

УДК: 78.071.1(51)

DOI 10.34064/khnum1-6905

Ден Еньї

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
аспірант кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології

e-mail: liyutz@ukr.net

ORCID iD: 0009-0000-0489-0707

Семантика назв фортепіанних етюдів Ло Майшо як перетворення традиційних національних образів

Стаття присвячена висвітленню традиційних образів китайського мистецтва у творчості Ло Майшо як одного із сучасних композиторів Китаю, відомого, насамперед, через своє спрямування на збереження традиції у фортепіанній культурі. Метою цієї статті є аналіз семантики назв фортепіанних етюдів Ло Майшо для розкриття процесу перетворення національних музичних традицій у творчості композитора. Дослідження спрямоване на встановлення взаємозв'язків між змістом творів та контекстом китайської національної культури, що сприятимуть вивченню впливу концепцій програмних назв етюдів на сприйняття та інтерпретацію музичного матеріалу. Інноваційність дослідження полягає у зверненні до творчого доробку Ло Майшо, недостатньо висвітленого у сучасному музикознавстві, та аналізі його фортепіанних творів з позицій семантики їхніх програмних концепцій, зафіксованих у назвах, що дозволяє розкрити глибинні зв'язки образів його музики з китайською культурно-мистецькою спадщиною та ідеями китайської філософії, а також оцінити внесок композитора у фортепіанну культуру Китаю. У висновках підкреслено різноманіття смислових зв'язків у творчості Ло Майшо та відзначено важливість її місця у китайській фортепіанній культурі: композитор створив цикл з 12 Етюдів, що є значним і масштабним проєктом у жанровій сфері сучасного інструментального етюд, композицію, де національно-традиційне реалізується через філософські поняття та образи-символи, властиві культурній традиції Китаю.

Ключові слова: традиція; китайська фортепіанна музика; образи-символи; Ло Майшо; етюд.

Постановка проблеми.

Творчу діяльність сучасних китайських композиторів відзначає активний інтерес до фортепіанної музики. У перші два десятиліття ХХІ століття до створення фортепіанних опусів зверталися автори різних поколінь та шкіл. Серед заслужених майстрів назвемо імена Чжоу Веньчжуна (周文中, 1923–2019), Ван Лісаня (汪立三, 1933–2013), Чу Ванхуа (储望华, 1941), Чжао Сяошена (赵晓, 1945), Чень Цигана (陈其钢, 1951). Молодше покоління представляють Чжан Шуай (张帅, 1979), Ван Пухань (王谱函, 1980), Ван Амао (王阿毛, 1984), Жао Пенчен (饶鹏程, 1990), Се Менхао (谢梦昊, 1998) та ін. Їхня творчість викликає постійний інтерес як вітчизняних дослідників, так і, з урахуванням сучасної глобалізації, музикознавців інших країн.

При цьому фортепіанна музика дозволяє визначити та проаналізувати найбільш актуальні напрямки творчих пошуків китайських композиторів. Серед важливих художніх проблем сучасної китайської музики, зокрема фортепіанної, – проблема її взаємодії з національними традиціями. Зважаючи на європейський генезис як інструментарію, так і композиційно-структурних та естетичних норм музичної мови, які з другої половини ХІХ століття Китай активно засвоював, проблема національної самоідентифікації саме у сфері академічної музики стоїть особливо гостро. Умовно окреслимо сучасний історичний період взаємодії західних та східних традицій, нагадавши про трактат Ліанші (连士) «Легенди про древніх музикантів» (古代音乐家的传说) 1883 року, в якому він закликав до відродження національних традицій у музиці (за: 戴嘉枋 [Дай Цзяфан (Dai Jiafang)], 2010: 7).

Крім того, висловлювання сучасних музикантів підтверджують, що проблема не втратила актуальності. У цьому відношенні симптоматичним є зауваження професора Центральної консерваторії, директора Інституту музикознавства, завідувача кафедри композиції Шанхайської консерваторії Цзя Гопіна, який незмінно демонструє у своїй творчості інтерес до національного мистецтва: «Кожного разу композитор, який пише твір, буде стикатися з досвідом процесу роздумів про «традицію»: традицію музичного

інструменту, традицію музичної мови, традицію музичного стилю та традицію синтаксичної структури, і так далі» (贾国平 [Jia Guoping], 2023, October 2).

