціацій з поза-музичною конкретикою. Цим поняттям своєрідно віддзеркалюються важлива національна риса інструментального музичного мислення китайців – програмність. Своєрідно, тому що у інших китайських піаністів ця риса так яскраво не простежується.

Романтизована музично-виконавська картинність притаманна створюваним Лан Ланом різним типам музичної образності: пасторально-пейзажним, лірико-драматичним, драматичним тощо. З іншого боку, ця спрямованість рідниться з композиторсько-виконавськими стилем Ф. Ліста, якого піаніст вважає «своїм героєм». Водночас спостерігається й відмінність виконавського стилю Лан Лана від наших уявлень про музично-виконавський стиль Ф.Ліста, для якого, судячи зі спогадів, ця властивість не є показовою.

Для пересічного китайця слово «вчитель» завжди сприймається як написане з великої літери: «Вчитель». У китайський період навчання у Лан Лана було три таких музичних «вчителів», що мали найбільший вплив на його творче становлення: батько Лан Гуорен, що виконував водночас роль Вчителя, перша професорка по фортепіано Чжу Я-Фен і його наставник в

Пекінській консерваторії професор Чжао. Заняття з професором Чжао, що навчався фортепіанній грі в Росії, розширювали обрії знайомства юного Лан Лана з різними фортепіанними школами.

Під час навчання в Curtis Institute сформувалася нова парадигма музичного мислення Лан Лана. За підтримки професора Гері Граффмана його головним дієвим орієнтиром стає не участь в конкурсах, а заглиблення у внутрішній світ музичного. «Змагання – це спосіб для вас розширити кар’єру, – зазначає професор. На мій погляд, це теж не важливо. <...> Тому що, якщо ти хочеш бути номером один, ти повинен виграти все, що робиш. Інші – другі, а ти – перший. <...> Коли ви граєте з певним оркестром, чому ви повинні брати до уваги такий фактор конкуренції? Диригент групи хоче найняти вас і слухати ваш виступ» [106, р.65]. Лан Лан разом з батьком приймають цю «американську» парадигму просування у піаністичній кар’єрі.

У цей період у творчому розвитку Лан Лана на передній план висувається *глобалістична* тенденція. У той же час китайська підстава музичного мислення живе в пам’яті Лан Лана. Продовжує жити і сформований тисячоліттями китайський комплекс світоглядних уявлень.

З точки зору нової парадигми художнього мислення Лан Лана у цей, американський період виділяються два етапи: 1) Перший і другий приїзди в США. У цей час відбулася перша і не зовсім вдала спроба увійти у вир концертного життя Америки. 2) Третій приїзд і навчання у професора Гері Граффмана в м. Філадельфія в Curtis Institute.

В ракурсі формування нової парадигми художнього мислення піаніста звертається увага на наступні позиції:

1. Лан Лан починає ширше бачити навколишній світ «поза межами музики».
2. У принциповому сенсі розширюються художні горизонти Лан Лана.

Після переїзду в Америку в житті чотирнадцятирічного піаніста з’являється новий «щасливий Вчитель» – професор Кертис-інституту Гарі

Граффман. Як музичний педагог, він був для Лан Лана Вчителем з Нового світу, любив і добре знав китайську художню культуру і – у ширшому сенсі – сам був носієм ідеї культурної глобалізації. З іменем Г. Граффмана пов'язується також формування підвищеного інтересу Лан Лана до російської музики.

Розглядаються переваги для фортепіанного навчання більш вільної американської системи, а також позитивний досвід Лан Лана у вивченні англійської мови.

Центральною і принциповою для подальшого творчого становлення Лан Лана дилемою стає вибір: чи продовжувати, як це було в китайський період, участь у престижних міжнародних конкурсах, чи відмовитися від конкурсів і зосередитися на поглибленні його природного відчуття музичного, освоювати новий концертний репертуар? У другому випадку помічником у творчій кар'єрі піаніста мав стати працюючий в Америці і Європі музичний маркетинг. Під впливом професора Гері Граффмана Лан Лан обирає другий шлях. Допомога батька на цьому шляху стає менш необхідною. Піаніст поступово стає самостійним у виборі власних творчого просування дій, стає музикантом-професіоналом.

На завершення Другого розділу аналізується виконання китайським піаністом «Полювання» і «Осінньої пісні» П.І. Чайковського. Пропонується компаративний аналіз лінійного типу, в якому виконання Лан Лана цих п'єс порівнюється з виконаннями Л. Оборіна і М. Плетньова («Полювання») а також з виконанням Л. Оборіна («Осіння пісня»). Звертається увага на характерний для Лан Лана спосіб володіти слухацькою аудиторією засобами загострених темпових контрастів між повільними і швидкими частинами циклу, а також на підвищену декламаційну експресію в «Осінній пісні». Цим передається відчуття душевного болю, і саме так виконавець зрозумів значення слова *doloroso*. Він розповсюдив це відчуття на трактування всієї п'єси.

Звертається увага на таку особливість виконавського стилю піаніста як *театральність*. Цю рису музично-виконавського стилю Лан Лана розуміємо як розширення параметрів раніше введеного поняття *музично-виконавської картинності*. Її можна простежити і у подекуди перебільшеній виразності чуттєвої музичної інтонації Чайковського, і у вже згаданій збільшеній силі співставлень частин різнохарактерної музики, і у візуальній манері подачі для публіка виконавських рухів на завершення швидких моторик п'єс циклу.

РОЗДІЛ 3

ПЕРІОД ТВОРЧОЇ ЗРІЛОСТІ

Творче становлення Лан Лана, що розглядається у Третьому розділі дисертації, розтягнуте у часі більше ніж на двадцять років. Нижня границя цього періоду співпадає із першою зустріччю з російським диригентом Ю.Х. Теміркановим, що відбулася у 1998 р. Верхня границя не є кінцевою, адже творче становлення піаніста продовжується у наш час.

У процесі визрівання творчого «Я» піаніста можна виокремлювати час до-зрівання, а також ті творчі процеси, що відбуваються потім, у вже «дозрілій фазі». Відповідно, навчання Лан Лана в Китаї і потім в Америці відносимо до періоду до-зрівання, а наступне активне творче життя піаніста, відносимо власне до періоду творчої зрілості.

Зараз піаніст наближається до свого сорокарічного ювілею. Вже сформовано ядро «стилю музичної творчості» цього музиканта. Лан Лан відчуває притаманний його творчій індивідуальності спосіб контакту із слухацькою аудиторією. Проте це не означає, що становлення індивідуального музично-виконавського стилю для піаніста вже завершене. Він, як і раніше, відчуває себе у вирі стильового становлення.

На зрілому етапі музично-виконавської творчості Лан Лана, який триває зараз, піаністом осмислюється власне «стильове Я», розширюється варіантність музично-стильового пошуку. Його музично-виконавський стиль, насичений природною емоційністю, виражається, окрім іншого, вступом в активну комунікацію з професійною і з більш широкою музично зацікавленою публікою. У цей період Лан Лан стає суспільно значимою постаттю, приймає посильну участь у вирішенні національних і загальнолюдських завдань гуманітарного характеру, піклується про сприйняття публікою накопиченого людством музичного доробку, про загальну музичну освіту, про навчання дітей грі на фортепіано тощо.

У підрозділі 2.2. зазначалося, що під час навчання в Curtis Institute у Лан Лана, за порадами професора Гері Граффмана, сформувалася нова парадигма музичного мислення. Вона полягала у відмові від участі піаніста в фортепіанних конкурсах. «Тобі треба вчитися, музикою займатися, розширювати репертуар» [98]. І Лан Лан разом з батьком приймають цю «американську» парадигму просування у піаністичній кар'єрі.

У той же час омріяний шлях до умовного «Number one» не зникає повністю в уяві піаніста. Він самотійно шукає будь-яку можливість «засвітитися» перед музичним концертним менеджментом. Однією з головних перепон у вирішенні цього завдання стає його юний вік. З точки зору професійного менеджера досить важко було повірити в беззаперечний успіх ще невідомого таланту.

Нагадаємо, що статус Лан Лана-вундеркінда був свого часу зрозумілий лише окремим фахівцям і близьким піаніста¹. У той же час будь-який європейський музичний вундеркінд, навпроти, був би апріорі прийнятий аудиторією.

Як і у попередній період, у творчому становленні піаніста залишаються «працюючими» чотири, притаманні розвитку сучасної китайської фортепіанної культури тенденції: *національна, романтична, віртуозна і глобалістична*. Але, якщо у час навчання в Китаї генеруючою у взаємодії цих тенденцій була *національна лінія*, то тепер у цьому значенні постає *глобалістична лінія*.

3.1. Демонстрація накопиченого стильового потенціалу

На зрілому етапі творчого становлення притаманне китайській художній культурі тяжіння до опанування глобальним художнім досвідом набуває у Лан Лана двостороннього спрямування. Піаніст не лише засвоює

¹ Про це докладніше було сказано в Другому розділі, в підрозділі 2.1.

нові культурні враження, але, водночас, віддає набуті новації в активній концертній діяльності.

З початком активного концертного життя *віртуозність* і *романтичність* стають, з одного боку, художньо ефективним, з іншого – публічно ефектним засобом музичного спілкування піаніста з широкою музичною аудиторією. Подібна взаємодія притаманна й іншим китайським піаністам сучасної художньої хвилі. Отже вона стає ще одним вираженням *національного підходу*. Як приклад такого поєднання, можемо навести широко відомі у сучасному музичному світі імена піаністів Юнь Ді і Юя Ванг. У кожного з цих молодих музикантів романтичність і віртуозність, притаманні сучасному молодому китайському фортепіанному стилю, виступають дуже індивідуалізовано.

У піаністичній творчості Лан Лана симбіоз віртуозного і романтичного спрямувань виступає у декількох призначеннях: 1) як засіб демократизації і ефектного донесення музичної думки до широкого слухача; 2) як внутрішня підтримка якомога яскравішого піаністичного викладення власної музично-виконавської концепції твору; 3) як презентація блискучої віртуозності, що часто-густо заворює слухачьку аудиторію.

Ці функції віртуозності можуть доповнювати одна одну. Наприклад, в концертних виконаннях «на біс» Лан Лан може вразити публіку віртуозною «грою з інструментом», виконуючи у понад швидкому темпі фінал Сонати Моцарта для фортепіано Ля мажор. А може зіграти Другу угорську рапсодію Ф. Ліста як родинну йому за стилем, але, у той же час, явно підкреслюючи властиву піаністові легкість додання технічних складностей. Втім зауважуємо, що така понад-легкість дещо знижує притаманний великому Лісту героїчний пафос додання технічних складностей. Адже такий пафос є складовою стильової музичної інтонації цього композитора.

«Карнегі Холл и Майкл Джордан – ось дві речі, які я більш за все хотів побачити в Америці. Я не зустрів Майкла Джордана, який, мабуть, був так само відомий в Китаї, як і в Америці, але я зміг побачити Карнегі Холл. <...>

Моє серце билосся, я думав про тих, хто грав тут. У першу чергу я подумав про двох людей, яких перш за все боготворив: Артур Рубінштейн і Володимир Горовець». [105, р.152]. Ці слова були сказані Лан Ланом, коли він вперше приїхав в Америку.

Вже після набуття світової популярності, у 2003 р. Лан Лан дає сольний концерт в Карнегі Хол (США). Вважаємо, що «стильове ядро» піаніста, якому на цей час виповнився 21 рік, вже сформувалося. Приймаємо цей концертний виступ піаніста за умовну модель сформованого на даний час музично-виконавського стилю Лан Лана.

Нарешті здійснюється його мрія зіграти в залі, де виступали найкращі піаністи XX і XXI століть. На думку Айзека Стерна, думку якого цитує Лан Лан, «...коли ти граєш в Карнегі Холі, кожен великий музикант буде слухати тебе, тому що їх духи живуть там» [107, р.153]. Перший сольний концерт будь-якого піаніста у цій залі сприймається як його презентація широкому публічному загалу. Тим більше, що цей концерт Лан Лана, так само як деякі з концертів в Карнегі Хол його кумира В. Горовиця, записувався на відео. Піаніст грає на своєму улюбленому інструменті – роялі фірми *Steinway & Sons*.

Програма виступу, що була прискіпливо відібрана, включала твори композиторів-романтиків Р. Шумана (Варіації на тему Abegg), Ф. Шуберта (Фантазія «Мандрівник») та Ф. Ліста (Ремінісценція «Дон Жуан»). Також прозвучав фортепіанний цикл відомого сучасного китайського композитора Тань Дуня «Вісім спогадів у водяних кольорах». Віденська класика була представлена Сонатою Й. Гайдна C dur. Окрім того «на біс» були виконані п'єса Ф. Шумана «Мрії» з циклу «Дитячі сцени», Ноктюрн Ф. Ліста «Мрії кохання» та китайська п'єса фольклорного походження «Два коня». Її Лан Лан виконав в ансамблі зі своїм батьком Лан Гуореном, який блискуче зіграв свою партію на традиційному китайському інструменті *ерху*.

У першому відділку піаніст виступає, дотримуючись академічної концертної традиції, у фраку. Це означає, що цей виступ в Карнегі Хол є

продовженням великої традиції виступів у ній відомих майстрів музичного мистецтва. У подальшій концертній діяльності Лан Лан полюбляє виступати в костюмі. У таких випадках він представляє себе як людина, що хоче спілкуватися з глядачами як рівний серед них і відноситься з повагою до загального мистецького розуміння даної творчої ситуації.

Виступ починається не з виконання Сонати Й. Гайдна, як це було б природно, виходячи з історичного принципу, а з варіацій на тему Abegg Р. Шумана. Музика цього німецького композитора є близькою до виконавського темпераменту Лан Лана. Характерні варіації, до яких звернувся композитор у цьому творі, дозволяють піаністові застосувати свій улюблений підхід до виконавської організації музичної драматургії. Він підсилює контрасти між більш повільною ліричною і моторною віртуозною музикою. Подекуди це відбувається водночас: лівою рукою виконується лірична тема, тоді як правою – легкі «діамантові» пасажі.

Виконання творів віденських класиків вважається серед знавців музичного виконавства «лакмусовим папірцем», що дозволяє простежити справжній художній рівень музиканта-виконавця. Лан Лан обирає апробовану під час навчання в Китаї Сонату Й. Гайдна C dur.

У підрозділі 2.1. зазначалось, що в китайський період фортепіанного навчання Лан Лана вимальовується близькість його відчуття віртуозності до стилю Й. Гайдна. Виконанням Сонати Й. Гайдна начебто поновлюються зв'язки з китайським періодом фортепіанного навчання. Тоді Лан Лан виконував цей твір на одному з дитячих конкурсів в Китаї, а потім – на Четвертому міжнародному конкурсі молодих піаністів в Німеччині. Тепер, в Карнегі Хол, ця Соната звучить як перлина зрілої віртуозної майстерності піаніста.

Лан Лан грає таким чином, щоб відчувати з боку слухачів зворотні підбадьорюючі імпульси. Ця риса ріднить Лан Лана-віртуоза з одним із його виконавських кумирів – Володимиром Горовицем, для кого публіка була одним з художньо підтримуючих факторів. У цьому плані слід згадати і про

визначальну історичну роль у фортепіанному становленні Лан Лана родоначальника віртуозної фортепіанної виконавської тенденції – про композитора-піаніста Ф. Ліста.

У другому відділку піаніст відмовляється від традиційного концертного фракту і виходить на сцену у піджаку малинового кольору. Вважаємо, що цим символом Лан Лан позиціонує себе не як американський, а саме як китайський піаніст, що одержав значну частину свого фортепіанного навчання в Америці.

Другий відділок концерту починається виконанням фортепіанного циклу китайського автора Тань Дуна «Вісім спогадів у водяних кольорах». Входячи з надійної ознаки – пентатонічної за походженням ладової основи твору – ці «Спогади» пов'язані з китайською Батьківщиною. Цей твір презентує програмну тенденцію в китайській інструментальній музиці, про що вже йшлося в підрозділі 2.1. Говорилося й про важливу музично-стильову особливість музичного мислення Лана Лана у китайському періоді його творчого становлення, що була названа «музично-виконавською картинністю». Саме цю музично-стильову властивість піаніст демонструє у даному виконанні.

У виконанні ліричних п'єс на передній план висувається вишукана барвистість звуко-кolorиту, що виражена прозорою фактурою переважно середнього та високого регістрів інструмента. У швидкій моторній музиці відчутне задоволення піаніста від занурення у рідну стихію китайської танцювальності.

Увага до наповненого звуко-кolorитом фортепіанного звучання відчувається і у виконанні наступного номеру – Ноктюрна Ф. Шопена *Des dur*. Ця поетична п'єса при всій її романтичній витонченості несподівано звучить як подовження виконавської стилістики у «Спогадах» Тань Дуна.

Основна частина концерту завершується виконанням віртуозної Ремінісценції «Дон Жуана» Ф. Ліста. Початкова і заключна частини твору насичена бравурними пасажами різного типу, що дозволяють піаністові

своєю винятковою технічною майстерністю «впливати на публіку». Коду Лан Лан грає у понад швидкому темпі, здимаючи угору після останнього гучного акорду п'єси вгору обидві руки. В наших уявленнях подібним способом міг «зривати аплодисменти» наприкінці виконання особо складних фортепіанних технічних «трюків» Ф. Ліст.

В концертах подібного публічного значення особливо важливою є послідовність, в якій розгортається концертна програма. Виконанням віртуозної п'єси Ф. Ліста демонструється саме така віртуозність у володінні фортепіано, у якій начебто передається естафета від великого романтичного піанізму. Використовуючи «генеруючий тип» компаративного аналізу музичного виконавства, можемо подумки намалювати музично-генетичну стильову лінію: Ф. Ліст – В. Горовиць – Лан Лан.

На «біс» у цьому концерті спочатку звучать «Мрії» Р. Шумана. Вони виконуються підкреслено тихо, «як уві сні». Таке переміщення у іншу образну сферу способом посиленого контрасту до громоподібних октав і акордів в коді «спогадів» Ф. Ліста є дуже показовим для виконавського спілкування з публікою Лан Лана. Назвемо даний прийом «підсилюючим драматургічним контрастом». Цей прийом використовується піаністом як у внутрішній художній організації музичного твору, так і в співставленні творів, що розташовані поруч.

Заключним в концерті віртуозним виконанням п'єси «Два коня» в дуєті з батьком (на *ерху*) начебто підбивається підсумок складного і довгого попереднього творчого шляху, який врешті решт привів піаніста на сцену Карнегі Хол. Адже без підтримки у період навчання Лан Лана батьком Лан Гуореном навряд чи була можливою поява піаніста на цій сцені!

Розглянутий концерт Лан Лана в Карнегі Хол може водночас оцінюватися і як творча презентація творчих здобутків молодого людини, і як творчий підсумок попереднього періоду художнього становлення.

Віртуозність і романтичність постають у цьому концерті, з одного боку, художньо ефективним, а з іншого – публічно ефектним засобом

музичного спілкування Лан Лана з широкою аудиторією. У практичному сенсі симбіоз цих начал виступає: 1) як засіб демократизації і ефектного донесення музичної думки до широкого слухача; 2) як внутрішня підтримка якомога піаністично яскравішого викладення власної музично-виконавської концепції твору; 3) як спеціальна презентація блискучої віртуозності, що заворює слухачку аудиторію.

3.2. Тенденція стильового збагачення

У 1998–1999 роках в творчому житті Лан Лана відбулися дві події, що мали вирішальне значення для подальшого становлення виконавської моделі його музично-виконавського стилю. По-перше, відбулася зустріч піаніста з творчим керівником і головним диригентом Академічного симфонічного оркестру Санкт-Петербурзької філармонії Ю. Теміркановим. У підсумку творчої співпраці, що виникла внаслідок цього знайомства, і за сприяння диригента відбулися публічні виступи Лан Лана в Петербурзі, Балтіморі, Карнегі Хол і в Японії. По-друге, відбулася зустріч і почалася творча співпраця піаніста з відомим німецьким диригентом і піаністом Крістофом Ешенбахом.

Саме завдяки цим подіям для Лан Лана відчинилися двері у широкий, і, можна сказати, глобальний музично-виконавський світ. Використовуючи вираз «творча співпраця» музикантів, ми усвідомлено піднімаємо наше відчуття піаніста Лан Лана, як на той час вже самостійної творчої особистості. Вважаємо, що це відчув досвідчений музикант і природний музичний вихователь К. Ешенбах.

На той час він був творчим керівником фестивалю «Равінія» і надав можливість юному піаністові виконати на цьому фестивалі першу частину Першого концерту для фортепіано з оркестром П.І. Чайковського. Виступ юного піаніста пройшов з великим успіхом і це нагадало схожу подію у творчому житті кумира Лан Лана – Володимира Горовиця. «Прем'єрний»

виступ Горовиця так само відбувся по заміні іншого соліста, що мав виконувати цей твір російського композитора. З цього концерту, який був високо оцінений пресою, В. Горовиць, так само як пізніше юний Лан Лан, став цікавим для широкої публіки і музичного менеджменту. Чи не є символічним такий збіг обставин?

Нас, однак, цікавить вплив цих подій на подальше становлення індивідуального музично-виконавського стилю Лан Лана. Після виходу на широку концертну сцену піаніст починає активний творчий діалог: а) з широкою публікою; б) з відомими в Америці і Європі симфонічними оркестрами, диригентами; в) творчо співпрацює з видатними з видатними музикантами-виконавцями в плані обміну музично-виконавським досвідом.

Особливого значення на цьому шляху набуває спілкування піаніста з видатними диригентами, такими як Валерій Гергієв, К. Ешенбах, Зубин Мета, Даніель Баренбойм, Ю. Темірканов, Марис Янсонс та інші.

Творчий діалог – це спілкування на двосторонньому напрямку. Обидва учасники мають певне зацікавлення у поповненні власних творчих вмінь, власного музичного тезаурусу і, нарешті, у розширенні спектру власного світогляду. У той же час тут слід враховувати завдання, які ставить в діалозі перед собою музикант, а також особливості накопиченого на даний час творчого досвіду. Адже учасники діалогів з Лан Ланом є, як правило, старшими і досвідченішими за нього.

Лан Лан ставить перед собою завдання поглибити і розширити стильову палітру власних творчих уподобань і, відповідно, розвинути власний технічний арсенал. В інтерв'ю, що датоване 2015 р., піаніст заявляє: «Я дуже посилено займаюся російською, німецькою технікою і трошки французькою» [21].

Особливою сферою розширення творчих інтересів Лан Лана тепер стає виконання музичної класики. «Я-то як раз певен, що і в старій добрій класиці немає ніяких суворих рамок. Є правила, є традиції. Їх треба поважати, але не боятися» [44]. В поняття «класика» піаніст вкладає особливий сенс.

Класикою є найвагоміші надбання європейської музичної культури, що набули значення для кожної здатної до сприйняття прекрасного сучасної людини. У цьому ж інтерв'ю Лан Лан зазначає: «На жаль, люди на заході все ще думають, що китаєць, що виконує класичну музику, це якось не автентично. Цей стереотип дуже важко зламати. Кажуть, що у не європейця не може бути емоційної залученості, а тільки гола техніка. Начебто тому, що класична музика – кореневий елемент саме європейської культури. Глупі, расистські упередження» [44].

Вплив К. Ешенбаха на Лан Лана має різносторонній характер. Своєю ненав'язливою манерою надавати поради він нагадує піаністові його попередніх Вчителів фортепіанної гри. І такий тон спілкування розкріпачує піаніста, адже до нього, як рівноправні колеги, звертаються з творчою порадою,. У роботі над твором головне – «...не поспішай і не хвилюйся, – радить К. Ешенбах. – Розучуй нові твори спокійно, одержуй задоволення, а не женись за результатом» [44].

У співдружності Лан Лана з К. Ешенбахом відбувається плідний творчий експеримент, що пов'язаний із сумісною роботою над виконанням фортепіанних концертів Л. Бетховена для фортепіано з оркестром. Ця співпраця може слугувати прикладом творчого діалогу видатних музикантів різного віку і зовсім різного музично-стильового спрямування. У той же час, враховуючи величезний досвід і оформленість музично-виконавського стилю диригента, слід говорити про його мистецький вплив на китайського піаніста.

Спираючись на подібний до творчості К. Ешенбаха апробований нашим мисленням музично-стильовий виконавський напрямок, ми одержуємо можливість для подальшого дослідження стильової індивідуальності музиканта-виконавця. При цьому використовуємо можливості *генеруючого типу* порівняльного аналізу. Для цього типу метою дослідження обирається вплив на досліджувану індивідуальність вихідного начала, що трактується у значенні «стильового витоку».

Логіка такого порівняння раніше було представлена в підрозділі 1.2 на схемі 1.3. Для її конкретизації у нашому випадку достатньо у лівій частині цієї схеми замінити «вихідне мовне явище» на «напрямок», а в правій частині додати прізвище виконавця, індивідуальний стиль якого є предметом уваги дослідника.

Схема 3.1



У нашому випадку у лівій, «родовій» частині схеми йдеться про виконавське трактування бетховенського стилю К.Ешенбахом, а в правій, «видовій» частині – про індивідуальний музично-виконавський стиль Лан Лана.

Любов Лан Лана до ансамблевого музикування (це також вважаємо ознакою схильності до діалогічності) проявилася вже в дитячому віці. Під час навчання гри на фортепіано в рідному Шеньяні Лан Лан акомпанує місцевому дитячому хору. Тут він вперше стикається з особливостями виконання у музичному ансамблі. Дитячим хористам дуже подобається чутливий акомпанемент піаніста, і вони просять його виступити разом з ними на місцевому конкурсі. Цікавий факт: це допомогло піаністові повернутися до музики у важкі часи неприйняття його таланту «злим професором». Дитячі хористи попросили його допомоги в участі у місцевому конкурсі

В ансамблі Лан Лан завжди виглядає творчо розкріпаченим, любить імпровізувати в фортепіанній партії. Він з радістю бере участь в ансамблевій співпраці з іншими музикантами у будь-яких проявах. Це може бути виступ

як концертмейстера, або як соліста в клавірному (фортепіанному) концерті, участь у фортепіанному дуеті чи то в іншому більш чисельному ансамблі. Зупинимося на освоєнні піаністом музики Моцарта в жанрах сумісного музикування.

Щодо виконання з симфонічним оркестром треба зауважити, що до зустрічі з К. Ешенбахом досвід Лан Лана був небагатий. Згадаємо про перше спілкування піаніста з оркестром, що відбулося на фінальному турі Четвертого міжнародного конкурсу дитячих піаністів в Японії¹. Потім, на урядовому концерті в Пекіні було виконання Хорової фантазії Л. Бетховена для фортепіано з китайським симфонічним оркестром. Пізніше Лан Лан творчо співпрацює з багатьма диригентами: диригентами Ю. Темиркановим, Марісом Янсонсом, Валерієм Гергієвим, Зубіном Метью, Даніелем Баренбоймом та ін.. Проте особливий вплив на творчий розвиток піаніста мали два диригенти: К. Ешенбах і Д. Баренбойм.

На момент згаданої зустрічі з К. Ешенбахом в репертуарі Лан Лана було чимало фортепіанних сонат Бетховена, але не було жодного публічно виконаного фортепіанного концерту цього композитора. Вважаємо, що Бетховен у той час не був найближчим автором до виконавських стильових уподобань піаніста. Проте, як і у випадку з виконанням Другого фортепіанного концерту Ф. Шопена в Японії, піаністові допомогла феноменальна пластичність співпраці в ансамблевому виконанні, вміння відчувати стильову природу композиторського мислення через діалог з досвідченими оркестром і диригентом.

Так само, як це буває у виконавців-солістів, у диригентів також бувають композиторські стилі, які вони найкраще розуміють і відчують. На Лан Лана особливе враження справило виконання К. Ешенбахом творів Моцарта і Шуберта [44]. Звичайно, до цього переліку слід було б додати і ім'я Бетховена.

¹ Це був спеціально запрошений на конкурс симфонічний оркестр Московської філармонії.

Диригентів притаманне природне відчуття вольової організації бетховенського музичного руху, що відбивається на чіткій диригентській жестовій артикуляції, що, відповідно, віддзеркалюється в оркестровому звучанні. Цим виконавським підходом К. Ешенбах розвиває традиції видатних диригентів-бетховеніанців Отто Клемперера, Вільгельма Фуртвенглера, Герберта фон Караяна та інших.

Бетховенські концерти для сольного інструменту з оркестром відносяться до симфонізованого жанрового типу. Зупинимось на виконанні Лан Ланом з оркестром під головуванням К. Ешенбаха Четвертого концерту для фортепіано з оркестром Л. Бетховена. Запис виконання, про яке йдеться, відбувся в Японії в 2005 р., тобто через два роки після знакового сольного виступу Лан Лана в Карнегі Хол.

Різниця у стильовому виконавському підході піаніста, порівняно з раніше притаманним йому романтизованим підходом, є вражаючою. Лан Лан повністю відмовляється від принципу *музично-виконавської картинності*, який був йому властивий у попередній період творчого становлення. Зараз, відповідно до традицій барокових *concerto-grosso* він відчуває себе начебто одним з солістів оркестрового колективу, що тимчасово виведений на авансцену. З іншого боку він є фігурою, що в змозі протистояти всьому керованому диригентом оркестровому ансамблю, або хоча би виділити власний голос у значенні провідного носія музичної теми.

Так, в передиктових фрагментах, коли піаністом готується включення оркестрового тутті, піаніст відчуває в собі достатньо бетховенської волі бути рівнозначним за масштабом фортепіанного звучання зі всім оркестром. В моменти ж ліричного занурення він відчувається розкріпаченим, навіть певною мірою імпровізаційним. У той же час, відповідно до бетховенського музичного змісту піаніст виглядає зовнішньо непорушним, зосередженим. Не використовується міміка, яка раніше допомагала піаністові додати в музичний образ емоційної виразності.

На окрему характеристику заслуговує творчий діалог інтерпретаторів-однодумців: піаніста і диригента. К. Ешенбах-диригент контролює кожен агогічний нюанс Лан Лана, він виступає саме як сполучна ланка в організації творчого дуету соліста з оркестром-цілим, або соліста з окремими інструментами оркестру-цілого.

На завершення одного з таких публічних виконань Лан Лан і К. Ешенбах виконують «на біс» в чотири руки на фортепіано п'єси К. Дебюссі. Тут приваблює не тільки тонка звукова палітра звучання інструмента, але й витончені відхилення від танцювальної метричної сітки, в яких відчувається «єдине дихання» обох музикантів. Цим ще раз демонструється глибоке музикантське порозуміння двох видатних виконавців, творча співпраця яких продовжується ось уже близько двадцяти років.

Сольний концерт Лан Лана 2003 р. в Карнегі Хол відкрив серію сольних виступів піаніста у концертних залах Європи та Америки, за якими закріпилося марка найпрестижніших презентатів академічного музично-виконавського мистецтва. Відвідувачами цих залів часто-густо є досвідчена в мистецтві музичного виконання публіка, а також зацікавлена неординарним виконавським стилем піаніста когорти музикантів-професіоналів. Як правило, такі концерти супроводжуються підвищеною увагою критиків-журналістів.

За час, що розглядається, Лан Лан виступив з сольними концертами у Віденській філармонічній залі, в англійському Альберт Хол (2010 р.), в Концертній залі Московської філармонії (2015 р.) тощо. Порівняємо програму вже розглянутого концерту в Карнегі Хол з іншим, не менш знаковим у творчій біографії Лан Лана концертом, що відбувся у залі Musikverein Віденської філармонії.

Програму першого відділку цього концерту склали Третя і Двадцять третя фортепіанні сонати Л. Бетховена. Вважаємо, що цим піаніст надає пошану місту, з яким пов'язані назва і художня течія «віденський

класицизм». З іншої сторони, таким акцентом презентуються нові стильові грані піаністичного таланту Лан Лана.

Художнє осмислення віденської класики зазнало у Лан Лана значний розвиток. В формування оновленого стильового відчуття класики включено весь комплекс музично-виконавської майстерності, включаючи й фортепіанну техніку.

В Інтернеті знаходимо відеофільм, у якому показаний майстер-клас відомого диригента і піаніста Д. Баренбойма з Лан Ланом. Він присвячений виконанню Двадцять третьої фортепіанної сонати Л. Бетховена. Лан Лан усвідомлює відмінності у музично-виконавському стилі його американського фортепіанного Вчителя фортепіано Г. Граффмана і Д. Баренбойма: «Вони з Гаррі дуже різні. <...> В них і звучання різне, постановка рук, дихання, і легато грають по-різному <...> Спочатку було важко комбінувати ці два стилі, але мені здається, що у підсумку я навчився. <...> Я вперто йшов за маестро Баренбоймом у його світ, намагався зрозуміти природу його звучання, прийти до такого ж, як у нього об'ємного і точного звуку. <...> Баренбойм заставляв працювати кистю, пальцями, з іншою постановкою пальців, ближче до клавіш. У підсумку я зміг освоїти обидві техніки» [44].

Найбільш показовим у цьому майстер-класі є, з одного боку, помітна розбіжність у розумінні твору Бетховена обома учасниками спілкування, а з іншого – бажання китайського піаніста освоїти, на наш погляд, не зовсім притаманну йому стилістику, що запропонована Баренбоймом. Увага на цьому майстер-класі приділяється покроковому, такт за тактом, виконавському розумінню стилю, що презентований однією з наймасштабніших бетховенських фортепіанних сонат. На відміну від згаданого вище виконання Лан Ланом Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена з К. Ешенбахом, у цьому майстер-класі проведенню наскрізної бетховенської музичної ідеї, її становленню не приділяється достатньої уваги.

Повертаючись до концерту у віденському Musikverein, зауважимо, що Соната оп.3 №3 До мажор і Соната оп. 57 фа мінор презентують різного Бетховена. Різного не лише часом створення, але й за образним строем. Третя соната – життєрадісна, світла й оптимістична. Вона, як і дві перші фортепіанні сонати композитора, присвячена Й. Гайдну. «Гайднівським» настроєм вона є близькою до стилю Лан Лана. Її називають сонатою-концертом. В експозиції і репризі першої частини твору засобами фортепіанної фактури утворюється контрастне співставлення за принципом: соло – оркестрове тутті. В коді після тонічного квартсекстакорду, що окрім половинної тривалості додатково утримується на ферматі, звучить невелика каденція. Після чого подібно до рефрену повертається головна тема першої частини.

У виконанні Лан Лана швидких першої (Allegro con brio), третьої (Scherzo. Adagio) та четвертої (Allegro assai) частин Сонати надається характер легкої та грайливої скерцозності. Піаніст повністю володіє формою, він навіть «роз'яснює» слухачеві логіку бетховенського формотворення і бетховенської конфліктної драматургії, підкреслюючи цезури між великими і малими частинами, між малими і великими за художнім значенням музичними подіями.

Музика другої частини Сонати (Adagio) у даному виконавському прочитанні несподівано нагадує співставлення «імперативного» і «ліричного» начал у повільній частині Четвертого фортепіанного концерту Л. Бетховена. Тут елементи «музично-виконавської картинності» виступають більш відсторонено і можуть бути характеризовані як *виконавська театральність*.

Виконання Двадцять третьої сонати у публічному концерті є значним художнім досягненням піаніста. Адже до цього моменту драматичний Бетховен у виконавському доробку Лан Лана був представлений або жанром концерту для фортепіано з оркестром, або творами «малої форми». У виконанні бетховенської музики в жанрі концерту для соліста з оркестром

присутня психологічна підтримка як з боку диригента, так і з боку оркестру. Останній масивом звучності може «заперечувати» відхилення від вольової канви бетховенського ритму. У сольному ж виконанні завдання «тримати наскрізний темпоритм» доручається самому піаністу і Лан Лан з цим завданням справляється.

У першій частині Двадцять третьої сонати, так само як і в Третій сонаті, присутні ефекти «оркестрових» фактурних співставлень «соло – тутті». Окрім того, тут виникають складності щодо відчуття насиченої контрастними музичними подіями «крупної музичної форми», а також стрижня темпо-ритму. Вважаємо, що в найбільш драматичних першій і третій частинах цієї сонати піаністові це не повністю вдалося. Подекуди не вистачає тієї чіткої вольовій артикуляції бетховенського ритму, що відрізняла вольовий диригентський жест К. Ешенбаха і була продемонстрована під час виконання Четвертого фортепіанного концерту Бетховена.

У другому відділку віденського концерту Лан Лан зіграв фортепіанну сюїту І. Альбеніса «Іберія» (перший зошит) і Сонату №7 для фортепіано С. Прокоф'єва. Відомо, що ця Соната, так само як і загалом стиль Прокоф'єва, презентують показову для музики ХХ століття неокласичну тенденцію. Отже, основна частина віденського концерту, на відміну від розглянутого вище концерту в Карнегі Хол, не пов'язана з романтизмом. Таким вибором програми піаніст демонструє віденській публіці розширення своїх музичних стильових уподобань.

Особливості виконання Лан Ланом Сьомої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва будуть докладніше проаналізовані у підрозділі 4.2. Зараз сконцентруємо увагу на виконавських вирішеннях музичного темпу. Крайні частини тричастинного циклу Сонати містять явно виражений акцент на токатності. Демонструючи свої виняткові віртуозні здібності, Лан Лан відтворює пропонований композитором жанровий знак токатності у гранично швидкому темпі. У першій частині твору, що написана в сонатній формі (*Allegro inquieto* – *Andantino*), піаніст збільшує ефект понад-швидкого темпу

виконання головної партії, протиставляючи цю темпову сферу уповільненому руху в побічній і заключній партії. Пригортає увагу і типове для піаніста пришвидшення темпу в коді фінальної частини твору явно з метою «вразити публіку»,

Окрему увагу приділимо концертному одягу Лан Лана. Він не користується фракком, адже це, враховуючи його психологічну відкритість і емоційну відданість музично вишуканій аудиторії, а також «молодий» стиль піаніста, виглядало б дещо штучно. Лан Лан використовує звичайний чоловічий костюм чорного кольору, доповнений красивою сорочкою з тонким чорним виблискуючим галстуком.

Відмовляється від фракку піаніст і в багатьох інших концертних виступах. Тим самим він у психологічному сенсі наближається до «рівноправної» з ним публіки.

Концерт пройшов з великим успіхом. В майже обов'язковій для сольних концертів Лан Лана частині виконання «на біс» прозвучали твори Ф. Шопена. Цим стильовим контрастом освіжається слухацьке сприйняття і, водночас, додаються нові враження щодо стильового масштабу створюваного піаністом музичного продукту.

Спочатку був Етюд Ф. Шопена ор.25 №1, у виконанні якого привабило і навіть здивувало м'яке ніжне туше. Воно вразило тим більше, що в пам'яті слухача ще жили останні могутні акорди токати з фіналу Сьомої сонати С. Прокоф'єва. У даному разі піаніст використав один з відомих прийомів виконання «на біс» – принцип кореневого контрасту з попередніми слухацькими враженнями. У завершальних виходах на сцену темперамент «лістівського типу» бере гору. Лан Лан вражає ефектністю показу героїчного пафосу в Полонезі Ф. Шопена №6 (Heroic) і понад-швидкою «льотною» дрібною моторикою у Великому блискучому вальсі ор.34 №2 Ф. Шопена.

У психологічному плані піаніст грає «на підйомі». Він вже завоював публіку. Відчувається часто присутній у його виконаннях принцип

«виконавської імпровізації», що у даному разі значить: грати твір кожного разу не просто емоційно захоплено, а начебто «в перший раз».

Надалі обираємо для аналізу показові у подальшому стильовому формуванні Лан Лана два виступи на всесвітньо відомій концертній площадці – Королівському Альберт Холі. Нагадаємо, що цей зал є дуже великим, він вміщує 2500 глядачів.

У характеристиці таких концертних виступів неабияке значення має культурне призначення художньої події. Воно визначається афішною назвою *BBC Proms*, що є, по суті, так званими «випускними вечорами», організованими всесвітньо відомою телерадіокомпанією BBC. Ця культурологічна спрямованість є родинною до виконавських уподобань піаніста, який ніколи не проти спілкуватися під орудою телерадіокомпанії з новою аудиторією, з великою кількістю глядачів.

У попередньому аналітичному огляді сольного репертуару піаніста ми включили у центр уваги віденсько-класичну лінію. Вона була представлена фортепіанними сонатами Й. Гайдна і Л. Бетховена. Для виконання в Альберт Холі Лан Лан обирає сонати Моцарта. Можливо, що у розумінні піаніста стиль цього віденця краще відповідатиме дещо «відпочинковому» настрою публіки у вечірній час. Про це свідчить відібраний сольний репертуар у концертах, що розглядаються. Тут значне місце займають фортепіанні п'єси або частини циклів, тобто музика малих музичних форм.

Музика Вольфганга Моцарта є особливо близькою Лан Лану з декількох причин. По-перше – це індивідуалізована характерність і тонкість моцартівського музичного письма, часта зміна тематичних «вражень», по-друге, дещо романтизована, хоча й подекуди стримана ліричність. По-третє – це ансамблева природа клавірної фактури, вишуканість у взаємодії голосів.

Для аналізу виконань Моцарта обираємо концерти піаніста в Альберт Хол 2013 і 2018 роках. В концерті 2013 р. виконувалися Сонати Моцарта №5

Соль мажор, №4 Мі-бемоль мажор і №8 ля мінор¹. В концерті 2018 р. виконувалася Соната №18 Сі-бемоль мажор.

Відчувається, що піаніст вже сформував власний «художній образ» клавірної музики Моцарта. Приваблює красиве звучання фортепіано, довершеність у діалогічній взаємодії голосів «ансамблевої» фактури, відсутність емоційних «пережимів» у ліричних фрагментах. В процесі викладу музичної думки Лан Лан відмовляється від надмірної персоналізації у співставленні притаманних Моцарту контрастних тем і тематичних елементів.

На окрему оцінку заслуговує виконання фіналів П'ятої, Восьмої і Вісімнадцятої сонат. Піаніст грає їх у понад швидкому темпі. Здається, що він намагається «справити враження» своїми винятковими технічними можливостями. В результаті окремі тонкі нюанси ведення мелодії не встигають промовлятися.

Остання частина Четвертої сонати у виконанні Лан Лана не є понад швидкою. Піаніст несподівано поєднує її способом «атака» з початком Восьмої сонати. Активний драматичний характер звучання її першої частини і деяке прискорення темпу в останніх тактах провокують публіку на непотрібні у даному разі аплодисменти. Адже публіка вирішує, що саме ця музика і є фіналом попереднього сонатного циклу Четвертої сонати.

Музичний ансамбль є невід'ємною складовою музичного таланту Лан Лана. Вміння чути партнера проявилось у майбутнього піаніста вже починаючи з часу його вундеркіндства. Дитиною він залюбки працював як концертмейстер в місцевому дитячому хорі рідного міста Шеньян і користався неабияким авторитетом серед учасників.

У 2010 р. Лан Лан разом з Д. Баренбоймом виконує у відкритому концерті Сонату Моцарта Ре мажор К.381 для фортепіано в чотири руки. Лан

¹ Концерт «Ланг Ланг исполняет сонаты Моцарта и Баллады Шопена» Електронний ресурс: medici TV – <https://www.medici.tv/ru/concerts/lang-lang-mozart-chopin-ponce-lecuona-schumann-scriabin-royal-albert-hall/>

Лан грає верхню партію, Д. Баренбойм – нижню¹. У подібних інструментальних дуетах йдеться про паритетну участь ансамблістів. Однак часто буває, що у психологічному сенсі один з виконавців відіграє провідну роль. Відчутно, що у даному виконанні психологічним лідером ансамблю є саме Д. Баренбойм. Цей піаніст значною мірою організовує темпо-ритмічний пульс.