Одним з композиторів, що рухаються у напрямку синтезу традиційного і сучасного, вважається Ло Майшо (罗麦朔, [Luo Maishuo], 1986 р. н.), творчість якого на сьогодні, незважаючи на безперечні художні переваги, ще не набула достатнього освітлення. Народжений у період політики відкритості та реформ, він здобув музичну освіту за межами рідної країни, і нині викладає композицію в Китайській консерваторії в Пекіні (China Conservatory of Music) (Chen Nan, updated: 2019-12-02). Його творча спадщина є досить об'ємною і включає твори різних жанрів; на цей час його твори (у тому числі фортепіанні) активно популяризуються як у Китаї, так і за його межами. При цьому, попри те, що багато молодих китайських музикантів є творцями окремих фортепіанних композицій, ім'я Ло Майшо викликає найбільш активний інтерес у сфері фортепіанної музики. Це пояснюється глибоким синтезом традиційного і сучасного у всіх складових музичного твору: від елементів музичної мови до програмних назв його композицій. Останні дають підстави для окремих досліджень семантики програмних творів Ло Майшо, що, власне, й дозволяє через семантичні складові простежити їх глибинні зв'язки з китайською художньою спадщиною та філософією. Така позиція є *актуальною* для вивчення перетворення традицій на всіх потенційних рівнях.

Останні дослідження і публікації. Вивчення теми передбачає об'єднання різних смислових областей, що дає можливість глибше розуміти складність історії китайської фортепіанної музики. Отже, відомі праці таких дослідників, як Бай Є (Bai Ye, 2014), Бянь Мень (卞萌 [Bian Meng], 1996), Ван Юе (梁鹤 [Wang, Yue], 2004), Ван Чанкуй (王长奎 [Wang Changkui], 2010), Дай Байшен (戴百慎 [Dai Baishen], 2014), Лі Хуаньжжі (李焕之 [Li Huangzhi], 2018), Лу Цзє ([Lu Jie], 2017) стануть невід'ємними складовими наукового підґрунтя цієї роботи.

Частина названих публікації охоплює питання розвитку фортепіанної музики Китаю в умовах загальнокультурних глобалізаційних процесів, соціальних трансформацій та дії охоронної тенденції в на-

ціональній культурі. Так, Бай Є ([Bai Ye], 2014) надає деталізований огляд інтеграції світового фортепіанного мистецтва в контекст китайської музичної традиції, розкриває вплив цього процесу на еволюцію фортепіанної музики в Китаї та її сприйняття в рамках національної культури, висвітлює глобалізаційні віяння та характеризує творчість окремих китайських композиторів. Бянь Мень (卞萌 [Bian Meng], 1996) приділяє увагу взаємозв'язку історії китайської фортепіанної музики та соціально-історичного простору, виокремлює важливі суспільні події і тенденції, які суттєво вплинули на розвиток музичного мистецтва країни. Ван Юе (梁鶴 [Wang Yue], 2004) глибоко досліджує історію розвитку фортепіанної музики, відзначає важливість соціально-політичного контексту та аналізує, як соціокультурні зміни впливали на виникнення нових тенденцій у фортепіанній творчості Китаю. Робота Ван Чанкуя (王長奎 [Wang Changkui], 2010) демонструє важливість національних рис, які визначають характерний елемент китайського фортепіанного спадку та розкриває, як збереження культурних особливостей сприяє ствердженню китайської музичної ідентичності. Лі Хуаньчжі (李煥之 [Li Huangzhi], 2018) глибше розглядає питання соціокультурного впливу на фортепіанну музику і вказує на необхідність збереження та розвитку національних рис як ключового елемента китайської музичної спадщини.

Інша частина публікацій стосується програмності як важливого компонента фортепіанної музики китайських композиторів. Дай Байшен (戴百慎 [Dai Baishen], 2014) висвітлює питання програмності та концептуального аналізу змісту фортепіанної творчості, глибоко досліджуючи кожен аспект творчого процесу. Автор вказує на важливість розуміння концепцій, які лежать в основі музичних творів, та їх вплив на аудиторію. У дисертаційній роботі Лу Цзе ([Lu Jie], 2017) відмітимо глибинний підхід до концептосфери китайської фортепіанної музики, яка, за її думкою, розкривається у програмному визначенні творів. Наукова позиція цієї дослідниці заслуговує на прискіпливу увагу з огляду на тематику нашої статті.

Як вважає авторка, саме «терміни “концепт” та “концептосфера” видаються доцільними для розкриття способу мислення китайських музикантів. Адже ментальність і традиції виховання, формування