Відзначаємо найвищий рівень професіоналізму виконавців, а також відповідність звучання фортепіано тонкощам моцартівської фактури. Взаємодія учасників дуету у цьому виконанні – найвищого ґатунку. Музикантська думка обох виконавців поєднується у єдине художнє ціле. Середня частина (Andante) традиційного для Моцарта тричастинного циклу звучить дуже красиво, в аріозо-наспівному плані. У той же час перша частина (Allegro) і фінал (Allegretto) у співставленні градацій гучності звучать дещо узагальнено, подібно до масиву оркестрового звучання. Темпоритм у даному виконанні є в міру організованим.

Звертаємось до іншої ілюстрації лінії стильового збагачення Лан Лана. Йдеться про виконавську роботу піаніста над концертами Моцарта для клавіру з оркестром №17 Соль мажор і №24 до мінор. Вона у Лан Лана відбувається поетапно.

Початковий етап відбувся у 2014 р. в залі Віденської філармонії у формі відеозапису репетиційної роботи над виконання цих творів. Учасниками створеного у підсумку відеофільму є, окрім Лан Лана, знаменитий фахівець у сфері аутентичного музичного виконання Ніколаус Харнонкурт, симфонічний оркестр віденської філармонії та режисерська група. Цей фільм, який віднесемо до типу художніх документальних, має значущу назву «Mission Mozart : Lang Lang and Nikolaus Harnoncourt».

«Рідко можна працювати з солістом, який є настільки відкритим. – говорить диригент. – Зазвичай соліст прибуває з готовою концепцією, а

¹ Daniel Barenboim & Lang Lang Mozart Sonata 4 Hands K381
<https://www.youtube.com/watch?v=l1D5jTPKVL8>

диригент супроводжує його, коли він грає відповідно до цієї концепції. Я просто не можу так працювати. Я можу працювати лише з солістами, які розробляють концепцію разом зі мною»¹. Власне музично-виконавські підходи Н. Харнонкурта і Лан Лана щодо трактування музики Моцарта і демонструє аналізований фільм.

Процес репетицій і запису триває чотири дні. Лан Лан демонструє свій «моцартівський образ» фортепіано, маючи на увазі клавесинну природу першоджерела. Зауважимо, що багато в чому цей образ є протилежним до бетховенського. Фортепіанна фактура звучить легко, прозоро і красиво, з тембровою характерністю притаманних Моцарту діалогічних протиріч або «взаєморозумінь» (втори в терцію, сексту, дециму тощо). Піаністом активно застосовується принцип виконання способом «портаменто». Н. Харнонкурт, керуючись аутентично інформованим підходом, роз'яснює своє розуміння моцартівської стилістики. Зокрема, він звертає увагу на властивий часу віденського класицизму спосіб виконання вібрато на струнних, турбується про загальний баланс гучності тощо. Свій внесок у формування загального художнього враження від даного виконавського прочитання вносять і звукорежисери.

Створену разом з Н. Харнонкуртом виконавську модель трактування концертів Моцарта Лан Лан використовує у подальшому.

Зупинимось на виконанні Лан Ланом Концерту Моцарта для фортепіано №17 Соль мажор разом з Симфонічним оркестром Баварського радіо. У даному разі роль соліста є інакшою². Водночас з виконанням сольної партії, піаніст сам диригує оркестром. Прокреслюються зв'язки такої виконавської форми з бароковою традицією.

В ансамблі оркестру з піаністом в моцартівських клавірних концертах набуває особливого значення сумісна концертна фактура. Вона є прозорою і

¹ Documentary Mission Mozart : Lang Lang and Nikolaus Harnoncourt – A documentary by Christian Berger - medici.tv

² LANG LANG - Mozart Piano Concerto # 17 / Bavarian Radio Symphony
<https://www.youtube.com/watch?v=AK2m0To3BCk>

часто-густо будується на консонансних вторах інтонацій у терцію, сексту, чи дециму одного з оркестрових інструментів і одного з голосів клавіру¹. В аналізованому виконанні такий ансамбль у художньому плані досягається лише, починаючи із заключної партії першої частини (Allegro), що написана в сонатній формі. На відміну від диригування оркестровою експозицією, піаністові-солісту лише з цього моменту вдається захопити оркестрантів ажурною витонченістю звучання фортепіано і розпочати разом з оркестром справжню ансамблеву співтворчість.

Порівняємо це виконання з виконанням Лан Ланом Концерту №24 до мінор разом з симфонічним оркестром Атланти². Диригує тайванська американська диригентка Меї-Енн Чень (Mei-Ann Chen).

У трактуванні оркестрових тутті цій диригентці притаманний більш вольовий «бетховенський» підхід. Він, у стильовому плані, є «грубішим» за моцартівський. Однак зі вступом Лан Лана-піаніста стильова картина виконання принципово міняється. Він грає ніжно, тихо, з інтонацією, властивою моцартівському ламенту.

Під час згаданих репетицій з Н. Харнонкуртом Лан Лан зауважував, що з двох концертів Моцарта – Соль-мажорного і до-мінорного – для нього цікавішим є Концерт №24 до мінор. Він особливо цікавий для піаніста ліричною інтонацією. Лан Лан залучає її у гру-спілкування «соліст-оркестр» і останній починає звучати більш витончено, по-моцартівськи. Вважаємо, що це виконання є одним з найбільш художньо довершених зразків трактування клавірного Моцарта цим китайським піаністом.

Розглянуті виступи Лан Лана на найбільш престижних для піаніста концертних площадках нагадують музичну подорож піаніста Європою і Світом. Однак цей огляд був би неповним без знакового сольного виступу Лан Лана в Москві, в Концертній залі філармонії, що відбувся у 2015 р.

¹ У даному виконанні партія клавіру виконується на фортепіано.

² LIVE: Lang Lang with the Atlanta Symphony Orchestra
<https://www.youtube.com/watch?v=n050RT8Ad-s>

Тут, як і в інших випадках, є вельми показовою обрана для виступу програма. Спочатку прозвучав Італійський концерт Й.С.Баха, потім Фортепіанний цикл П.І.Чайковського «Пори року» і Чотири Скерцо Ф. Шопена. Напередодні цього концерту Лан Лан дає коротке інтерв'ю, що присвячене ролі російської музики в його репертуарі, його повазі до російської фортепіанної школи, ролі музичної класики в широкому розумінні цього слова. Згадується, що піаніст, як і в багатьох приїздах в інші міста Європи, дає майстер-клас для студентів Московської консерваторії ім. М. Глінки.

З програми концерту нас цікавитимуть перші два твори, які розкривають піаністичний талант Лан Лана у ще не повністю проаналізованому класичному стильовому ракурсі.

Виконанням «Італійського концерту» немовби замикається презентація піаністом умовного «класичного музичного циклу», що включає фортепіанну (клавірну) музику віденських класиків і твори «Великого Баха»¹.

З творчістю Й.С. Баха Лан Лан був знайомий з перших кроків навчання фортепіанній грі. Професор Чжу Я-Фен раз на тиждень давала дитині настанову: вивчати кожного разу іншу клавірну п'єсу Й.С. Баха. Цікавими є й інші факти. Після успішного прем'єрного виступу з Концертом П.І. Чайковського для фортепіано з оркестром на музичному фестивалі в Равінні юний піаніст, на прохання відомих музикантів, виконує напам'ять Варіації на тему Гольдберг Й.С. Баха.

Одну з причин вибору піаністом для виступу «Італійського концерту» Й.С. Баха є намагання позиціонувати себе перед вишуканою московською європейським піаністом високого класу, оцінити художню майстерність якого не можна без знакових класичних музичних творів. Іншу причину бачимо у жанровій специфіці твору. «Концерт», що призначений для

¹ Такою назвою іноді відрізняється творчість Й.С.Баха від творчості його синів-композиторів.

виконання на одному фортепіано – що може більше відповідати публічному темпераменту концертанта Лан Лана!

Крайні частини тричастинного циклу Італійського концерту Й.С.Баха в його виконанні звучать бадьоро, енергійно з підкресленою оптимістичністю. Піаніст відчуває себе у природній концертній стихії. Він пружним кроком виходить на сцену, вже відчуваючи себе знаковою постаттю в сучасній піаністичній культурі.

Він щедро ділиться емоцією зі слухачами і заряджає їх своєю піаністичною вправністю. У крайніх частинах циклу Лан Лан використовує елементи нон легато, демонструючи особливий, історично аргументований підхід у розумінні барокового клавірного твору. В середній частині (Andante) Лан Лан зосереджений не стільки на філософській глибині бахівської думки, скільки на красі ліричного почуття. І це відповідає серцевині його музично-виконавського стилю. Фінальне Presto звучить, враховуючи технічні можливості піаніста, зовсім не у понад швидкому темпі. Відсутні ознаки часто присутньої у заключних швидких частин циклів показової віртуозності, головує самодостатня стриманість, притаманна творчій зрілості впевненого у собі майстра.

Вибір для виконання циклу П.І. Чайковського «Пори року», вочевидь, є природним кроком піаніста назустріч шановній і, водночас, вибагливій московській публіці. «Російська тема» вже багато років була серед провідних і в китайській музичній педагогіці, і в репертуарі молодих китайських піаністів. Сам Лан Лан завжди високо оцінював роль російського внеску у світову професійну музичну культуру і підкреслював свою любов до російської музичної класики. Він вважає, що «...якщо розрізати землю навпіл, п'ятдесят процентів великих піаністів як раз із Росії» [21].

Вважається, що любов до російської музики піаністові прищепив Геррі Граффман. У той же час серед фортепіанних вчителів Лан Лан він не був єдиним, хто виховувався на російській фортепіанній школі. Любов китайського піаніста до російської музики виникла ще у дитячі роки.

Наприклад, коли йому було 6 років, він вивчив п'єси «Травень» і «Червень» з циклу «Пори року» П.І. Чайковського. Його вельми шановний професор фортепіано у Пекінській консерваторії Чжао Пін-Го навчався грі на фортепіано в Росії.

Ще під час навчання в Пекінській консерваторії Лан Лан, разом з батьком, вступає у суперечку із цим професором щодо можливості включення Концерту С. Рахманінова у свій піаністичний репертуар. Професор, дотримуючись навчального плану, вважає, що, грати такий твір Лан Лану ще зарано! Зрештою, піаніст перемагає у цій суперечці.

Раніше, у підрозділі 2.2. порівнювалися виконання Лан Ланом «Осінньої пісні» Чайковського з «класичним» виконанням Льва Оборіна. Зараз спробуємо оцінити продемонстрований обома піаністами підхід, звертаючи особливу увагу на виконавське трактування темпової драматургії програмного твору російського композитора.

Спочатку виділяємо дві наскрізні темпо-ритмічні лінії в циклі П.І. Чайковського: стриману в русі пісенну і швидку моторну. До першої віднесемо наступні п'єси: ««Біля каміна»», «Пісня жайворонка», «Пролісок», «Білі ночі», «Баркарола» і «Осіння пісня». До другої – п'єси: «Масляна», «Жнива» і «Полювання». Однак в циклі «Пори року» є і третя група п'єс, в якій поєднуються пісенність з моторністю. Це: «Пісня косаря», «На трійці» і «Святки». В компаративному лінійному аналізі порівнюватимемо трактування цих жанрових ліній Лан Ланом і Львом Оборіним.

В ракурсі програмності звертаємо увагу на відповідність виконань назвам місяців і на епіграфи. Вони були підібрані до кожної п'єси видавцем циклу, але композитор погодився з ними. Отже маємо змогу використовувати художній зміст епіграфів як такий, що загалом не заперечує музичній думці композитора.

Як приклад принципово різного виконавського трактування стриманої за темпом пісенної жанрової лінії циклу розглянемо виконання цими

піаністами першої п'єси (Січень, «Біля каміна»). Як і в аналізі «Осінньої пісні», звертаємо увагу на епіграф, взятий з вірша О. Пушкіна:

*И мирной неги уголок
Ночь сумраком одела,
В камине гаснет огонек,
И свечка нагорела.*

Виконання російським піаністом цієї п'єси відповідає настрою вірша. П'єса виконується Л. Оборіним неспішно, створюється відчуття затишку, тепла, мрійливості, що часто супроводжує людину у подібній ситуації. Це виконання є відповідним і до композиторської темпової ремарки *Moderato semplice, ma espressivo*.

Лан Лан презентує зовсім інший художній підхід. Він зазначає: «Коли я граю на фортепіано, я хочу йти кудись. Для мене це як подорож. <...> Що стосується мого стилю, я намагаюсь орієнтуватися на старих майстрів, на більшу свободу. Я не кажу про свободу ритму чи гармонії, але про саму ідею бути більш вільним» [21].

У виконанні п'єси «Біля каміна» Лан Лан намагається розкрити своє справді невичерпне ліричне начало. Більш повільний, ніж у Оборіна, темп виконання дозволяє і піаністові, і слухачеві, докладніше дослідити кожен елемент музичного висловлювання. Для китайського піаніста дрібні елементи музичного синтаксису трактуються як значимі, насичені самодостатньою емоцією музичні події. Лан Лан начебто прагне довести слухачеві їх внутрішню художню красу, проте здається, що дрібних музичних подій у цьому виконанні забагато.

У жанровій палітрі швидких моторних п'єс циклу Чайковського головує інструментальне начало. Зокрема, в дев'ятому номері («Полювання») це передбачено і назвою, і епіграфом, у якому зазначено: «роги сурмлять». Кожна з цих п'єс презентує колективне начало, що пов'язане або з участю у

святкуванні («Масляна»), або, як у «Жнивах», із сумісною працею («Люди семьями принялись жать»), або з гучним полюванням (дев'ятий номер).

В останньому випадку це підтверджується епіграфом з поезії О. Пушкіна:

*Пора, пора! Рога трубят;
Псари в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят;
Борзые прыгают на сворах.*

Якщо в пісенній жанровій групі Лан Лан, порівняно з Л. Оборіним, уповільнює темп, то у виконанні п'єс рухливої моторної групи китайський піаніст, навпаки, пришвидшує темп. У підсумку у виконанні Лан Лана дещо знижується «російський колорит».

За характером музичного руху кожен з швидких моторних п'єс можна було б уявити в іншій циклічній композиції як фінальну. Дещо подібне до такого відчуття і відтворює Лан Лан, коли грає їх у понад швидкому темпі. В темповій драматургії циклу він гранично збільшує контраст з групою повільних п'єс. Цей прийом використовується і у співставленні швидких крайніх частин складної тричастинної форми з повільною середньою частиною. Використана таким чином підкреслено «віртуозна» подача музичного матеріалу є одним з прийомів, що їх використовує піаніст. Цей прийом зазвичай використовується піаністом або у швидких заключних частинах віденсько-класичного або романтичного фортепіанних циклів, або у завершальних виступах «на біс», коли треба «зірвати оплески».

Сьомий номер – «Пісня косаря» відкриває другу половину циклу. Відповідно жанрового (пісня) і темпового задуму П. Чайковського (*Allegro moderato con moto*) ми віднесли його до третьої групи, в якій поєднуються моторна і пісенна жанрова лінії. Саме так трактує цю п'єсу Л. Оборін. В його інтерпретації крайніх частини тричастинної форми твору чується колективна

трудова пісня мужнього бадьорого характеру. У п'єсі П.І. Чайковського для такого образного нахилу не останню роль відіграє природна для мідних духових інструментів тональність Es dur.

У виконанні Лан Лана сьомої п'єси, що присвячена календарному місяцю Липню, пісенність є майже нівельованою. Піаніст також грає цей номер у понад-швидкому темпі, приєднуючи «Пісню косаря» до групи швидких інструментальних п'єс. Складається враження, що піаніст бере до уваги не подану в нотах програмну назву п'єси, а надихається початковою частиною епіграфа, що взятий з вірша О. Кольцова:

*Раззудись, плечо,
Размахнись, рука!
Ты пахни в лицо
Ветер с полудня!*

У трактуванні Лан Лана утворюється мікроцикл, що складається з трьох швидких п'єс: «Пісня косаря», «Жнива» і «Полювання».

П'єсою «На трійці» відкривається календарний цикл двох «зимових» п'єс. У поданій композитором вказівці тут пропонується темп *Allegro moderato*. В такому темпі і відповідному пісенному модусі і виконує цей номер Л. Оборін. Ним враховано широкий розспіваний характер початкової теми, в якій мелодія подвоєна в октаву, і це підкреслено скупим супроводом, Це відповідає і ліричному акценту в епіграфі, що був взятий з поезії М. Некрасова:

*Не гляди же с тоской на дорогу,
И за тройкой вослед не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши.*

Лан Лан виконує п'єсу «Листопад» у дуже швидкому темпі (навіть не *Allegro*, а *Presto*) і приєднує цей номер до групи швидких віртуозних п'єс. Це, звичайно, не відповідає ні композиторському задуму, ні епіграфу, проти якого, як відомо, композитор не заперечував. Однак, у цьому виконанні бачимо найбільшу відповідність до виконавського *credo* Лан Лана. Вийшло виконане зі смаком віртуозне програмне скерцо, що виконане без «вимушених» технічних складностей і, до того ж, насичене інтонаційними тонкощами.

У виконанні цієї п'єси, так само як і в інших швидких номерах циклу, техніка піаніста не виглядає як самоціль. Звертаємося до слів самого піаніста, що були сказані музикантом в пору творчої зрілості: «Якою б доброю технікою ви не володіли, якщо у вас немає емоцій, ви просто машина. І всьому світу не потрібен інший піаніст-машина. Нам потрібна справжня людина, щоб мати розум, серце, пориви. Вони повинні бути разом. Кожного разу, коли ти дивишся на партитуру, ти дізнаєшся про нові речі» [25].

Заключний номер циклу – «Грудень» – єдиний, якому надав назву композитор. Це – «Святки». В цей час відбувається поворот сонця із зими на літо. Свято відбувається в період від 24 грудня до 6 січня. Отже, цикл у календарному сенсі є замкненим, але, у той же час, у ньому відчиняються двері для початку нового. Пропонований композитором характер музичного руху єдиний раз у циклі уточнюється конкретною жанровою назвою: *Tempo di valse*. Ця жанрова засада уточнена «вальсовою» фактурою – чітко проставленою опорою на сильну долю такту. П'єса за задумом композитора має звучати переважно на *p*, що подекуди лише відтіняється *mf* і *f*.

Л. Оборін показує передбачене в цій музиці фінальне значення цієї п'єси. У той же час він трактує вальсову основу музичного руху у стриманому темпі. Це дозволяє піаністові продемонструвати наявні в мелодії тонкі ліричні нюанси. У цьому виконанні відчутна м'яка пластика легкого вальсового руху.

Лан Лан, навпаки, намагається надати «Святкам» значення фінального номеру великого концертного циклу. Він грає цю п'єсу швидко і енергійно, з гучністю в межах від *mf* до *f*. В коді піаніст ще збільшує темп, надаючи слухачеві привід для захопленої художньої оцінки його виконання не лише цієї п'єси, але й циклу в цілому.

Підсумовуючи, зазначимо, що, у порівнянні з виконанням циклу «Пори року» Л. Оборіним, китайський піаніст намагається встановити додаткові канали спілкування виконавця зі слухачем, використовуючи більш вільний підхід до композиторського нотного запису. Однак в аналізі виконавсько-стильового підходу Лан Лана до циклу «Пори року» П.І. Чайковського для нас найцікавішим було його відчуття «російської інтонації».

Судячи зі слів самого піаніста, таке завдання не є для нього першочерговим. В інтерв'ю перед концертом, що розглядається, він зауважує: «Хоча це російська музика, для мене вона китайська» [21]. Російська природа музичної інтонації уходить в підтекст виконавського висловлювання, що не завжди відчутний. Парадокс, однак, полягає в тому, що слухач занурюється у захоплення «несподіванкою» виконавського вирішення і залучається у створювану піаністом яскраву музичну «подорож» по створеним композитором дванадцяти художніх картинах.

На протязі часу, який названий «Періодом творчої зрілості», Лан Лан, характеризуючи власні підходи до музично-виконавських трактувань обмежується загальними характеристиками типу переваги для художньо якісної виконавської інтерпретації правильного настрою. І лише у 2015 р. в інтерв'ю, що він дає напередодні виконання в Московської філармонії циклу П.І. Чайковського «Пори року», він готовий говорити на цю тему більш конкретно.

Піаніст говорить, що «...в першій половині ХХ століття музиканти бели значно вільнішими у своїй грі. Такі, наприклад, імена як Шнабель, Фішер...». Саме вони є головними творчими маяками для Лан Лана. «Що

стосується мого стилю, я дуже стараюсь орієнтуватися <...> на більшу свободу. Я не кажу про свободу ритму чи гармонії, але про саму ідею бути більш вільним. Звичайно, має бути повага до вказівок композитора, але, коли я граю на фортепіано, я хочу йти кудись, для мене це як подорож» [21].

Разом з наявним намаганням прийняти у власний художній арсенал норми трактувань класичних музичних творів, що вже склалися у музичному світі, вражає свіжість сприйняття китайським піаністом музичного тексту. «...Я намагаюся отримати настрій, – помічає сам піаніст. – Правильно налаштуйте настрій, ви розумієте? <...> Якщо ви завжди думаєте про один і той же спосіб інтерпретації музики, у вас не вийде» [25].

Не тільки у підготовчій роботі над твором, але й під час концертного виступу Лан Лан намагається відчувати закодовану в творі музичну програму, як «у перший раз». Цю рису характеризуємо терміном «музично-виконавська імпресіоністичність»

За назвою цей термін є схожим до характеристики відомого стильового напрямку у французькій художній культурі. Різниця полягає в тому, що об'єктом художніх «вражень» музиканта-виконавця (у даному разі не композитора!) є не безпосередні художні враження митця від сприйняття оточуючого світу, а миттєві враження від зараз відкритого для нього насиченого різноманітними кольорами звукового світу музичного твору, що інтерпретуються.

Висновки до третього розділу

Творче становлення Лан Лана, що розглядається у Третьому розділі дисертації, розтягнуте у часі більше ніж на двадцять років. Нижня границя цього періоду співпадає із першою зустріччю з російським диригентом Ю.Х. Темиркановим, що відбулася у 1998 р. Верхня границя не є кінцевою, адже творче становлення піаніста продовжується у наш час.

На зрілому етапі музично-виконавської творчості Лан Лан стає всесвітньо відомим піаністом. Піаністом осмислюється власне «стильове Я» і, у принциповому сенсі, розширюється варіантність музично-стильового пошуку. У цей період Лан Лан стає суспільно значимою постаттю, приймає участь у вирішенні національних і загальнолюдських завдань гуманітарного характеру, піклується про сприйняття публікою накопиченого людством музичного доробку, про загальну музичну освіту, про навчання дітей грі на фортепіано тощо.

Як і у попередній період, у творчому становленні піаніста залишаються «працюючими» чотири, притаманні розвитку сучасної китайської фортепіанної культури тенденції: *національна, романтична, віртуозна і глобалістична*. Але, якщо у час навчання в Китаї генеруючою у взаємодії цих тенденцій була *національна тенденція*, то тепер у цьому значенні постає *глобалістична тенденція*.

У зрілий період творчого становлення Лан Лана значення психологічного принципу «Number one», як постійного творчого стимулятора, значною мірою нівелюється. Піаніст тепер не має перемагати на конкурсах, але наполегливо працює над вдосконаленням своєї фортепіанної майстерності. Лан Лан прагне «бути на рівні» з видатними піаністами сучасності. Це простежується у прагненні піаніста наполегливо засвоювати кращі надбання людства у сфері світового фортепіанного виконавства.

Вже після набуття широкої популярності Лан Лан дає у 2003 р. сольний концерт в Карнегі Хол (США). Вважаємо, що на цей час «стильове ядро» піаніста, якому виповнився 21 рік, вже сформувалося.

Програма концерту демонструє розуміння піаністом вже апробованих композиторських стилів. Віденська класика презентована Сонатою Й. Гайдна *C dur*, яку піаніст раніше виконував на одному з дитячих китайських конкурсів. У підрозділі 2.1. зазначалося, що стиль цього віденця відігравав у китайський період роль стильового «вказівника» у формуванні публічного

«комплексу віртуозності» Лан Лана. Романтики були представлені творчістю Ф. Шуберта, Р. Шумана і Ф. Ліста. Раніше зазначалося, що в улюбленій китайськими піаністами парі композиторів-романтиків «Ф. Шопен – Ф. Ліст» ближчим за стилем до Лан Лана є саме Ф. Ліст.

Віртуозність і романтичність постають у цьому концерті, з одного боку, художньо ефективним, а з іншого – публічно ефектним засобом музичного спілкування Лан Лана з широкою аудиторією. У практичному сенсі симбіоз цих начал виступає: 1) як засіб демократизації і ефектного донесення музичної думки до широкого слухача; 2) як внутрішня підтримка якомога яскравішого викладення власної музично-виконавської концепції твору; 3) як спеціальна презентація блискучої віртуозності, що заворожує слухачьку аудиторію; 4) як і раніше, Лан Лан відчуває себе китайським музикантом. Він позиціонує себе саме як китайський піаніст, що одержав значну частину своєї фортепіанної освіти в Америці.

У підрозділі 2.1. зазначалося, що показовою рисою «раннього» стилю Лан Лана була *музично-виконавська картинність*. Зараз, на підставі аналізу концерту Лан Лана 2003 р. в Карнегі Хол зроблено висновок, що ця риса перетворюється в іншу якість. Вона була характеризована як *музично-виконавська імпресіоністичність*.

Цей термін є схожим до назви відомого стильового напрямку у французькій художній культурі. Різниця полягає в тому, що об'єктом художніх «вражень» виконавця (а не композитора) є не безпосередні миттєві художні враження від сприйняття оточуючого світу, а враження від внутрішнього звукового світу музичного твору, що інтерпретуються.

Подальша траєкторія стильового становлення піаніста виглядає як розвиток вже сформованого зрілого «стильового ядра». Лан Лан починає активний творчий діалог: а) з широкою публікою; б) з відомими в Америці і в Європі симфонічними оркестрами і видатними диригентами; в) творчо співпрацює з видатними музикантами-виконавцями в плані обміну музично-виконавським досвідом.

Стильова палітра виконуваної Лан Ланом музики не стає нескінченно широкою, але розширюється. Це можуть бути твори таких стильових протилежностей як Д. Гершвін, Б. Барток і С. Прокоф'єв, класична музика, або молодіжна музика естрадних напрямків. Піаніст супроводжує на фортепіано виступи відомих майстрів музики «легких жанрів», записує саундтреки до нових фільмів тощо. Під музичною класикою маються на увазі найкращі зразки європейської і світової музичної культури, що отримали випробовування у часі і вже сприймаються як художнє надбання людства.

У Третьому розділі цей широкий стильовий простір обмежений тими композиторськими стилями, інтерпретація яких не була презентована в основній частині програми згаданого Концерту в Карнегі Хол. Це – твори Й.С. Баха, В.А. Моцарта і Л. Бетховена, а також фортепіанна музика П.І. Чайковського.

Для ілюстрації сольних концертів Лан Лана в дисертації обрані події, що відбулися у всесвітньо відомих концертних залах Нью-Йорка (Карнегі Хол), Лондона (Альберт Хол), Відня (Концертна зала філармонії). Москви (Концертна зала ім. П.І.Чайковського).

У період, що розглядається, *головним способом* стильового збагачення Лан Лана стає творчий діалог з всесвітньо відомими сучасними спеціалістами у сфері музичного виконавства. *Головною формою* стильового збагачення стають виконання в художньому (музичному) ансамблі, де одним із учасників стає сам піаніст.

Під ансамблем розуміється художньо злагоджене сумісне музичне виконання двома чи більшою кількістю учасників. У цьому сенсі виконання піаніста разом з оркестром також вважається різновидом музичного ансамблю. В таких ансамблевих колективах Лан Лан жодним чином не є добросовісним школярем, він позиціонує себе як шукач – як інтерпретатор нових музичних виразових можливостей музичного твору.

Окрім ансамблевого музичного спілкування, творчий діалог Лан Лана з видатними музикантами-виконавцями відбувається в формі консультацій і

майстер-класів. В обох випадках особою, що прислухається до думки більш досвідчених музикантів, є Лан Лан.

Виконання творів Й.С. Баха відбувається з перших кроків фортепіанного навчання Лан Лана. Музика Баха завжди присутня в його музичній пам'яті і в музичному мисленні. Проте у зрілий період настає пора оновлення «бахівського відчуття». «Музичним предметом» для консультацій є «Варіації на тему Гольдберга» Й.С. Баха. Лан Лан звертається за порадами до своєї першої вчительки професора Чжу і до знаного фахівця в сфері аутентичного виконання творів Баха відомого клавесиніста.

«Сонячні» настрої і емоційна безпосередність в музиці Моцарта є ближчими до стильового ядра Лан Лана, ніж героїка і філософічні заглиблення у творах Бетховена. Піаніста особливо приваблює індивідуалізована характерність і тонкість моцартівського музичного письма, часта зміна тематичних «вражень», дещо романтизована, хоча й подекуди стримана ліричність. Нарешті – це і ансамблева природа клавірної фактури, вишуканість взаємодії голосів фактури.

Любов Лан Лана до ансамблевого музикування (це також вважаємо проявом принципу діалогічності) проявилася вже в дитячому віці. Виступи у цьому жанрі стаються комунікацією між учасниками, сприяють збагаченню стильового відчуття інтерпретованої музики. Лан Лан виступає у фортепіанних дуетах з М. Аргеріх, Д. Баренбоймом, К. Ешенбахом та іншими видатними виконавцями.

Іншою, не менш ефективною формою виконавсько-стильового збагачення стають майстер-класи, які, за участі Лан Лана-піаніста проводять більш досвідчені фахівці. Так, Лан Лан, бажаючи наблизитися до відчуття стильової автентичності виконання музики Моцарта, співпрацює з відомим фахівцем у цій сфері – Ніколаусом Харнонкуртом. У знаменитій концертній залі віденської філармонії разом з симфонічним оркестром віденської філармонії під відбувається репетиція виконань концертів Моцарта для

фортепіано №17 (G dur) і 24 (c moll). Ніколаус Харнонкурт висапує як консультант і диригент оркестру.

Форма ансамблевого спілкування з оркестром виявилася природною для притаманного Лан Лану гену людського спілкування. Важливо, що у подальшому піаніст втілює набуті стильові навички виконання музики Моцарта у самостійних виконаннях концертів для фортепіано.

Лан Лан заряджений ідеєю опанувати властивий Баренбойму спосіб фортепіанного виконання музики Моцарта способом «кисть руки ближче до клавіш». Він вважає, що це дозволить глибше сприйняти закодоване в цій музиці віденське «клавірне відчуття».

Піаніст погоджується на участь у майстер-класі Д. Баренбойма, що відбувся на матеріалі Сонати Л.Бетховена для фортепіано №23 op.57 f-moll. В цьому творчому експерименті – і повага до досвіду видатного сучасного музиканта, і демонстрація показового для китайського піаніста намагання «завжди навчатися».

Але найбільший позитивний ефект в опануванні Лан Ланом бетховенського стилю здійснюється завдяки виконанню піаністом фортепіанних концертів з оркестром Л. Бетховена під проводом диригента К. Ешенбаха. Німецькому музиканту притаманне природне відчуття вольової організації бетховенського музичного руху, що відбивається на чіткій диригентській жестовій артикуляції, що, відповідно, передається в оркестровій частині загального звучання, до якого приєднується Лан Лан. Як приклад плідної співпраці піаніста з К. Ешенбахом розглядається їх виконання Четвертого концерту для фортепіано з оркестром Л. Бетховена.

Здійснене під час виконання фортепіанних концертів Моцарта і Бетховена виконавське стильове збагачення Лан Лана з використанням досвіду відомих музикантів відбивається на стилі виконання піаністом фортепіанних сонат цих композиторів у сольних концертах. Однак це відбувається без порушення сталого віртуозно-романтичного «стильового ядра» китайського піаніста.

У стильовому підході до виконання циклу «Пори року», що був виконаний Лан Ланом у 2015 р. в Концертній залі Московської філармонії ім. П.І. Чайковського, звертає на себе увагу трактування «російської інтонації». З цією метою в аналізах звертається увага на відповідність музичних трактувань піаністом до змісту поданих в нотах епіграфів. В цьому ракурсі проводиться порівняння *лінійного типу* виконання Лан Лана з виконанням цього циклу російським піаністом Львом Оборінім.

На протязі майже сорокарічного творчого шляху Лан Лан переважно уникає надавати характеристики свого музично-виконавського стилю. Лан Лан – фігура інтерактивна у спілкування – на протязі «зрілого періоду» творчості, що розглядається, дає численні інтерв'ю, що переважно не стосуються специфіки його музичного виконавського стилю. І лише у 2015 р. він виявляється в змозі озирнути одним оком своє музично-стильове становлення. За словами піаніста, він орієнтується, як піаністи першої половини ХХ століття, на більшу свободу. Йдеться про «саму ідею бути вільним» [21].

Не тільки у підготовчій роботі над музичним твором, але й під час концертних виконань Лан Лан намагається відчувати закодовану в творі музичну програму, як «у перший раз». Цю рису характеризуємо терміном «музично-виконавська імпресіоністичність»

За назвою цей термін є схожим до характеристики відомого стильового напрямку у французькій художній культурі. Різниця полягає в тому, що об'єктом художніх «вражень» музиканта-виконавця (у даному разі не композитора!) є не безпосередні художні враження митця від сприйняття оточуючого світу, а миттєві враження від зараз відкритого для нього насиченого різноманітними кольорами звукового світу музичного твору, що інтерпретуються.

РОДІЛ 4

ФЕНОМЕН ПУБЛІЧНОСТІ

У МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОМУ СТИЛІ ЛАН ЛАНА

Феномен публічності є одним з показників діяльності музиканта-виконавця. Цей феномен може проявлятися: а) в суспільній поведінці музиканта; б) в публічних контактах зі слухацькою аудиторією; в) у підходах до виконавського трактування музичного твору.

Публічність є однією з найбільш показових рис творчої особистості Лан Лана. «Лан Лан — постать парадоксальна, яка викликає суперечки, захоплені оплески і невдоволення. Він не типовий для нашого часу — піаніст з популярністю рок- або кінозірки» — говориться в одному з журналістських коментарів [79].

Слово «публічний» походить від латинського *publicus*, що перекладається як «суспільний», «народний». Враховуючи «виконавський» предмет дослідження, у подальшому розглядатимемо поняття «публічність» стосовно музично-виконавської діяльності і, зокрема, музично-виконавської діяльності Лан Лана.

4.1. Про деякі передумови музично-виконавської публічності

Під *публічністю в музично-виконавській діяльності* розуміємо націленість духовної і музично-практичної дії музиканта-виконавця на активну комунікацію з будь-якою зацікавленою аудиторією: з широким колом музичних слухачів, з категорією музикантів-професіоналів і, ширше, з зацікавленим музичним соціумом. Така комунікація може відбуватися не тільки під час музичного виконання, але і в інших формах спілкування музиканта з реальною або потенційною публікою, з широким колом любителів музики.

Аналізуючи передумови проявів публічності у музично-виконавській діяльності Лан Лана, виділяємо два ракурси. Перший стосується історії цього питання стосовно музики. Тут звертатимемо увагу на специфіку музичного жанру, оскільки в це поняття входять соціальне призначення і умови та засоби виконання музичного твору. Другий ракурс фокусує дослідницьку увагу на природній особистісній якості музиканта-виконавця і, отже, скерований на явище індивідуального музичного стилю.

У книзі Є.В. Назайкінського «Стиль і жанр в музиці» виділяються три жанрові форми буття музики [68]. Вважаємо, що вони можуть бути дотичні до проявів публічності в музиці, адже ці форми мають для розвитку музичного мистецтва узагальнююче значення. Ми ж використовуємо цю класифікацію для оцінки проявів феномену публічності в китайській традиційній і професійній композиторській музиці.

Для *першої форми*, за словами дослідника, є показовим «синхронізм творення, втілення і сприйняття» [68, с.120]. Як бачимо, у цій формі вже намічена відома тріада «композитор – виконавець – слухач», але функції кожної з її складових є розмитими, не досить чітко відокремленими і певною мірою суміщаються одна з одною.

В науковій літературі знаходимо підтвердження публічної функції музики в стародавньому Китаї. Зазначається, що «...великі пісенно-танцювальні обрядові форми ритуального мистецтва, так звані «ху» (присвячення збору врожаю і жертвоприношенням духам) супроводжувалися грою на музичних інструментах – кожаному барабані, металевих дзвонах *чжун*, *до*, *нао*, дзвіночки *лин* тощо: духових – *юэ* (бамбукова дудка), *сюань* (глиняна окаринка) тощо» [15, сс.807-808)].

Тут може йтися і про публіку, що спостерігає за обрядом і водночас слухає музичне виконання, і про спільну з музикантами участь у художньому дійстві. На цій підставі такої сумісної або майже сумісної форми музичної співтворчості Є. Назайкінський і відносить її до історично *першої* форми жанрового буття музики.

За минулі тисячоліття розвитку китайської музичної культури подібних форм художнього самовираження чи то в ансамблі, чи то соло, було накопичено дуже багато. Це – ритуально-релігійні представлення, розважальна або народна музика. Важливо, що психологічна єдність учасників такої спільної творчої дії була зумовлена саме ритуальними функціями.

Звернемося до проявів публічності у другій формі жанрового буття музики. В ній музичний жанр, на думку Є. Назайкінського, стає носієм самостійної естетичної ідеї, або «естетичним феноменом» [68, с.58]. В Китаї ця форма активно проявляється у ХІХ столітті. Відкриваються філармонії, концертні зали. Набувають актуальності слова «музичний концерт».

Це слово має два значення: а) як публічний захід, на якому виконуються пропоновані публіці музичні твори; б) як музичний жанр, в якому публіка з зацікавленням (це є «умовою жанру») спостерігає змагання у художній майстерності соліста, або групи солістів з оркестром. В обох випадках публіка дистанційована від музикантів-виконавців.

В обох формах піаніст Лан Лан попадає у свою стихію. Публіка з видимим задоволенням приходить на його сольні концерти, на піаністом виконуються і сольні твори, і концерти для соліста з оркестром. Вважаємо, що виконувати таку почесну роль з самого початку входило в значення символу *Number one*.

Коротко зупинимося на «творчій долі» і подальших судбах в Китаї жанру концерту для соліста з оркестром. Її зручно проілюструвати, спираючись на музику для соліста з оркестром традиційних китайських інструментів. Адже ця жанрова форма якнайкраще відповідає китайському менталітету і світосприйняттю.

В дисертації Су Юйчена «Композиційно-драматургічні особливості програмних концертів для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів» звертається увага на зв'язок цієї форми колективного музикування з вченням Конфуція» [80]. Дослідник відмічає, що будь-яке

оркестрове виконавство побудоване на підпорядкуванні зусиль кожного музиканта досягненню спільного художнього результату. Су Юйченеом віднаходиться також певна подібність цього колективного музично-творчого типу з думкою Конфуція, що ідеальне суспільство має бути «...створено на основі ідей відданості – лояльності у відносинах між підлеглими і начальником, націленої на підтримку гармонії і збереження самого суспільства» [37]. У цьому порівнянні помічаємо притаманну китайському менталітету демократичність, доступність музичного висловлювання до масової публіки, що додатково даного музичного жанру.

Природно, що в Китаї він розпочався музикою для європейських інструментів, а саме – Концертом для скрипки з оркестру «Закохані метелики». Цей Концерт, що набув світової популярності, був створений студентами Шанхайської консерваторії Чэнь Ган и Хэ Чжан-хао. Особливого значення для подальшого розвитку китайської оркестрової культури набув створений в драматичні роки Культурної революції Концерт для фортепіано з європейським оркестром «Жовта ріка». Авторами цього Концерту є Ін Ченгзо, Чу Вунгхуа, Шен Ліхон та Ліа Чуанг. Цей твір у художній формі розкриває драматичні події боротьби китайського народу з японськими загарбниками. Для глобального культурного світу Концерт «Жовта ріка» став, з однієї сторони, демонстрацією зв'язків з глибинною китайською музичною культурою, з іншої сторони, художнім актом єдності патріотичної китайського народу, а отже – знаком її державної самодостатності.

Концерт побудований на тематичному матеріалі однойменної Кантати Сі Сінхая. У сенсі популярності і доступності музичної мови він сприймаються китайцями, як народна музика. Вважаємо, що саме в поєднанні концертного і демократичного типів художній комунікації слід шукати гени публічної спрямованості виконавської манери Лан Лана. Природженому концертанту Лан Лану цей жанр виявився близьким. У виконанні Концерту «Жовта ріка» він демонструє свою неперевершену

технічну майстерність, а також вміння втілити на інструменті «патріотичну інтонацію».

В подальшому розвитку концертного жанру художня першість перейшла до окремого жанрового різновиду – концертів для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів. Саме тут відбувається пошук нових прийомів музичного виконання. До таких творів віднесемо Концерт Ван Яньцяо, У Цзунцян и Лю Дэхай для піпи з китайським традиційним оркестром «Степові сестри», Концерт Го Веньцзіна «Пустельні гори» для китайської флейти *ді* з традиційним оркестром тощо¹.

Китайські концерти для соліста на будь-якому музичному інструменті з традиційним або європейським оркестром є програмними творами. Їх програми здебільшого походять зі старовинних китайських легенд. У цих творах розвивається лінія європейського романтичного концерту для соліста з оркестром віртуозного типу. Солоїст такого твору виступає подібно до рапсода. За участі високої віртуозної майстерності він розкриває своїм виконанням певну, близьку широкій публіці насичену драматичними подіями «історію».

Можливо, в такому «рапсодичному акценті» концертного виконання слід також шукати один з національних жанрових витоків феномену публічності у музично-виконавській творчості Лан Лана. Про це докладніше буде сказано у наступному підрозділі.

У XX–XXI столітті до раніше устояних параметрів публічності підключаються такі фактори, як всеохоплююча тенденція глобалізації, значне розширення музично-творчих зв'язків між музикантами різних континентів і різних поколінь, підвищення ролі сучасних засобів масової комунікації, завдяки яким стало можливим донесення власної творчої позиції митця до найбільш широкого демократичного загалу. Має значення й поява нових, «понад-комунікативних» видів музичного мистецтва (таких як джаз, поп, рок

¹ Існує авторська редакція Концерту «Пустельні гори» для виконання на китайській бамбуковій флейті *ді* з європейським симфонічним оркестром.

та інші), а також формування сучасних нових чи оновлених музичних напрямків і жанрів. Наприклад, це широка сфера музичної естради, джаз, жанр музичного відеокліпу тощо).

У наш час можливості активної комунікації між професійними музикантами і так званою публікою, творчих дискусій, засоби ознайомлення широкого когалу зацікавлених слухачів з кращими творчими здобутками майстрів музичного мистецтва у рази підсилюються завдяки сучасним інформаційним технологіям. Феномен музично-виконавської публічності набуває нового обсягу. Завдяки Інтернету маємо змогу трансляції музичного «звернення» творчої особи до будь-якого одержувача інформації.

Про цю форму музичної комунікації говориться у виділеній Є. Назайкінським третій формі жанрового буття музики. Її відмінною ознакою, у формулюванні цього дослідника, є «...забезпечений технічними засобами розрив між виконанням музики і сприйняттям її слухачами, тобто між двома останніми, раніше синхронними у просторово пов'язаними ланками комунікативного ланцюгу [68, с.128].

Можемо говорити про формування у цій сфері нових музичних відео-жанрів, що транслюються на дисках або публікуються в Інтернеті. Наприклад, це музичний відеокліп або документована розповідь про виконання твору будь-якої музичної форми.

Окрім того виникли принципово нові можливості публічного розповсюдження творчих досягнень композитора і музиканта-виконавця. Йдеться, наприклад, про демонстрацію через сучасні медіа документованих відеофільмів про творчість певного музиканта, композитора чи музиканта-виконавця тощо, або про публікації в Інтернеті афіші концерту, або про технічно вдосконалені форми аудіо чи відеозаписів музичних творчих подій чи то відомих музикантів, чи то навіть аматорів.

Лан Лана віднесемо до типу сучасних музикантів, що максимально активно користуються можливостями сучасних медіа з метою: а) донесення до слухачької аудиторії своїх музично-творчих досягнень; б) як найбільш

ефективний спосіб роз'яснення своєї «публічної місії». Місія Лан Лана полягає у музичному вихованні молоді і людей старшого покоління шляхом прилучення до музичної класики і до музикування, а також у допомозі молодому музиканту-професіоналу в підвищенні своєї майстерності.

Є і національно-патріотична складова цієї місії. В сучасному Китаї є десятки мільйонів прихильників музичної творчості Лан Лана-виконавця. З іншої сторони, він є живим прикладом людини з народу, яка своєю колосальною працею, долаючи значні життєві перепони, досягла музично-виконавської майстерності світового рівня. Займаючись в Китаї музично-освітньою діяльністю, піаніст начебто віддає борг своїй країні, яка його виховала.

4.2. Публічність суспільної діяльності і музично-виконавської творчості Лан Лана

Вивчення комплексу питань, що сконцентровані навколо проблеми публічності у творчості музиканта-виконавця, нагадує ситуацію з айсбергом. Спочатку ми бачимо лише його «надводну», меншу частину, у той час як значно більша, «підводна», є схованою длязовнішнього сприйняття. Для її усвідомлення потрібна робота, що потребує спеціальних методів.

«Надводною частиною» у сприйнятті публічності творчості Лан Лана вважаємо найбільш суспільно відомі маркери. Одна частина з них знаходиться «над музикою», або ж «ззовні музики». Тобто вона не передбачає підтримки у вигляді ілюстрації в музичному звучанні. Інша, «підводна» частина передбачає аналіз музичних концепцій Лан Лана у звучанні, а також різноманітні ситуації що пов'язані з концертним виконанням музики китайським піаністом.

До першої, «надводної частини» віднесемо наступні факти. У 2004 р. Китайський уряд обрав Лан Лана віце-президентом *Все-китайської Молодіжної Федерації*. У тому ж році піаніста було обрано міжнародним

послом доброї волі *Юнісеф*¹. У 2008 р. *Національна академія мистецтва і науки звукозапису США* обрала Лан Лана своїм культурним послом в Китаї. У 2009 р. журнал *Time* включив піаніста у список ста найбільш впливових людей року.

У 2009 році в Інтернеті був започаткований «Російський клуб китайського піаніста Лан Лана» («Русский клуб китайского пианиста Ланг Ланга»). Ініціатори створення цього Клубу фіксують перелік найвидатніших досягнень цього піаніста, що мають яскраві «публічні ознаки»: перемоги на виконавських конкурсах (починаючи від дитячих) у китайський період навчання піаніста, загострені реакції – враження слухацької аудиторії від концертних виступів піаніста, ореол від суспільного сприймання творчості виконавця, що одержав назву «феномен» Лан Лана.

До цієї ж частини маркерів публічності віднесемо факти найбільш знакових концертних виступів Лан Лана, що відбулися на запрошення або за присутності всесвітньо відомих, а отже «публічних» у сприйнятті суспільства осіб: генерального секретаря Організації Об'єднаних Націй Кофі Аннана, президента США Барака Обами, Королеви Єлизавети II, президента Китаю Ху Цзіньтао, президента Німеччини Горста Келера, англійського принца Чарльза, російського прем'єр-міністра Володимира Путіна, французького президента Ніколя Саркозі та польського президента Леха Качинського тощо. Окремо виділимо виступ піаніста на відкритті Всесвітньої олімпіади в Китаї з виконанням частини Концерту для фортепіано з оркестром «Жовта ріка». Сюди ж віднесемо виступи піаніста у найпрестижніших концертних залах світу, у тому числі з всесвітньо відомими диригентами і симфонічними концертами. Вони були високо оцінені публікою і одержали позитивні оцінки в пресі².

¹ United Nations International Children's Emergency Fund (Міжнародний дитячий надзвичайний фонд ООН).

² Деякі з цих концертів були проаналізовані в Третьому розділі дисертації.

В Інтернеті знаходимо багато інформації, що свідчать про світове признание музично-виконавського таланту Лан Лану і його вагомості у світових подіях. Наводимо лише деякі приклади.

Відзначимо концертний виступ піаніста на державній вечері американського Білого дому на честь президента Китаю Ху Цзіньтао. Популярності Лан Лану додали виступи на великих концертних майданчиках, включаючи Центральний парк Нью Йорка, Hollywood Bowl в Лос-Анджелесі, Фестиваль Ravinia в Чикаго, Театерплатц в Дрездені и Дербі Парк в Гамбурзі, на майданчику перед палацом Шенбруна тощо.

Наведемо приклади деяких найбільш знакових в плані суспільного визнання концертних виступів Лан Лана. В грудні 2007 р. піаніст брав участь в концерті на честь Нобелівської премії в Стокгольмі, разом з диригентом Сейджі Озавою брав участь у святковому відкритті Національного центру виконавських видів мистецтва в Пекіні. Лан Лан також виступив разом з диригентом Марісом Янсонсом на вступному концерті до Чемпіонату світу з футболу 2006 р., Разом з диригентом Зубін Метом виступив на святковому концерті, присвяченому Фіналу європейського кубка чемпіонів з футболу у 2008 р.

В 2008 р. Піаніст виступив на церемонії відкриття в Пекіні Літніх олімпійських ігор як символ китайської молоді. Ця подія транслювалася по всьому світу багатьма телевізійними компаніями. У 2009 р. Лан Лан грав на церемонії вручення Нобелівської премії миру американському президенту Бараку Обамі, а також наступного дня на концерті Нобелівської премії миру в Осло.

В червні 2012 р. Лан Лан виконав Угорську рапсодію Ф. Ліста і Блакитнцю рапсодію Дж. Гершвіна на концерті, присвяченому шести десятиріччю англійської королеви в Букінгемському палаці. В 2014 р. піаніст виступив на церемонії відкриття Азіатських ігор в пав денно-корейському місті Інчхоні.

В плані ілюстрації широких творчих інтересів Лан Лана пригортають увагу його співробітництво з групою «Металіка», виступи у творчих ансамблях з майстрами сучасного естрадного чи то хореографічного мистецтва.

Навряд чи таким переліком суспільно значущих художніх подій може похвалитися будь-який інший сучасний музикант-виконавець!

Найголовнішим в оцінці проблеми публічності Лан Лана є занурення у природу його музичного таланту, а також в особливості його індивідуального музично-виконавського стилю, що ґрунтується на цій природі. Отже, звертаємося до музичних індивідуально-стильових передумов феномену музично-виконавської публічності.

Нашу першочергову увагу пригортає психологічний статус творчої особистості Лан Лана. Нагадаємо, що цей параметр творчої особистості Лан Лана розглядаємо як конкретизацію правої, «родової» частини визначення «стилю музичної творчості» В. Москаленка, в якій говориться про ««специфіку світовідчуття і музичного мислення творчої особистості»¹.

За психологічним типом Лан Лан є екстравертом. Про це свідчить не тільки суспільна поведінка піаніста, відкритість до спілкування з різноманітною аудиторією, але й низка знакових подій, що відбулися у критичні моменти його життя. Постає запитання: чи не є такі події ознакою «щасливою долі» піаніста, що прийшла начебто «з гори» і незалежно він нього? Таких випадків в житті піаніста сталося досить багато, але наведемо лише три приклади. В скрутній ситуації доля допомагає зустрічі піаніста не з будь-якими китайцями, а з людьми, що є носіями китайської культурної традиції.

Так, найнятий з метою підготовки до вступу в Пекінську консерваторію «злий професор» (ця характеристика, як зазначалося, належить Лан Лану-дитині) виніс «вирок» щодо повної відсутності музичного таланту в учня. В результаті у Лан Лана і, відповідно, у його

¹ Див. підрозділ 1.3., с.41

батька сталася життєва криза, наслідки якої могли стати трагічними. Подолати кризу допоміг «щасливий випадок» – зустріч на ринку з простим продавцем овочів, якого звали Хан. Він був представником «народної інтелігенції», природним носієм китайської народної мудрості, що озброєна відчуттям глибини тисячолітньої китайської культури. В результаті «дядько №2» (як його тепер називає Лан Лан) допомагає вийти з кризи і потім навіть стає другом в раніше незнайомій йому сім'ї.

Другий випадок стався з Лан Ланом у Франкфурті (Німеччина), куди він, його батько і професор Чжу прибули на Четвертий міжнародний конкурс юних піаністів. За декілька днів до конкурсного виступу з'ясувалося, що ніхто не потурбувався щодо броні в готелі і вони фактично опиняються на вулиці. Лан Лан прогулюється містом і, як згадує сам піаніст, «..ніхто не знає, чому я вирішив повернути наліво на певній вулиці Франкфурта. <...> Але там, в кінці кварталу стояв чоловік, що виглядав як китаєць...». З'ясувалося, що це був місцевий бізнесмен, володар ресторанного бізнесу. Довідавшись, що йдеться про участь дитини в міжнародному конкурсі піаністів він моментально приймає рішення: «Ланг Гуожен, ми однаково мислимо. Ви, Ваш син і професор Чжао повинні залишитися як гості в моєму домі, так Лан Лан зможе добре підготуватися до змагання в Еттлінгу»¹ (105, р. 44). Перелік і характеристика випадків, коли Лан Лану в складних життєвих і творчих ситуаціях допомагає його відкритість до спілкування, можна було продовжити.

Відкритість до спілкування з людьми доповнюється у Лан Лана радістю пізнання оточуючого світу. На певному ступені музичної освіти піаніст інтуїтивно відчуває неабиякий творчий потенціал свого музичного таланту. Юний музикант щоденно багато годин працює за роялем, начебто уявляючи на відстані «протягнутої руки» кожного разу вищу планку *Number one*. За підтримки батьків (безпосередньо Лан Гуореном) він відчуває впевненість у своїй творчій дії за роялем. І це відчуття укріплюється його

¹ Етлінг – місто, де проводився міжнародний конкурс юних піаністів в Німеччині.

понад успішним виступом у черговому дитячому, а потім юнацькому фортепіанних конкурсах.

Обраний, як певний психологічний вектор, принцип *Number one* потребує суспільного визнання творчих досягнень піаніста. Тут замало визнання в колі сім'ї або у колі найближчих знайомих. Планка *Number one* апріорі має бути зв'язаною з суспільним музичним визнанням піаніста. Ця планка, враховуючи могутній генетичний заряд юного піаніста, допомагає йому у творчому становленні і багато в чому спрямовує курс подальшого творчого розвитку.

Як показано в Третньому розділі, в музично-виконавському стилі Лан Лана, ядро якого було вже сформовано після навчання в Америці, відбувся помітний розвиток. Це особливо помітно в освоєнні піаністом світового музично-виконавського досвіду. Стильовий розвиток Лан Лана можна спостерігати і в сфері музично-виконавської публічності, а саме – в сценічному образі піаніста, що пропонується слухачу-глядачеві під час музичного виконання. Порівняємо у цьому ракурсі два виконання Лан Ланом Першого концерту для фортепіано з оркестром П.І. Чайковського. Йдеться про більш раннє виконання разом з фестивальним оркестром м. Вер'бе (Verbier Festival Orchestra) під головуванням російського диригента Юрія Темірканова і виконання 2015 р. з Паризьким оркестром (the Orchestre de Paris.) під головуванням естонсько-американського диригента Пааво Ярві.

Різницю між цими виконаннями бачимо вже, починаючи з проголошення перших могутніх акордів фортепіано. У першому з названих виконань (з Ю.Х. Теміркановим) піаніст відразу бере більш швидкий темп, ніж той, що був показаний в оркестровому вступі. Для диригента у цьому виконанні важливо, щоб публіці повною мірою розкрився унікальний творчий і виконавський талант китайського піаніста. У цьому виконанні публіці подається знак, що піаніст в захваті від краси гучного «дзвонного» звучання вступних акордів. Цьому допомагає виразна міміка Лан Лана і його явне

задоволення від краси рухів руками під час звуковидобування. Ця сторона виконавського образу піаніста у даному разі є складовою його індивідуального музично-виконавського стилю.

Таку виконавську манеру, що її часто використовував Лан Лан на ранньому, після-американському етапі творчого становлення, називають «театральністю». У критиків подібної манери виконання Лан Лана сформувалася думка, що «рухома міміка і перебільшені жести роблять його концерти екстравагантними спектаклями. І він прагне до такої популярності у масової публіки [79 с.123].

У подальшому виконанні Лан Ланом розгорнутої інтродукції Першої частини Концерту піаніст дуже вільно користується агогікою. У вирі творчої імпровізації він веде за собою оркестр і диригента. Він демонструє образ виключної творчої особистості, що володіє правом вести за собою, хоча й музично освічену, але все ж таки «масову публіку».

Зовсім інша картина складається від сприйняття виконання Концерту Чайковського з Паризьким оркестром під головуванням Пааво Ярві. Диригенту притаманна більш сувора, «класична» організація музичного темпо-ритму, що повністю підпорядкована відчуттю художнього цілого цілому. Такому виконавсько-стильовому підходу відповідає соліст і робить це не з примусу, а із задоволенням. Відчуття спільної оркестром метричної канви дозволяє легше охопити більшу перспективу музичного розвитку як в обсязі частини циклу, так і в обсязі тричастинної циклічної композиції твору. Тепер Лан Лан відчуває насолоду від естетичної довершеності художнього ансамблю з оркестром. Міміка піаніста також працює, але без будь-яких зовнішніх перебільшень. Отже констатуємо відсутність зовнішнього плану театральності, що націлена на глядацькі сприйняття.

Темпові прискорення робляться більш «крупним планом». Вони відповідають масштабності драматургічних хвиль у творі П.І. Чайковського. В прискорення виникають при підходах до кульмінаційних хвиль и і

використовуються у поєднанні з особливою ефектністю використання піаністом присутньої у цих фрагментах крупної фортепіанної техніки.

Зробимо висновок що розглянуте виконання є добрим прикладом освоєння піаністом у зрілий період академічної більш емоційно організованої «класичною лінії» виконавсько-стильового трактування музичного твору Лан Лана. Нагадаємо, що про цю тенденцію музично-стильового розвитку Лан Лана-піаніста йшлося в підрозділі 3.2. «Тенденція стильового збагачення».

Повертаємось до нахилу публічності у музичному висловлюванні виконавця. Такий нахил має бути присутнім у структурі таланту будь-якого концертуючого піаніста, але його прояви можуть суттєво різнитися, аж до протилежності форм виявлення.

Активна публічна спрямованість сценічної і суспільної поведінки Лан Лана яскраво виявляється, якщо ми її порівняємо зі стилем публічної поведінки знаменитого сучасного піаніста Г. Соколова. У порівнянні ми враховуємо, що ці піаністи належать до різних поколінь і різних творчих спрямувань. Однак у даному випадку нас цікавлять саме якість і форми творчого самовияву у сенсі публічності. У даному співставленні використовуватимемо *компаративний аналіз лінійного типу*.

З точки зору усталених психологічних канонів Г. Соколова можна назвати *інтровертом*. Г. Соколов уникає спілкування з журналістам, дуже зрідка дає інтерв'ю. Лан Лан поза концертами охоче спілкується з публікою і журналістами. Він активно дає інтерв'ю.

Показовим є ставлення Г.Соколова і Лан Лана до змагальних публічних виступів. Г. Соколов негативно оцінює роль сучасних музично-виконавських змагань, вважаючи свою участь у конкурсах вимушеним кроком заради заради подальшої концертної діяльності. Лан Лан, навпроти, відчуває, що конкурсні перемоги є надійним шляхом до публічного визнання його таланту, можливістю для подальшого публічного самовираження. Починаючи з 1987 року, коли йому виповнилося п'ять років, і до 1996 року він переміг у п'яти виконавських конкурсах.

Для Г. Соколова важливий внутрішній саморозвиток, становлення його як митця на Батьківщині, в Росії. У Лан Лана цей важливий етап творчого зростання пов'язаний з навчанням у Гаррі Графмана, ректора Кертіс-інституту (Curtis Institute music, США). Перебування в Америці відкриває для Лан Лана вікно у глобальний сучасний світ. У подальшому він бере консультації у всесвітньо відомих музикантів-виконавців, піаністів і диригентів. Г. Соколов не мав у цьому потреби.

Лан Лан починає вести активну суспільну діяльність — Соколов переважно обмежується професійними контактами. Лан Лан охоче демонструє на майстер класах свою майстерність і своє відчуття музики — Г. Соколов зовсім не дає майстер-класів. Для нього головними формами музичного спілкування з публікою є концерт або студійний запис виконання.

Виконавська творчість Лан Лана презентує різноманітні сценічні амплуа піаніста. Окрім концертних виступів, під час яких піаніст дотримується академічної традиції, він бере участь в концертах з елементами естрадного шоу. Порівнюючи із Г. Соколовим, зауважимо, що сценічне амплуа російського піаніста обмежене академічною традицією. Зовнішні прояви публічності тут також вкрай обмежені. У концертних виступах піаніста цікавить естетичний ефект музичного звучання. І в репертуарній політиці, і в сценічній поведінці Г. Соколова немає навіть натяку на елементи шоу. Показово, що на сьогодні кількість відеозаписів виконань цього піаніста поступається аудіозаписам. Відеозаписи виконань Г. Соколова є своєрідними майстер-класами його феноменальної піаністичної майстерності.

Публіка ще до початку концерту налаштовується на відповідний естетичний ефект, чи то від виконання Г. Соколова, чи то до виконання Лан Лана. Звертаємось до відеозаписів сольних концертів: Г. Соколова — в Парижі, у Театрі на Єлисейських полях (2002), Лан Лана — у віденській Великій залі Musikverein (2010). Ці концерти стали значною подією у мистецькому житті, вони викликали неабияке зацікавлення у широкої публіки і фахівців музичного мистецтва. Кожен із виконавців

першому відділенні виконує сонати для фортепіано Л. Бетховена, у другому — перед Сьомою сонату для фортепіано Прокоф'єва сонатою грають музику з вишуканим фольклорним колоритом. Г. Соколов виконує Шість танців для фортепіано С. Комітаса, а Лан Лан — Сюїту для фортепіано І. Альбеніса. Завершується програма концертів виконанням Сьомої сонати для фортепіано С. Прокоф'єва. Останньою, третьою частиною цієї Сонати є токати. Це дає змогу цим виконавцям поставити завершальний акцент. Такий задум у побудові двох виконавських програми є ознакою публічності.

У концерті Лан Лана, що відбувся у Великій залі Musikverein, були поставлені додаткові стільці. Отже, піаніст оточений публікою, його виходи до рояля, що супроводжувалися софітами прожекторів, сповнені урочистості, навіть театральності. Поведінка піаніста підкреслює небуденність концертного виступу. Міміка і жести стають засобами спілкування з публікою, ознакою поваги виконавця до глядача, рівень професійності якого дозволяє оцінити створюваний виконавцем музичний ефект.

Подібна сценічна поведінка піаніста була притаманна В. Горовцю. Як зазначалося, музично-виконавський стиль цього піаніста мав значний вплив на формування Лан Лана. У сценічній поведінці Г. Соколова-піаніста спостерігаємо дещо протилежне. Його виступи відбуваються в затемненій залі паризького оперного театру. Можливо, такий світловий режим запропонував ініціатор відеофільму Б. Монсенжоном. Він не тільки не суперечить, а навпаки, співзвучний виконавському стилю Г. Соколова. Поведінка виконавця підказує, коли не бажано аплодувати. Так, перші оплески глядачів відбулись тільки на завершення першого відділення.

Сценічна поведінка Г. Соколова свідчить про його абсолютну зосередженість на формуванні художнього образу музичного твору виключно звучанням рояля. Вихід піаніста, супроводжуваний променем прожектора, спрямований на інструмент. Відсутні будь-які погляди виконавця в зал, будь-які жести чи міміка. Подібна сценічна

поведінка виконавця під час у концертних виступів властива і Е. Гілельсу. Відомо, що музично-виконавський стиль цього піаніста мав суттєвий вплив на творчість Г. Соколова.

Порівняємо виконання Г. Соколовим і Лан Ланом Сьомої сонати для фортепіано С. Прокоф'єва. Спираючись на музично-інтонаційний потенціал цієї музики, яка містить характер публічності, переконуємось, що кожен з цих виконавців по-різному презентує цей потенціал, вкладаючи у музичний твір своє світовідчуття, ограничене індивідуальним виконавським стилем, спрямовуючи його на публічне сприйняття.

Більш-менш повно розкрити словами таємницю зачарування публіки так званим «ефектом Лан Лана» чи магічним звучанням рояля Г. Соколова неможливо, тим більше, у межах одного розділ дисертації. Можна виділити лише загальне спрямування зусиль піаністів.

Соната С. Прокоф'єва у виконанні Г. Соколова звучить 21 хвилину 22 секунди, а у виконанні Лан Лана – 19 хвилин 32 секунди. Час звучання першої частини у виконанні Г. Соколова — 9.11, у виконанні Лан Лана — 9.16; другої частини — у Г. Соколова — 8.00, у Лан Лана — 6.25; звучання фіналу у виконанні Г. Соколова 3.56, у виконанні Лан Лана — 3 хвилини 23 секунди.

У Лан Лана Соната звучить майже на дві хвилини менше, ніж у Г. Соколова, бо друга частина у Г. Соколова звучить більш ніж на півтори хвилини довше, ніж у Лан Лана (8.00 і 6.25 відповідно). Це пояснюється відмінністю між виконавськими концепціями. Російський піаніст створює «сонату-симфонію», в якій середня частина тричастинного циклу трактується як глибокий лірико-філософський роздум над проблемами світу. У Г. Соколова друга частина стає центром всієї драматургії твору. Він грає її в уповільненому темпі, увиразнюючи інтонаційне багатство поліфонізованої фактури. Пост-кульмінаційний фрагмент (передикт перед скороченою репризою) у його виконанні асоціюється зі сценою марення князя Волконського в опері С. Прокоф'єва «Війна і мир». Так музичний образ

набуває додаткового смислу. У Лан Лана друга частина циклу трактується як ліричне інтермецо між бурхливо активними крайніми частинами. Піаніст грає її, використовуючи *tempo rubato*, насолоджуючись красою прокоф'євської мелодії, фактурними і гармонічними тонкощами.

Фінальна токати (третя частина) Сонати у Лан Лана звучить майже *attacca* після другої частини, тоді як Г. Соколов перед виконанням токати вдається до великої езури. Завдяки цьому фінал виконує більш самостійну функцію — підсумку музично-виконавської концепції твору. Лан Лан, навпаки, трактує фінальну частину у надшвидкому темпі, як романтизований образ стрімкого і внутрішньо схвильованого музичного руху. На передній план висувається опоетизована емоцією піаніста динаміка музично-виконавської енергії.

Відмінність у розумінні провідної жанрової ознаки Сьомої сонати С. Прокоф'єва — клавірної токатності — виявляється вже з перших тактів звучання твору. Токату у першій частині піаністи виконують майже в однаковому темпі, проте у Лан Лана токати має войовничий, наступальний характер. Темпо-ритмічна лінія організована згідно з принципом ямбічності. Ясно вимальовується «розгін» музичного руху, аж до зупинки на місцевій кінцевій точці.

Г. Соколов, виконуючи початкову токату, навпаки, створює масштабний, «об'єктивний» образ музичного руху, який нагадує маховик, невідомо ким запущений, якого не можна зупинити зусиллями однієї людини. Піаніст не допускає жодних натяків на відхилення від рівномірного музичного руху. Одним із провідних прийомів тут є артикуляція. Кожна з вісімок має значення, свою вагу. Особливого значення вісімкам додає використання піаністом нон-легатного принципу звуковидобування, подібного до клавесинного. Як відомо, посилена увага до дрібних тривалостей була притаманна організації музичного руху в музиці епохи бароко. Зокрема, такий підхід активно використовував видатний бахіанець піаніст Глен Гульт.

Щодо ролі і форм проявів феномена публічності, Лан Лан і Григорій Соколов багато в чому протилежні. У публічній сфері Г. Соколов намагається обмежитись фортепіанною інтонацією, що, враховуючи його феноменальну піаністичну майстерність, надає йому змогу передати публіці своє художнє світовідчуття. Лан Лан також вважає для себе професійно-піаністичний підхід обов'язковим, навіть першочерговим. Про це яскраво свідчить початковий етап його творчого становлення, аж до навчання у США. Однак надалі Лан Лан рішуче розширює сферу своїх публічних контактів, виконуючи цим свою особливу місію — популяризацію музичного мистецтва.

4.3. Трансляція публічного музично-виконавського образу Лан Лана

Цей підрозділ присвячений розгляду одного з важливих ресурсів публічності музично-виконавської діяльності Лан Лана — формам презентації його музично-творчої позиції і музично-творчого доробку.

Звичайно, найбільш змістовною і художньо концентрованою формою трансляції музично-виконавського образу Лан Лана вважаємо його публічні (концертні та інші) виступи з власними музичними виконаннями. Цій формі був присвячений Третій розділ дисертації, що був названий «Період творчої зрілості». Однак не менш показовими в плані демонстрації публічності Лан Лана є інші форми, що яскраво і зрізних боків презентують його музично-виконавське «Я».

Інколи вони виглядають як допоміжні до форми концерту. Наприклад, Лан Лан запрошує на свої виступи студентів, організовуючи для них додаткові місця на сцені. Інші форми публічної презентації образу музикант-виконавця презентують постать Лан Лана як виняткове в історії музики явище.

З самого початку активної концертної діяльності Лан Лан вже відчуває себе музикантом-професіоналом. Отже, мусить піклуватися про презентацію своєї творчої особи, як музиканта-виконавця. Він автоматично вступає у сферу дії світового музично-виконавського маркетингу. У психологічному сенсі музикант вже готовий до цієї ситуації, адже до неї юного піаніста готував його американський Вчитель – професор Curtis Institute Гері Граффман.

Щоправда, на перших порах Лан Лан знаходиться під опікою відомих і досвідчених у цій справі диригентів, таких як Ю. Темірканов і К. Ешенбах. Вони беруть активну участь в афішуванні і організації концертних виступів поки що недостатньо відомого піаніста. У подальшому має, як і в інших концертуючи виконавців, має з'явитися власний маркетолог.

У той же час для музично-виконавського стилю більш важливим є духовне життя молодого піаніста. Його виконавські виступи поступово набувають популярності і всесвітнього визнання. Лан Лан, як і раніше, відчуває себе китайським піаністом. У той же час він вважає, що в досягненні всесвітньої музичної класики зовсім не заважає його генетична приналежність китайській культурі. Піаніст все більш відчуває свій синовій борг тій країні, яка його виховала. Він є людиною, що вийшла з верств простого народу. І тепер так само як колись йому самому, сучасній китайській і некитайській молоді необхідна музична та інша, більш широка художня освіта. Це має допомогти і допомагає більш тонко і різнобарвно відчутти сенс життя. Поступово у свідомості піаніста формується відчуття «місії Лан Лана»¹.

Отже виникає потреба особистим прикладом вести за собою, вводячи у красу музичного, молодий культурний фронт всесвітньої і, у першу чергу, китайської молоді.

Починати треба, звичайно, з дітей. В розумінні самого Лан Лана його музичне виховання і подальше досягнення світових висот фортепіанної

¹ Про цю місію можемо почути в численних інтерв'ю піаніста.

майстерності відбувалося шляхом освоєння накопиченого фортепіанною культурою світового, у першу чергу, європейського досвіду, але з відчуттям глибинних китайських традицій. Йдеться про просування за принципом *step by step* (крок за кроком), який сходить до філософії давнього китайського мислителя, основоположника Даосизму Лао-Цзи.

Піаніст пише (за участі журналіста Давіда Рітца) авторську сповідь, що присвячена його творчому сходженню до планки вищої фортепіанної майстерності. Біографічний ресурс цієї книги був використаний у другому розділі дисертації, де застосовувався біографічний метод дослідження. Зараз акцентуємо увагу на її суспільному значенні.

Цю книгу було видано китайською мовою у 2008 р., а англійською мовою в 2009 р.. Лан Лану на цей час виповнилося 26 років. Остання фраза книги є знаменною: «В мене завжди були великі мрії. І навіть якщо це може видатися ідеалістичним або наївним, вірити, що я можу змінити світ, покращуючи життя людей через музику, я нагадую собі слова Лао-Цзі, що “Шляху тисячу миль починається з одного кроку”. Зараз я пройшов шлях набагато більший, ніж тисячу миль, поки мандрував, розповсюджуючи музику, від міста до міста. І все ж моя мандрівка все ще тільки починається» [106, р. 242].

Книгу жодним чином не треба сприймати як само-афішу. Вона має велике виховне значення, особливо для китайської творчої молоді. Лан Лан на час видання книги вже набув виняткової популярності в Китаї. Його досвід творчого сходження говорить: не треба лякатися шляху, що видається нескінченно і майже неосяжно довгим. Можна зосередитися на ефективності і якості «короткого» кроку, який у психологічному і практичному сенсі є реально досяжним.

Акцентуємо увагу на назву книги – «Подорож у тисячу миль». Вона містить інтригу, націлена на романтичне сприйняття світу, подібно до часів великих географічних відкриттів. Зокрема, ця назва відсилає читача до пригодницьких романів Жуль Верна.

Книга складається з п'яти розділів: «Половина дитинства», «Потужність міста», «Поза Китаєм», «Америка» і «Міста світу». Отже, у назвах, головує територіальний принцип, що є відповідним до «подорожі». Кожен з п'яти розділів має підрозділи, що присвячені великим крокам подорожі юнака по власному життєвому і творчому навколишньому світу. їх 39. У свою чергу кожен з підрозділів є яскравою розповіддю про найсуттєвіші і найяскравіші особистісні події.

Підсумовуючи, констатуємо націленість стилю книги на сприйняття інтригуючої подорожі, до ситуації, коли постійно очікуєш: а що ж буде далі?

Для підтримки починаючих піаністів Лан Лан заснував Благодійний фонд (Lang Lang foundation) і музичну школу для юних піаністів із незаможних сімей, в якій навчаються 150 юних обдарувань. Метою фонду є, з одного боку, фортепіанна освіта, але з іншого – виявлення найбільш перспективних талановитих піаністів, яким надавалася можливість навчатися у високо професійних музичних педагогів. У цій сфері Лан Лан демонструє свій неабиякий педагогічний хист, шукає будь-які форми, що полегшує входження юного музиканта в концертне життя. Наприклад, він надає можливість юним піаністам продемонструвати перед публікою свою майстерність, включаючи їх виступи в програму свого концерту.

Водночас піаністом створюється відповідна методика фортепіанного навчання для починаючих любителів музики і майбутніх музикантів-професіоналів. Вона опублікована під назвою «Вісім золотих правил Лан Лана для навчання фортепіанній грі» (Lang Lang's 8 eight olden rules for learning to play the piano) [102]. В основі педагогічного підходу Лан Лана лежить принцип: «захоплювати, а не заставляти».

«Правила» порядкуються за принципом «від простого до складного». Вони викладаються у формі настановних порад у фільмі, де Вчителем і лектором виступає сам Лан Лан. Вважаємо, що у даному випадку додатковим важелем ефективності сприйняття дітьми цих «порад» виступає вже згадуваний «феномен Лан Лана».

Піаністом також створено великий цикл навчальних фільмів під назвою «Лекції Лан Лана» (Lang Lang lessons) [101]. За жанром ці лекції можна вважати «фортепіанним практикумом». У послідовності «лекцій» головує той самий підхід, що й у щойно розглянутих «Правилах», а саме: від простого до складного.

Початкові лекції присвячуються освоєнню технічних елементів фортепіанної гри, наступні лекції викладаються у формі уроків фортепіанної гри, де Вчителем виступає сам Лан Лан. Можемо також розцінювати ці уроки як особливу додаткову форму майстер-класів виконавця. Вони транслюються через Інтернет, тому спостерігачами тут, на відміну від «класичного» майстер класу, є потенційно безмежна аудиторія бажаючих приєднатися.

Мандруючи під час концертних виступів по країнам і містам, Лан Лан охоче спілкується з творчою молоддю і, за бажанням організаторів, дає майстер-класи. Звертає на себе увагу наступна особливість. У майстер-класах піаніст радо користується формою показу виконання фрагментів музичних творів. Причому його імпровізовані виконавські висловлювання є напрочуд яскравими і інтонаційно рельєфними. Однієї з причин дієвості такого показу є сфокусована на сприйняття «учнем» і «публікою» сугестія. Йдеться про музично-інтонаційне зараження красою і енергетичними токами музичної інтонації.

Тут спрацьовує притаманна Лан Лану зрілого періоду стильова риса музично-виконавської інтонації, яка вище була названа «музично-виконавською імпресіоністичністю»¹.

Інформаційні ресурси для дослідження музично-виконавського стилю Лан Лана значною мірою сформовані можливостями сучасного Інтернету. Про це свідчить список використаної літератури, що у багатьох випадках спирається на джерела з електронного ресурсу, а також список використаних аудіо- і відеозаписів виконань китайського піаніста. Це – диски, а також інформація, видобута завдяки пошуку в мережі Інтернету.

¹ Див. підрозділ 3.2., с.117.

Будь-яка фортепіанна освіта в Китаї – чи то дитяча, юнацька, чи то доросла обов'язково відбувається з використанням інформаційних можливостей сучасних медіа. Тут діють декілька причин. Назвемо лише головні.

Одна з причин полягає в дуже широкому використанні китайського Інтернету в життєвому побуті сучасної людини в Китаї. Друга – в намаганні використовувати соціальні мережі як практикум для освоєння китайцями світових досягнень в будь якій сфері загально-людської культури: чи то в науці, чи то в практиці, чи то в художній культурі. Тенденція «освоєння світу» через відтворені засобами Інтернету приклади кращих досягнень людства є дуже поширеною в сучасному Китаї. Третя причина патріотична. Вона полягає в популяризації кращих досягнень сучасної і давньої китайською культури засобами соціальних мереж.

Тема ролі пізнавальних ресурсів Інтернету для становлення сучасного китайського фортепіанного мистецтва включає дві складові. Перша – це збагачення майстерності китайських піаністів шляхом засвоєння досвіду записів музичних виконань майстрів світового рівня у цій сфері. «Сьогодні аудіо і відеозапис стають «вчителем», в зазначається в дисертації Сюй Бо. – Своєю винятковою доступністю вони забезпечують можливість «спілкуватися» з великими майстрами, освоювати їх «таємниці», а точніше кажучи, великі виконавські стилі», – зазначає автор дисертації. І з цим спостереженням важко сперечатися [81, с. 129]. Другою складовою означеної теми є популяризація виконавської майстерності китайських піаністів через сучасні соціальні мережі. У наш час тенденція популяризації виконавського доробку китайських піаністів одержала інтенсивний розвиток.

Інтерес до творчості сучасних китайських піаністів підвищується завдяки їх перемогам (подекуди гучним) на престижних міжнародних виконавських конкурсах. З іншої сторони, сучасні молоді китайські піаністи активно користуються будь-якою можливістю публікації своїх досягнень в електронній мережі.

Не маючи об'єктивних підстав зробити числові підрахунки, можемо усе ж стверджувати, що серед сучасних піаністів Лан Лан, в ракурсі презентації свого творчого образу в Інтернеті, є безумовним лідером. Причому, йдеться не лише про китайських піаністів, але й взагалі про сучасних піаністів.

Окрім публікації концертних виступів Лан Лана для широкого когалу аматорів музики в Інтернеті презентовані також «хіти» його виконань. Слово «хіт» взяте із сфери сучасної популярної музики. Використовуючи цю характеристику, ми підкреслюємо деяку подібність публічного виконавського образу піаніста до сприйняття його як «шоу-зірки».

Серед «публікацій» в Інтернеті таких виконань-хітів може бути музика «великої» форми, наприклад, Друга угорська рапсодія Ф. Ліста¹, або фортепіанна мініатюра, наприклад, фортепіанна п'єса Л. Бетховена «До Елізи»².

Знаменитий твір «Гольдберг-варіації» Й.С. Баха увійшов до репертуару Лан Лана ще в період його фортепіанного навчання. Як відомо, концертне виконання цього твору вважається «лакмусовим папірцем» перевірки професіоналізму і майстерності виконавця. Лан Лан публікує в Інтернеті розгорнуту історію власного музикантського опанування цього твору. Це може бути і «розповідь» про твір самого музиканта, і демонстрація виконання окремих варіацій, що супроводжується поясненнями піаніста. Продовжуючи заглиблення в художній сенс цієї музики, Лан Лан гастролює світом і мандрує світом. Зупинки цієї мандрівки присвячуються виконанню «Гольдберг-варіацій» Й.С. Баха або його фрагментів.

¹ Ланг Ланг (Lang Lang). Венгерская рапсодия №2, Ф. Лист(F. Liszt)
<https://www.youtube.com/watch?v=dJ--1hmHk8A>

² "Für Elise" Performed by Lang Lang https://www.youtube.com/watch?v=s71I_EWJk7I

Серед таких «зупинок» є знакові, що пов'язані або з написанням цього твору Й.С.Бахом (перебування піаніста в Ляйпцігу)¹, або з перипетіями вивчення твору піаністом – перебування в Пекіні².

Ім'я Лан Лана, як і багатьох інших відомих піаністів, включено у Вікіпедію. Відповідно, його творча постать одержала широке обговорення. Звичайно, Вікіпедію, як джерело інформації, ми не можемо вважати строго науковим. Однак прийнятий у Вікіпедії колективний, збираний спосіб накопичення інформації є водночас і показником рівня публічності особи, про яку йдеться.

Висновки до четвертого розділу

На прикладі музично-виконавської творчості і суспільної діяльності відомого китайського піаніста Лан Лана розглядається один з проявів сучасних комунікативних процесів в музиці, що одержав назву «публічність».

Під *публічністю в музично-виконавській діяльності* розуміється націленість духовної і музично-практичної дії музиканта-виконавця на активну комунікацію з будь-якою зацікавленою аудиторією: з широким колом музичних слухачів, з категорією музикантів-професіоналів і, ширше, з зацікавленим музичним соціумом. Така комунікація може відбуватися не тільки під час музичного виконання, але і в інших формах спілкування музиканта з реальною або потенційною публікою, з широким колом любителів музики.

Публічність є однією з найбільш показових рис музичної творчої діяльності Лан Лана. Розрізняються: а) загальні передумови проявів

¹ Lang Lang - Goldberg Variations: Live recital of the Goldberg Variations (Mini Documentary

<https://www.youtube.com/watch?v=IojzvQJrKzs>

² Lang Lang presents Bach's Goldberg Variations – A Personal Introduction from Beijing - YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=Bm2OTmIGOGA>

публічності у діяльності музиканта-виконавця; б) передумови особливої ролі феномену публічності у творчій діяльності Лан Лана.

Загальні передумови публічності в музично-виконавській творчості, розглянуто в історичному плані. Робиться висновок, що три жанрові форми буття музики, що виділені в книзі Є.В. Назайкінського «Стиль і жанр в музиці», є дотичними до форм проявів публічності в музиці. Їх використано для оцінки проявів феномену публічності в китайській традиційній і професійній композиторській музиці. Звертається увага на роль у сучасній китайській професійній музичній культурі програмності, що підсилює публічність сприйняття широкою слухацькою аудиторією.

Розглянуто прояви публічності у музично-виконавському стилі Лан Лана: а) В ракурсі життєвих обставин, з якими пов'язане становлення та розвиток творчої особистості піаніста; б) У способах спілкування виконавця з публікою; в) У його суспільній поведінці; г) В особливій ролі щодо публічності сучасних засобів комунікації; д) У стильових підходах до формування власної музично-виконавської версії твору.

Для «стилю музичної творчості Лан Лана найбільш важливим показником є внутрішній план особистості, духовне життя молодого піаніста. Першочергову увагу пригортає психологічний статус творчої особистості Лан Лана. За психологічним типом Лан Лан є екстравертом. Про це свідчить не тільки суспільна поведінка піаніста, відкритість до спілкування з різноманітною аудиторією, але й низка знакових подій, що відбулися у критичні моменти його життя. Відкритість до спілкування з людьми доповнюється у Лан Лана радістю пізнання оточуючого світу.

У найбільш крупному плані розрізняються дві складові «айсбергу» публічності. Перша складова – це наявна для масового сприйняття частина, що стосується відомих маркерів публічності. Це конкурси, премії, нагороди, почесні звання, інтерв'ю журналістам, майстер-класи тощо. У другу складову, що подекуди може виявлятися лише засобами аналізу, входить власне естетичний ефект від звучання музичного інструменту, що

спрямований до публічного спілкування. Надаються приклади широко відомих «зовнішніх» форм прояву публічності Лан Лана.

Для дослідження «внутрішніх» форм феномену публічності Лан Лана, що є складовою його «стилю музичної творчості», використано метод компаративного аналізу лінійного типу. В ракурсі публічності порівнюються багато в чому протилежні творчі постаті Лана Лана і Григорія Соколова.

Окремий підрозділ присвячено аналізу форм трансляції музично-виконавського образу Лан Лана. Лан Лана віднесено до типу сучасних музикантів, що максимально активно користуються можливостями сучасних медіа з метою: а) донесення до слухацької аудиторії своїх музично-творчих досягнень; б) як найбільш ефективний спосіб роз'яснення своєї «публічної місії».

Найбільш змістовною і художньо концентрованою формою трансляції музично-виконавського образу Лан Лана вважаються його публічні (концертні та інші) виступи з власними музичними виконаннями. Однак не менш показовими в плані демонстрації публічності Лан Лана є інші форми, що яскраво і зрізних боків презентують його музично-виконавське «Я».

Піаніст все більш відчуває свій синовій борг тій країні, яка його виховала. Він є людиною, що вийшла з верств простого народу, і тепер, так само як колись йому самому, китайській і некитайській молоді необхідна музична та інша, більш широка художня освіта. Це має допомогти більш тонко і різнобарвно відчувати сенс життя. Поступово у свідомості піаніста формується відчуття пов'язаної з цим прагненням «місії Лан Лана».

Місія Лан Лана полягає у музичному вихованні молоді і людей старшого покоління шляхом прилучення до музичної класики, до музикування, а також у допомозі молодому музиканту-професіоналу в підвищенні своєї майстерності. Є і національно-патріотична складова цієї місії. В сучасному Китаї є десятки мільйонів прихильників музичної творчості Лан Лана-виконавця. З іншої сторони, він є живими прикладом люди з народу, яка своєю колосальною працею, долаючи значні життєві

перепони, досягла музично-виконавської майстерності світового рівня. Займаючись в Китаї музично-освітньою діяльністю, піаніст начебто віддає борг своїй Батьківщині, яка його виховала.

Виникає потреба особистим прикладом вести за собою, вводячи у красу музичного, молодий культурний фронт всесвітньої і, у першу чергу, китайської молоді.

В розумінні самого Лан Лана його музичне виховання і подальше осягнення світових висот фортепіанної майстерності відбувалося шляхом освоєння накопиченого фортепіанною культурою світового, у першу чергу, європейського досвіду, але з відчуттям глибинних китайських традицій. Йдеться про просування наперед за принципом *step by step* (крок за кроком), який сходить до філософії давнього китайського мислителя, основоположника Даосизму Лао-Цзи.

Піаніст пише, за участі журналіста Давіда Рітца автобіографічну книгу «Подорож у тисячу миль». Ця книга має велике виховне значення, особливо для китайської творчої молоді. Вона містить інтригу, націлена на романтичне сприйняття світу, подібно до часів великих географічних відкриттів. Назва книги відсилає читача до пригодницьких романів Жуль Верна. Робиться висновок, що ця автобіографічна сповідь не є само-афішею. В ній відчувається літературний талант, природне вміння спілкуватися з віртуальним читачем.

Звертається увагу на широкий фронт суспільної діяльності піаніста, що націлена на допомогу молоді відчувати світ музичного. Для підтримки починаючих піаністів Лан Лан засновує *Благодійний фонд* (Lang Lang foundation) і музичну школу для юних піаністів із незаможних сімей, в якій навчаються 150 юних обдарувань. У цій сфері піаніст демонструє свій неабиякий педагогічний хист, шукає будь-які форми, що полегшують входження юного музиканта в концертне життя. Водночас піаністом створюється відповідна методика фортепіанного навчання для починаючих любителів музики і майбутніх музикантів-професіоналів.

Піаністом також створено великий цикл навчальних фільмів, що опубліковані в Інтернеті під назвою «Лекції Лан Лана» (Lang Lang lessons) [102]. За жанром ці лекції можна вважати «фортепіанним практикумом».

Мандруючи за розкладом концертних виступів по країнам і містам, Лан Лан охоче спілкується з творчою молоддю і, за бажанням організаторів, охоче дає майстер-класи. Тут піаніст з задоволенням користується формою показу виконання фрагментів музичних творів. Причому його імпровізовані виконавські висловлювання є напрочуд яскравими і інтонаційно рельєфними. Однієї з причин дієвості такого показу є сфокусована на сприйняття «учнем» і «публікою» сугестія. Йдеться про музично-інтонаційне зараження учня красою і енергетичними токами інтонації музичного твору. Спрацьовує притаманна Лан Лану зрілого періоду стильова риса музично-виконавської інтонації, яка раніше була названа «музично-виконавською імпресіоністичністю».

Робиться припущення, що серед сучасних піаністів Лан Лан в ракурсі представлення свого образу в Інтернеті є безумовним лідером. Причому йдеться не лише про китайських піаністів, але й взагалі про сучасних піаністів.

Ім'я Лан Лана, як і багатьох інших відомих піаністів, включено у Вікіпедію. Відповідно, його творча постать одержала широке обговорення. Звичайно, Вікіпедію, як джерело інформації, ми не можемо вважати строго науковим. Однак прийнятий у Вікіпедії колективний, збираний спосіб накопичення інформації стає водночас і показником рівня публічності особи, про яку йдеться.

ВИСНОВКИ

Китайський піаніст Лан Лана відноситься до когорти найбільш популярних музикантів-виконавців сучасності. У 2021 році йому виповнюється 39 років і наразі він перебуває у розквіті свого таланту. Фортепіанний стиль цього піаніста у своїх визначальних рисах вже сформувався і це надає можливість для його наукового дослідження.

В дисертації обраний ракурс дослідження *музично-стильового становлення* Лан Лана-піаніста. Відповідно до автобіографічних матеріалів Лан Лана робиться висновок, що ракурс творчого становлення є для піаніста найвагомішим.

Автор спирається на визначення «становлення», що подано в «Академічному тлумачному словнику української мови». Воно роз'яснюється як «філософська категорія, що відображає процес діалектичного переходу від одного ступеня розвитку до іншого, як момент взаємоперетворення протилежних і разом з тим взаємопов'язаних моментів розвитку – виникнення й зникнення...» [2].

Перший розділ дисертації присвячений розробці можливих методів аналізу індивідуального музично-виконавського стилю і їх використання в динаміці творчого становлення Лан Лана. Проблемна ситуація, що виникає у зв'язку з аналізом музично-виконавської творчості Лан Лана, передбачає взаємодію двох чинників: індивідуальних особливостей виконавського стилю китайського піаніста і динаміки становлення цього стилю. У першому з названих параметрів звертається увага на переважну увагу дослідників до музично-виконавського типу. На підтвердження цієї думки розглядаються відомі класифікації музично-виконавських стильових типів належать К. Мартінсену, Д. Рабіновичу, О. Катрич, В. Чінаєву.

В плані характеристики музично-виконавського стилю Лан Лана використовується класифікація Д. Рабіновича, згідно з якою цей стиль характеризується як поєднання віртуозного і романтичного типів.

Дисертація складається з чотирьох розділів. Перший присвячено методиці дослідження індивідуального музично-виконавського стилю. Інші три розділи – комплексному аналізу музично-виконавського стилю Лан Лана.

Першорядне значення мають інтерпретаційний і компаративний і підходи. Інтерпретативна лінія презентована поняттям В. Москаленка «стиль музичної творчості», що характеризує саме індивідуальний музичний стиль чи то композитора, чи то музиканта-виконавця. Під таким розуміється «специфіка світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, що виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору». Ліва, «родова» частина цього визначення конкретизується в подальшому перипетіями творчого шляху Лан Лана. Правою, «видовою» частиною розкривається апарат самовираження піаніста у власному музичному стилі.

Щодо компаративного аналізу, прийнятими в дисертації новаціями вважаємо:

1) Введення в механізм порівняння категорії музичного мислення. Порівнювальний стильовий музичний матеріал мислиться як сформовані практичним досвідом його узагальнені музично-слухові уявлення.

2) Виділення двох провідних різновидів компаративного музичного аналізу – *лінійного* і *генеруючого*.

В «лінійному» музично-стильовому компаративному аналізі порівнюються рівно-порядкові стильові явища. Завданням є уточнення стильових відмін об'єктів, що розглядаються. В «генеруючому» музично-стильовому компаративному аналізі досліджується продукування вихідним стильовим явищем похідного музично-стильового явища.

Обидва методи дослідження – інтерпретативний і компаративний – поєднуються використанням категорії музичного мислення.

В Другому і Третьому розділах дисертації автор спирається на біографічний метод. Підставою такого підходу є опубліковані

самоспостереження самого піаніста. Паралельно використовується логіка музично-стильових спостережень «від роду до виду».

Вимальовуються наступні стильові тенденції, притаманні розвитку сучасного китайського фортепіанного мистецтва: *національна, романтична, віртуозна і глобалістична*. Ці чотири тенденції трактуються в значенні умовних родових начал стильового становлення Лан Лана. Помічником у такому дослідженні стає генеруючий тип компаративного аналізу.

Формування музично-виконавського стилю Лан Лана не є завершеним процесом. У той же час можна говорити про кристалізацію певного музично-стильового ядра піаніста. У його формуванні виділяються: *Установчий період* (Другий розділ дисертації) і *Період творчої зрілості* (Третій розділ).

Установчий період – це час фортепіанного навчання піаніста. Найважливіші етапи цього процесу, що виділені у Другому розділі окремими підрозділами, мають назви: «Китайський етап творчого формування Лан Лана» і «Нова парадигма художнього мислення (американський етап)».

Вражає цілеспрямованість і неабияка динамічність творчого формування піаніста. Лозунгом розвитку стає прийняте у родині Лан Лана гасло: намагатися бути «номером першим» (принцип *Number one*) у будь-якій сфері практичної діяльності. У випадку з Лан Ланом це – діяльність музично-виконавська. Не менш могутнім психологічним важелем у становленні Лан Лана-піаніста стає необхідність компенсації нереалізованих мрій членів його родини в часи

На китайському етапі підтримуючу і культурно-спрямовуючу роль у досягненні планки *Number one* відіграють батьки Лан Лана. Дитина з самого початку сприймається як вундеркінд.

Порівняння з іншим вундеркіндом – російським піаністом Євгеном Кісіним – свідчить принципово інший характер творчого зростання Лан Лана. Воно відбувається через значні перепони: побутові, психологічні, бюрократичні тощо. У Є. Кісіна, навпаки, можемо говорити про суспільне сприяння його творчого росту на шляху до нових вершин виконавської

майстерності. У цьому порівнянні застосовується *лінійний* різновид компаративного аналізу.

Зазначено, що в китайський період навчання піаніста *національна* лінія становлення головує над іншими тенденціями. Лан Лан не був вихований ортодоксально релігійною людиною, але дотримувався порад Конфуція і Лао Дзи. Батьки і більш давні родичі Лана Лана є носіями традиційної китайської музичної інтонації, що природним чином всмоктується піаністом. Впадає в око започаткована в цей час традиція ансамблевого музикування піаніста з виконавцями на традиційних китайських інструментах, яка продовжується і в зрілий період творчості.

У притаманному Лан Лану образі звучання музичного інструменту присутні національні ознаки. Як приклад, звертається увага на красиву дзвінкість і легкість звучання фортепіано у шопенівських ліричних декламаціях, які у інших виконавців набувають більш соковитої тембрової глибини.

Віртуозне стає органічним інструментом музичного самовираження дитини. Використовується «технічна муштра», але головним для піаніста стає координація технічних деталей з «відчуттям музики». Цей підхід підтримується фортепіанними наставниками, професорами Чжу Я-Фен в Шеньяні і Чжао Пін-Го в Пекіні.

Робиться висновок, що визначальною загальною тенденцією у музичному мисленні Лан Лана в китайський період є *національна*. Для характеристики індивідуального стилю Лан Лана, що відрізняє його від інших піаністів, вводиться поняття «музично-виконавська картинність».

На американському етапі навчання Лан Лана відбуваються принципові зміни у його світовідчутті і в художньому мисленні. Піаніст у психологічному сенсі стає самостійною людиною, відчуває дух американської свободи, аналізує відміни між китайською і американською системами загальної освіти. Тепер на передній план висувається *глобалістична* тенденція.

Звертається увага на сприйняття Лан Ланом музичного мистецтва у розмаїтті його видових проявів, а також принципове розширення художніх горизонтів музиканта (відвідування виставок, знайомство з архітектурою тощо). На матеріалі п'єс Шекспіра піаніст вивчає англійську мову, осмислюючи водночас зв'язки словесного синтаксису з музичним.

Вирішальну роль на американському етапі має фортепіанне навчання Лан Лана в Кертіс-інституті під орудою професора Гері Граффмана. В китайський період головними віхами творчого становлення піаніста була, як і у більшості молодих китайських піаністів, підготовка і участь в фортепіанних конкурсах. В Америці, під впливом професора Лан Лан відмовляється від участі в творчих змаганнях, він заглиблюється у внутрішній світ музики. Ця «американська» тенденція творчого росту зберігається у Лан Лана і надалі.

Гранично розширюється його фортепіанний репертуар. Зокрема, до нього додається російська фортепіанна музика. Роль батька у становленні піаніста тепер нівелюється, психологічний фактор «стати *Number one*» перестає діяти як самоціль.

Гері Граффман не нав'язує юнаку своє відчуття музики, а лише «висловлює поради». На підтвердження вже сформованої самостійної стильової позиції Лан Лана аналізується його виконання «Осінньої пісні» з циклу «Пори року» П.І. Чайковського у порівнянні з виконаннями Льва Оборіна. Використовується *лінійний тип* компаративного аналізу.

Головним об'єктом уваги у Третьому розділі дисертації є стильові процеси музично-виконавського розвитку Лан Лана у період творчої зрілості. . Аналізуються концертна діяльність піаніста.

Притаманне китайській художній культурі тяжіння до опанування глобальним художнім досвідом набуває у Лан Лана індивідуальних рис. Вже будучи самостійною творчою фігурою, відомим у світі музикантом-виконавцем він продовжує навчатися кращим досягненням світової фортепіанної культури.

Третій розділ складається з двох підрозділів. Перший з них названий «Перетворення накопиченого стильового потенціалу». У цей час притаманні піаністу *віртуозність* і *романтичність* стають, з одного боку, художньо ефективним, з іншого – публічним способом музичного спілкування піаніста з широкою музичною аудиторією. Синтез цих стильових спрямувань виступає у наступних призначеннях: 1) як засіб демократизації і ефектного донесення крами музичної думки до широкого слухача; 2) як внутрішня підтримка якомога яскравішого викладення власної музично-виконавської концепції твору; 3) як спеціальна презентація блискучої віртуозності, що заворює слухачку аудиторію.

Концерт Лан Лана в Карнегі Хол розглядається і як презентація творчих здобутків молодого людини (піаністу на той час виповнився 21 рік!) і як підсумок попереднього періоду художнього становлення. Виходячи зі змісту обраної для виступу в Карнегі Хол програми, піаніст пропонує слухачеві: а) найближчу і найприроднішу до його природного музичного відчуття європейську музику раннього романтизму; б) Таку складну і різноманітну програму, яка б продемонструвала справжній масштаб його піаністичного таланту; в) блискучу віртуозну майстерність у володінні фортепіано при збереженні якості створюваного його руками художнього образу; г) позиціонування себе саме як китайського піаніста, який, щоправда, віддає також данину своїй фортепіанній освіті в США.

Лан Лан грає такими чином, щоб водночас відчувати з боку слухачів зворотні підбадьорюючі імпульси. Ця риса ріднить Лан Лана-віртуоза з одним із його виконавських кумирів – Володимиром Горовицем, для кого публіка була одним з художньо підтримуючих факторів. Слід нагадати і про визначальну роль у фортепіанному становленні Лан Лана родоначальника віртуозної фортепіанної виконавської тенденції, про композитора-піаніста Ф. Ліста. У цих порівняння використано *генеруючий тип* порівняльного аналізу.

«Тенденція стильового збагачення» у піаністичній творчості Лан Лана розглянута в другому підрозділі. Нею ілюструється вихід на передній план *глобалістичної* тенденції. Піаніст починає активний творчий діалог: а) з широкою публікою; б) з відомими в Америці і в світі симфонічними оркестрами, а також з видатними музикантами-виконавцями; в) творчо співпрацює з відомими музикантами в плані обміну музично-виконавським досвідом.

У цьому підрозділі розглядаються як сольні концерти Лан Лана, так і виступи в дуетах з іншими відомими піаністами. До матеріалу дослідження також долучаються виконання піаністом разом з оркестрами під головуванням відомих диригентів низки Концертів для фортепіано з оркестром Моцарта і Бетховена. Під час таких виконань піаніст демонструє вражаюче вміння вступати у художню взаємодію з партнерами по ансамблю, розширюючи таким чином власну виконавську стильову палітру. Робиться висновок, що *головним способом* стильового збагачення Лан Лана стає творчий діалог з всесвітньо відомими сучасними спеціалістами у сфері музичного виконавства. *Головною формою* стильового збагачення стають виконання в художньому (музичному) ансамблі, де одним із учасників стає сам піаніст.

Окрім ансамблевого музичного спілкування, творчий діалог Лан Лана з видатними музикантами-виконавцями відбувається в формі консультацій і майстер-класів. В обох випадках особою, що прислухається до думки більш досвідчених музикантів, є Лан Лан.

Піаністом був вихований на техніці фортепіанної гри, притаманній російській фортепіанній школі. Тепер він пробує засвоїти іншу техніку, притаманну Д. Баренбойму: «пальці ближче до клавіш». Він погоджується на участь у майстер-класі Д. Баренбойма, що відбувся на матеріалі Сонати Л. Бетховена для фортепіано №23 op.57 f moll.

В аналізах сольних виступів Лан Лана, що відбулися у найвідоміших концертних залах Америки і Європи, центральну увагу приділено здобуткам

піаніста в освоєнні класичної (в широкому розумінні) музики. Робиться висновок, що піаніст у виконанні фортепіанної класики є завжди впізнаваним. Приваблює увагу поєднання романтичної свіжості сприйняття музичного образу з намаганням спілкуватися зі слухачем засобами музичної інтонації. Цю рису музично-виконавського стилю Лан Лана характеризувано терміном «музично-виконавська імпресіоністичність». На відміну від імпресіонізму в композиторській творчості, об'єктом художніх «вражень» музиканта-виконавця (у даному разі не композитора!) є не безпосередні художні враження від сприйняття оточуючого світу, а миттєві враження від зараз відкритого для нього насиченого різноманітними барвами звукового світу музичного твору, що інтерпретуються.

Четвертий розділ присвячено найбільш характерній відміні зрілого музично-виконавського стилю піаніста і його музично-виконавської діяльності – публічній складовій.

Під публічністю розуміється націленість духовної і музично-практичної дії музиканта-виконавця на активну комунікацію з будь-якою зацікавленою аудиторією: з широким колом музичних слухачів, з категорією музикантів-професіоналів і, ширше, з зацікавленим музичним соціумом. Така комунікація може відбуватися не тільки під час музичного виконання, але і в інших формах спілкування музиканта з реальною або потенційною публікою, з широким колом любителів музики.

Зазначено, що феномен публічності був завжди присутній у творчій діяльності музиканта-виконавця. На підставі класифікації жанрових форм буття музики, що належить Є.В. Назайкінському, розглядається історично відмінна роль публічності, розвиток цього феномену в музичному і, зокрема, в китайському виконавстві.

У найбільш крупному плані розрізняються дві складові «айсбергу публічності» Лан Лана. Перша складова – це наявна для масового сприйняття частина, що стосується зовнішніх маркерів публічності. Йдеться суспільні відзнаки піаніста, про конкурси, премії, нагороди, почесні звання,

інтерв'ю, майстер-класи тощо. До цієї ж, наявної для зовнішнього сприйняття частини маркерів публічності Лан Лана відносяться факти найбільш знакових концертних виступів піаніста, що відбулися на запрошення або за присутності всесвітньо відомих, а отже «публічних» у сприйнятті суспільства осіб. В цьому ж плані пригортають увагу такі події як виступ піаніста на відкритті Всесвітньої олімпіади в Китаї, або його сольні концерти у найпрестижніших концертних залах світу, виконання з всесвітньо відомими диригентами і симфонічними оркестрами тощо.

Помітне тяжіння Лан Лана до публічної презентації своєї творчої діяльності і музично-виконавського доробку не слід вважати лише проявом сучасного маркетингу, або тенденції само-афішування. В подальшому становленні «стилю музичної творчості» піаніста все більш важливим стає внутрішній план особистості, духовне життя молодого піаніста. Першочергову увагу пригортає психологічний статус Лан Лана. Він є екстравертом. Про це свідчить не тільки суспільна поведінка піаніста, його відкритість до спілкування з різноманітною аудиторією, але також піаністом створюваний образ музичного твору, сценічна поведінка під час концертного виступу.

Музично-стильову еволюцію Лан Лана можна спостерігати, зіставляючи два виконання Лан Ланом Першого концерту для фортепіано з оркестром П.І. Чайковського, що відбулися з різними диригентами – Ю. Теміркановим і Пааво Ярві. У значно пізнішому виконанні (з Пааво Ярві, 2015 р.) піаніст відмовляється від впливу на аудиторію гіперболізацією власної унікальності, перемогою у «змаганні» з оркестром. Він стає учасником ансамблю одноступів (соліст – оркестр), який організує і контролює диригент.

На прикладі сольних концертів Г. Соколова і Лан Лана порівнюються протилежні за якістю прояви феномену публічності у цих піаністів. В аналізі враховано, що Г.Соколов за психологічним типом є інтровертом, а Лан Лан є екстравертом.

Лан Лан, як і раніше, відчуває себе китайським піаністом. У той же час він вважає, що одна з головних ідей цього періоду – досягненню всесвітньої музичної класики – зовсім не заважає генетична приналежність китайській художній культурі. Піаніст все більш відчуває свій синовій борг тій країні, яка його виховала. Він є людиною, що вийшла з верств простого народу, і тепер, так само як колись йому самому, китайській і некитайській молоді необхідна музична та інша, більш широка художня освіта. Це має допомогти більш тонко і наповнено відчувати сенс життя.

Поступово у свідомості піаніста формується відчуття пов'язаної з цим прагненням «Місії Лан Лана». Десятки мільйонів китайських дітей, що навчаються мистецтву гри на фортепіано, вважають цього піаніста взірцем для свого творчого шляху. Отже, постає потреба вести за собою китайську і не лише китайську молодь, вводячи її в красу музичного.

Одержаний лан Ланом життєвий і творчий досвід говорить: не треба лякатися довгого шляху в творчому становленні. Доцільно зосередитися на досягненні поставленої мети на кожному окремому кроці. Цей метод відповідає філософії китайського мислителя Лао-Цзи.

Лан Лан демонструє свій метод фортепіанного навчання в своїх міні-фільмах. Вони публікуються під назвами «Вісім правил для навчання фортепіанній грі», та «Лекції Лан Лана».

Піаніст публікує авторську сповідь, що присвячена його творчому сходженню до планки вищої фортепіанної майстерності, і інші матеріали біографічного характеру. Інформація щодо творчого шляху і музично-виконавського доробку піаніста розповсюджуються в Інтернеті. Завдяки цьому піаніст завжди віртуально присутній серед цінителів музичного мистецтва в Китаї і в усьому світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. дис. ...канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Киев, 1990. 19 с.
2. Академічний тлумачний словник української мови (1970–1980). URL: <http://sum.in.ua/s/Stanolennja> (дата обращения 17.04.2019).
3. Алексеев А. Д. Советская фортепианная музыка, 1917–1945. Москва: Музыка, 1974. 248 с.
4. Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония): проблемы теории, истории : дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2015. 326 с.
5. Арановский М. Что такое программная музыка?. Москва: Музгиз, 1962. 119 с.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва : Музыка, 1971. 379 с.
7. Ахметходжаева Н. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Государственная консерватория Узбекистана. Ташкент, 1985. 16 с.
8. Белоброва О. Virtuозность в русском романтическом фортепианном концерте как культурологическая проблема // Київське музикознавство : зб. статей. Київ, 2001. Вип. 6. С. 291 – 303.
9. Бюффон Ж. Л. Речь при вступлении во Французскую академию. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LITRA/BUFFON.HTM>. (дата обращения: 08.08.19).
10. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Санкт–Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 1994. 140 с.

11. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Российский Государственный Педагогический Университет им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2009. 25 с.
12. Васильев Л. Роль традиций в истории и культуре Китая. Москва : Наука, 1972. 76 с.
13. Виноградов В. Музыка в Китайской Народной Республике. Москва: Советский композитор, 1959. 85 с.
14. Виноградов В.С. Музыка Советского Востока. От унисона к полифонии: очерки. Москва: Сов. композитор, 1968. 234 с.
15. Виноградова Е.В. Желоховцева А.Н. Китайская музыка // Музыкальная энциклопедия: Т.2 / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1974. С. 807-815.
16. Волкова С. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство/ Московская государственная дважды ордена ленина консерватория имени п. И. Чайковского. Москва, 1990. 24 с.
17. Вэй Дзюнь. Народно-песенная культура Китая. Киев: Музична Україна, 2007. 248 с.
18. Гай-Воронская А.Л. Биографический метод и его эвристические возможности в социологических исследованиях. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/290217553.pdf> (дата обращения: 08.08.19).
19. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века : очерки. Изд. 2-е. Ленинград : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. 288 с.
20. Галацкая В. Шуман. Фортепианное творчество // Музыкальная литература зарубежных стран. Изд. 4-е. доп. и перераб. Москва, 1970. Вып. 3. С. 393–422.
21. Главная роль. Ланг Ланг. Эфир от 07.04.2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=H3aboOVInhg> (дата обращения: 10.08.19).

22. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. Москва: Советский композитор. 1990. 463 с.
23. Инь Фалу. Наши замечательные музыкальные традиции // О китайской музыке. Статьи китайских композиторов и музыковедов / ред. Г. М. Шнеерсон. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. С. 18–31.
24. История Китая с древнейших времен до наших дней / Ред. Л.В. Симоновской. Москва: Наука, 1974. 234 с.
25. Історія Лан Лана. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4pcsXLMPOQs> (дата обращения: 13.07.20).
26. Кадцын Л. Бытовые и концертные жанры музыкального искусства : от Возрождения до наших дней : Учебное пособие. Екатеринбург : ИП Лисицына, 2010. 264 с.
27. Казанцева Л. Функции программы в музыке. URL: <http://muzsoderjanie.ru/nauka/nauchnie-publicacii/92-kazantseva-funkcii-v-programme.html> (дата обращения: 03.02.19).
28. «Как по нотам»: Гари Граффман. URL: <https://www.m24.ru/videos/programmy/31122015/101408> (дата обращения: 01.05.19).
29. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. Дрогобич : Відродження, 2000. 98 с.
30. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
31. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано), XIV–XVIII ст. : навч. посіб. Тернопіль : АСТОН, 1998. 300 с.
32. Китайская пейзажная лирика III–XIV вв. (Стихи, поэмы, романсы, арии). Под общей редакцией проф. В.И. Семанова // Вступительная статья и комм. докт. филол. наук И.С. Лисевича. Москва: Издательство Московского университета, 1984. 320 с.
33. Китая музыка // Музыкальный энциклопедический словарь : [гл. редактор Г. В. Келдыш]. Москва: Советская энциклопедия, 1991. С. 250–251.

34. Кияновская Л. Функции программности в восприятии программного произведения : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство. Ленинград, 1985. 24 с.
35. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ століття // Украинская музыка и современность. Львов, 1993. С. 37–57.
36. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины. Санкт-петербург: Композитор, 2000. 271 с.
37. Конфуций – цитаты, высказывания и афоризмы. URL: [omg-mozg.ru>konfuciy.htm](http://omg-mozg.ru/konfuciy.htm) (дата обращения: 9.03.20).
38. Кравченко И. Публичность // Новая философская энциклопедия : в 7 т. / ред. В. С. Стёпина. Москва : Мысль, 2001. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/8955/%D0%9F%D0%A3%D0%91%D0%9B%D0%98%D0%A7%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%9C (дата обращения: 08.09.2019).
39. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 38, Музичний стиль : теорія, історія, сучасність. Київ, 2004. С. 67–80.
40. Коханик И. Проблема музыкального стиля и стилеобразования в контексте постмодернизма // Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Вип. 4, Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2003. Кн. 2. С. 29–41.
41. Кравцова М. Мировая художественная культура. История искусства Китая : Учебное пособие. Санкт-петербург: Лань, 2004. 960 с.
42. Кучменко Е. Взаємовпливи історико-культурних процесів Заходу і Сходу в XVIII–XX ст. : (на прикладах художньої культури) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Національний педагогічний ун-т ім. М.П.Драгоманова. Київ, 1999. 24 с.
43. Ланг Ланг. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/lang-lang-2017> (дата обращения: 08.09.19).

44. Ланг Ланг. Энигма. Интернет-ресурс: Ланг Ланг. Энигма. URL: https://www.youtube.com/watch?v=SfJ6v9B-p_8 (дата звернения: 04.06.19).
45. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва: Музыка, 1988. 235 с.
46. Лисевич И. Моделирование мира в китайской мифологии и учение о пяти первоэлементах // Теоретические проблемы восточных литератур. Москва, 1969. С. 262–268.
47. Ло Чжихуэй. Лан Лан. Страницы биографии. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/lan-lan-stranitsy-biografii> (дата обращения: 25.03.19).
48. Лоу Вэй. Украинская фортепианная музыка в контексте творческих устремлений китайских пианистов. URL: <http://intkonf.org/lou-vey-ukrainskaya-fortepiannaya-muzyika-v-kontekstetvorcheskih-ustremleniy-kitayskih-pianistov/> (дата обращения: 23.04.19).
49. Лю Бинцянь. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы : монография по истории культуры для музыкальных академий / университетов и вузов искусства. Одесса : Астропринт, 2011. 212 с.
50. Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики // О китайской музыке : Статьи китайской композиторов и музыковедов. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1958. С. 74–104
51. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. Москва: Советский композитор, 1978. 352 с.
52. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : Учебное пособие. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
53. Мазель Л. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений : элементы музыки и методика анализа малых форм : Учебное пособие. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
54. Малявин В. Китайская цивилизация. Москва: Астрель, 2000. 627 с.
55. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В.Л. Михелис; редакция, примечания и вступительная статья Г.М. Когана. Москва : Музыка, 1966. 218 с.

56. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. Москва, 1979. № 3. С. 30–39.
57. Мильштейн. Я. Вопросы теории и истории исполнительства: Сб. статей. Москва : Сов.композитор, 1983. 266 с.
58. Михайлов М. Стиль в музыке : Исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
59. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної академії України : Науковий журнал. Київ: НМАУ, 2008. № 1. С. 106–111.
60. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / редкол.: Ляшенко І. Ф. (голова) та ін. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48—53.
61. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: Учебное пособие. Киев: ТОВ «Типографія Клякса», 2012. 272 с.
62. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра. Київ, 1998. Вип. 7. С. 3—10.
63. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : Исследование. Київ, 1994. 156 с.
64. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття) // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56—64.
65. Музыкальная эстетика стран Востока / [редактор В. Шестаков]. Москва: Музыка, 1967. 414 с.
66. Муха А. Принцип програмності в музиці. Київ: Наукова думка, 1966. 175 с.
67. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1998. 254 с.
68. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва: Гуманитарный издательский центр «Владос», 2003. 248 с.
69. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва: Музыка, 1982. 299 с.

70. О китайской музыке. : Статьи китайских композиторов и музыковедов / [сокр. пер., сост., ред. и предисл. Г. М. Шнеерсона]. Москва: Музгиз, 1958. Вып. 1. 143 с.
71. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Изд. 2-е. Москва, 1954. 384 с.
72. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. Київ: Музика, 1987. 182 с.
73. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции. Одесса : ОКФА, 1996. 206 с.
74. Соломонова Н. Музыкальная культура Дальнего Востока и стран Азиатско-Тихоокеанского региона. Москва: Композитор, 1998. 68 с.
75. Публічний. Словник іншомовних слів. За редакцією члена-кореспондента А.Н. УРСР О.С. Мельничука. Київ. 1974. 865 с. URL: <https://126.slovaronline.com/12439-%D0%9F%D0%A3%D0%91%D0%9B%D0%86%D0%A7%D0%9D%D0%98%D0%99> (дата обращения: 23.04.19.)
76. Раабен Л.Н. Концерт. // Музыкальная энциклопедия. Т.5. Москва: Советская энциклопедия, 1974. с. 922 – 925.
77. Рабинович Д. Исполнитель и стиль : избранные статьи. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. Москва : Сов. композитор, 1979. 320 с.
78. Реновация китайской традиционной музыки в эпоху Культурной Революции. URL: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=662310> (дата обращения: 20.04.19).
79. Самый популярный пианист мира Ланг Ланг: «Я вырос на русской школе» /Пражский телеграф. URL: <http://ptel.cz/2012/04/samyj-populyarnyj-pianist-mira-lang-lang-ya-vyrastal-na-russkoj-shkole/> (дата обращения: 14.02.19).
80. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості програмних концертів для соліста з оркестром китайських традиційних інструментів: автореф. дис. ...канд искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство/ Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 149 с.
81. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX – XXI веков: автореф. дис. ...канд искусствоведения: спец. 17.00.02

Музыкальное искусство / Ростовской государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 149 С.

82. Тимофєєва К.В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства): автореф. дис.. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харіков. 2009. 163 с.

83. Харнонкурт Ніколаус. Музика як мова звуків // Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.

84. Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. Москва: Советский композитор, 1985. Вып. 6. С. 130–151.

85. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. 260 с.

86. Хохлов Ю.Н. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия: в 4 т. . Москва: Советская энциклопедия, 1978. с.442 – 449.

87. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. Санкт-петербург: Астерион, 2009. 160 с.

88. Хуан Чжулин. Пути развития детской фортепианной музыки в Китае : автореф. дис. ...канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2009. 18 с.

89. Царева Е. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия: Т. 5. Москва: Советская энциклопедия, 1981. С. 281–289.

90. Цзя Шиї. До проблеми визначення поняття фортепіанно-виконавської інтерпретації // Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : Збірник наукових праць. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв / за заг. ред. В. Л. Філіппова. Вип. 23. Харків-Луганськ :Вид-во ЛДІКМ, 2012. С. 261–272.

91. Че Чао. Публічна складова музично-виконавського стилю Лан Лана // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2019. Вип. 126. С. 102–111.

92. Че Чао. Становлення виконавського стилю Лан Лана // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. Вип. 129: Музичний твір: аналітичний погляд. С. 251–261.
93. Чинаев Владимир Петрович. Автореф. дис. на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Москва. 1995. URL: <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskie-stili-v-kontekste-hudozhestvennoy-kultury-xviii-xx-vekov> (дата обращения: 01.03.19).
94. Шахназарова Н. Музыка Востока и Запада: Типы музыкального профессионализма : Исследование. Москва : Советский композитор, 1983. 153 с.
95. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю : Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
96. Шитикова Р. Межкультурные коммуникации как системообразующий фактор нового мышлений в музыке XX столетия // Контакты музыкальных культур. Санкт-петербург : Композитор, 2007. С. 3–10.
97. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. Москва: Музыка, 1952. 250 с.
98. Энигма. Гэри Граффман. Эфир от 14.03.17. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DSMS0bpavdA> (дата обращения: 08.02.19).
99. Byang Ming. Creation and developing piano culture in China. China, Beijing, Yujhua Press, 1996. 83 p.
100. Documentary Mission Mozart : Lang Lang and Nikolaus Harnoncourt – URL: [A documentary by Christian Berger – medici.tv](https://www.youtube.com/watch?v=DSMS0bpavdA) (дата обращения: 10.02.19)
101. Lang Lang, Dragon Songs : DVD-ROM, Recording: Beijing, Forbidden City Concert Hall, 2006.
102. Lang Lang. Lessons. URL: https://www.youtube.com/results?search_query=lang+Lang+lessons (дата обращения: 01.03.19).
103. Lang Lang's 8 golden rules for learning to play the piano. URL: https://www.youtube.com/watch?v=QFA_R32cVdM&ab_channel=FranceMusique (дата обращения: 16..05.19).

104. Lang Lang's Performance at the White House: Display Of Harmony Or Subtle Dis? URL: <https://blogs.wsj.com/chinarealtime/2011/01/22/lang-langs-performance-at-the-white-house-display-of-harmony-or-subtle-dis/> (дата обращения: 01.10.19).
105. Lang_Lang_(pianist). URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 01.19.19).
106. Lang Lang. D. Journey of a Thousand Miles: My Story / Lang Lang, David Ritz. New York : Spiegel & Grau, 2009. 276 p. 279 URL: <https://www.amazon.com/Journey-Thousand-Miles-My-Story/dp/0385524579>. (дата обращения: 01.19.19).
107. Lang Lang zu "Goldberg Variations" URL: https://www.youtube.com/watch?v=R8_zcFsubwg (Дата обращения: 06.02.19).
108. Che Chao. Lan Lan virtuose. Experience in comparative analysis // European Journal of Arts, Section 2: Music. Vienna, 2020. P. 110–115.

ЛІТЕРАТУРА КИТАЙСЬКОЮ МОВОЮ

1. Бу Лі. Розвиток фортепіанної музики в Китаї періодів Нової і Новітньої історії // Вісник консерваторії імені Сінхая. Сінхай, 2004. Вип. 4. С. 78–87.
2. Біань Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін : Хуа Ле, 1996. 181 с.
3. Ван Іаохуа. Традиції китайської музики: загальний нарис. Хей Тан : Культура, 1990. 368 с.
4. Ван Циджао. Базові знання мистецтва. Пекін, 2006. 408 с.
5. Ву Цзунцян. Аналіз стилю і произведених. Пекин, 2003. 416 с.
6. Дай Байшен. До поняття «національний стиль» в китайській фортепіанній музиці // Китайське музикознавство. 2005. № 3. С. 168–176.
7. Дін Шаньде. Фортепіанні твори в китайському стилі і особливості їх виконання // Любитель музики : Збірка статей. Шанхай : Шанхайська музика, 1988. С. 234–247.
8. Ли Чунгуан. Краткий курс базовой теории музыки. Пекин, 1990. 198с.

9. Ли Чунгуан. Основные теории музыки. Пекин, 2007. 253с.
10. Лю Цзиншу. Музична термінологія. Пекін, 2011. 113 с.
11. Лю Цзінчжи. Нова історія китайської музики (переглянуте видання). Гонконг : Видавництво китайського університету, 2009. 853 с.
12. Лю Юаньчжу. Геніальний Лан Лан. Шанхай, 2005. 323 с.
13. Лян Маочун. Китайська сучасна музика. Шанхай , 2004. 256 с.
14. Се Ін. Майстер фортепіано 20-го століття. Шанхай, 2003. 33 с.
15. Словар китайської музики. Пекін : Народна музика, 1992. 842 с.
16. Сун Чженьсін. Особливості національного музичного стилю : риси різних епох. С. 1–27.
17. Сунь Цзі'нань. Стисла історія китайської музики. Цзінань, 1999. 465 с.
18. Тянь Кэвен, Чень Юн. Західна історія музики. Ухань, 2005. 262 с.
19. Хан Баоцянь. Теорія музики. Шанхай, 2004. 336 с.
20. Хан Лі. Фортепіанне мистецтво в Китаї. Пекін, 2011. 263 с.
21. Цай Ляньюй. Західна музична культура. Пекін, 1999. 478.
22. Цай Че Сунде. Витоки естетики музики Китаю. Пекін : Культура і мистецтво, 2003. 868 с.
23. Цянь Женкан. Цянь Ипинь. Китайська художня освіта // Музичний том . Шанхай, 2003. 590с.
24. Чень Сюй. Фортепіанне мистецтво Китаю і його значення для національної культури // Вивчення музики. 2001. № 4. С. 21–25.
25. Чжао Сяошен. Спосіб виконання на фортепіано. Шанхай , 2007. 436 с.
26. Чжоу Вей. Історія західного фортепіанного мистецтва. Шанхай, 2003. 186 с.
27. Чжоу Веймін. Багатовимірне дослідження фортепіанного мистецтва. Пекін, 2011. 392 с.
28. Шень Чжібай. Огляд історії китайської музики. Шанхай, 1982. 118 с.
29. Ян Вень. Особливості національного стилю фортепіанних творів Китаю // Наукові пошуки в музиці. 2005. № 1. С. 167-197.
30. Ян Жухуай. Аналіз і створення музики. Пекін, 2003. 1286 с.

ДОДАТОК А

Посилання на використанні в дисертації відеозаписи виконань Лан Лана

Мастер-клас Баренбойм – Лан Лан – Апасіоната

<https://www.youtube.com/watch?v=3NYfrht6TU8>

LIVE: Lang Lang with the Atlanta Symphony Orchestra

<https://www.youtube.com/watch?v=n050RT8Ad-s>

Lang Lang at Bing Concert Hall, Stanford University | 2015

https://www.youtube.com/watch?v=EaEdq_8_0uk

Pianist Lang Lang on Chopin, Practice and Metallica

<https://www.youtube.com/watch?v=rsF1->

[QRxXoE&ab_channel=WallStreetJournal](https://www.youtube.com/watch?v=rsF1-QRxXoE&ab_channel=WallStreetJournal)

Lang Lang – Debussy: Suite bergamasque, L.75: III. Clair de lune

https://www.youtube.com/watch?v=fZrm9h3JRGs&ab_channel=DeutscheGrammophon

"Für Elise" Performed by Lang Lang

https://www.youtube.com/watch?v=s71I_EWJk7I&ab_channel=Steinway%26Sons

Lang Lang — Chopin, “Raindrop” Prelude on the Steinway & Sons Spirio | r

https://www.youtube.com/watch?v=R2d2spnXyLA&ab_channel=Steinway%26Sons

Lang Lang – Lang Lang / Liszt – My Piano Hero EPK

https://www.youtube.com/watch?v=kcPG835otjk&t=340s&ab_channel=LangLangVEVO

Daniel Barenboim & Lang Lang Mozart Sonata 4 Hands K381

<https://www.youtube.com/watch?v=l1D5jTPKVL8>

Lang Lang – Beethoven piano concerto no. 2 Live with Royal Concertgebouw Orchestra & Paavo Jarvi

<https://www.youtube.com/watch?v=ZQUsA8OI9Cg>

Концерт «Ланг Ланг исполняет сонаты Моцарта и Баллады Шопена»: medici TV – <https://www.medici.tv/ru/concerts/lang-lang-mozart-chopin-ponce-lecuona-schumann-scriabin-royal-albert-hall/>

Daniel Barenboim & Lang Lang Mozart Sonata 4 Hands K381

<https://www.youtube.com/watch?v=l1D5jTPKVL8>

[Documentary Mission Mozart : Lang Lang and Nikolaus Harnoncourt – A documentary by Christian Berger – medici.tv](#)

LANG LANG – Mozart Piano Concerto # 17 / Bavarian Radio Symphony

<https://www.youtube.com/watch?v=AK2m0To3BCk>

Ланг Ланг (Lang Lang). Венгерская рапсодия №2, Ф. Лист(F. Liszt)

<https://www.youtube.com/watch?v=dJ--1hmHk8A>

"Für Elise" Performed by Lang Lang

https://www.youtube.com/watch?v=s71I_EWJk7I

Lang Lang – Goldberg Variations: Live recital of the Goldberg Variations (Mini Documentary)

<https://www.youtube.com/watch?v=IoizvQJrKzs>

[Lang Lang presents Bach's Goldberg Variations – A Personal Introduction from Beijing – YouTube](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=Bm2OTmIGOGA>

Lang Lang – Debussy: Suite bergamasque, L.75: III. Clair de lune

https://www.youtube.com/watch?v=fZrm9h3JRGs&ab_channel=DeutscheGrammophon

TCHAIKOVSKY ~ Piano Concerto No. 1 in B-flat minor – LANG LANG / Järvi

https://www.youtube.com/watch?v=Ybg2BEy_pu0

ДОДАТОК Б

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

Публікації у наукових фахових виданнях України:

1. Че Чао. Публічна складова музично-виконавського стилю Лан Лана // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2019. Вип. 126. С. 102–111.
2. Че Чао. Становлення виконавського стилю Лан Лана // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. Вип. 129: Музичний твір: аналітичний погляд. С. 251–261.

Публікація у періодичному науковому виданні держави-члена ЄС:

1. Che Chao. Lan Lan virtuose. Experience in comparative analysis // European Journal of Arts, Section 2: Music. Vienna, 2020. P. 110–115

Практичне значення одержаних результатів.

Матеріали дослідження можуть використовуватися в практичній роботі композитора та інтерпретатора його творчого доробку, в навчальній роботі в курсах «Історія фортепіанного мистецтва», «Методика викладання гри на фортепіано», «Музична психологія», «Музична інтерпретація», «Стильові засади сучасної музично-виконавської творчості».

Апробація результатів дослідження. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П.І. Чайковського. Найбільш суттєві положення дисертації представлені у виступах на конференціях Українського товариства аналізу музики:

- Вісімнадцята науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Механізми новації у музичній творчості:

Проблеми інтерпретації». Доповідь на тему «Про публічну складову музично-виконавської творчості Лан Лана» – 25.11.2018;

- Дев'ятнадцята науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха». Доповідь на тему «Про національну основу у музично-виконавського стилі Лан Лана» – 6.04.2019;

- Двадцята міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». Доповідь на тему «Музично-виконавський образ китайської піаністичної традиції» – 9.01.2020.2