світогляду і мистецькі цінності китайського духовного ареалу позначені своєрідним ставленням до природи і людини, відмінним від європейських трансцендентальних вимірів. Музичне мистецтво східної і західної цивілізаційних сфер своєрідно трансформує фундаментальні концептуальні сутності...» (Лу Цзе [Lu Jie], 2017: 6–7). «Категорія “концептосфери” ... видається доречною, оскільки дозволяє вловити глибинний рівень змісту, який, хоч і присвоює собі специфіку європейського художнього мислення, все ж спирається на національне світовідчуття у його духовно-філософських вимірах...» (там само: 7). Головними концептосферами китайської традиційної культури включно з музикою, за думкою авторки, є «три ключові поняття: природа, ритуал та міфологія» (там само). Ці поняття, будучи універсальними «для всіх культур і цивілізацій», у китайській традиції набувають своєрідного наповнення: концептосфера природи «найяскравіше концентрується на сприйнятті природного універсуму, притаманного даосизму»; концепт «ритуал» – на морально-виховній спрямованості, яка сходить до філософії Конфуція; сфера міфології вирізняється локальним наповненням – специфікою усталених персонажів-символів, ціннісною ієрархією – таких національно-універсальних параметрів, як «умовність простору і часу, згорнутого в екзистенційне поле певної ментальної традиції (народу / регіону); персоніфікація концептів у міфологічних героях, які уособлюють певні ідеальні сутності; казково-міфологічні концепти», що «часто демонструють вихід за межі реальних можливостей і осягнення результату, нездійсненого силами земної людини» (там само: 8–9). Окремий (3-й) підрозділ дисертації Лу Цзе присвячений реалізації цих головних концептосфер китайської культури у програмних жанрах фортепіанної музики. Отже, це дослідження в методичному аспекті спиратиметься на термінологію і окремі концептуальні положення, пропонувані науковицею.

Крім того, сферу нашого дослідження поглиблює врахування загальної спрямованості праць українських вчених О. Самойленко (2010) та О. Маркової (1990), які звертаються до питань ціннісної і семантичної навантаженості музичного образу в контексті втілення концептуального задуму твору та наголошують на важливості

аспекту його сприйняття та інтерпретації, що допомагає розкрити змістовні, філософсько-естетичні, виразові особливості музичних композицій, зокрема й фортепіанних.

Нарешті, публікації, присвячені творчості Ло Майшо – статті Бянь Цзинцзін (卞婧婧 [Bian Jingjing], 2016) та Ван Айго (王爱国 [Wang Aiguo], 2009), а також дослідження Хуан Чжунцзюня (黄中骏 [Huang Zhongjun], 2020) та Чжуан Цзюньцзе (庄俊杰 [Zhuang Junjie], 2021) – розкривають внесок композитора у китайське фортепіанне мистецтво та підкреслюють актуальність подальших досліджень у цьому напрямку. Їх результати допомагають розширити наше розуміння унікальності та значущості творчості Ло Майшо для китайської музичної культури.

Таким чином, тема китайської фортепіанної музики є *актуальною* та висвітлена *неповно*, особливо персоналії фортепіанної композиторської школи, у тому числі Ло Майшо. Необхідним виявляється і дослідження таких явищ, як *семантична складова* зразків різних жанрів фортепіанної музики в аспекті збереження традиційної культури.

Отже, *метою цієї статті* є аналіз семантики назв фортепіанних етюдів Ло Майшо задля висвітлення та розкриття процесу перетворення національних музичних традицій у його доробку та визначення взаємозв'язків між змістом творів та його національним контекстом, що дозволить у подальшому дослідити вплив вибору та концепції назв етюдів на сприйняття та інтерпретацію музичного матеріалу.

Інноваційним змістом дослідження є вперше проведений аналіз творчості Ло Майшо, а саме етюдів, *з огляду на специфіку збереження традицій у контексті семантики його програмних творів*. Іншими словами, дослідження покликане визначити, як саме композитор втілює принцип збереження національних музичних традицій через знакову семантику назв своїх етюдів. Цей новий ракурс дозволяє не лише презентувати творчість Ло Майшо як яскраву сторінку музичної історії, але й розкрити його роль у збереженні та переосмисленні національних культурних концепцій через програмну музику.

Методологічною основою роботи стало комплексне застосування апробованих у сучасних наукових дослідженнях підходів та методів. *Історико-культурологічний* підхід дозволив представити аналізовані об'єкти у широкому контексті культурних, історичних та соціально-політичних зв'язків. *Аналітичний* метод застосовувався при розгляді ілюстративних фрагментів циклу фортепіанних етюдів композитора. Також використано *семантичний аналіз* для дослідження зв'язків програмної назви твору із філософсько-культурним підґрунтям традиційних цінностей, розгляду символіки та образності етюдів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Фортепіанний доробок Ло Майшо переважно складають твори крупних форм. Його перу належать два фортепіанних концерти, три сонати для фортепіано соло. Водночас її суттєвою складовою є традиційні для романтичної тенденції, яку автор зберігає у своїй творчості, *цикли програмного типу*. Особливе місце серед творів Ло Майшо посідає цикл «Дванадцять фортепіанних етюдів» (12首钢琴练习曲), опублікований у 2019 році. Названий опус складається із двох рівних частин, кожна з яких містить шість етюдів. Перша частина циклу (ор. 19) створювалася у 2010–2011 роках, друга (ор. 23) – у 2013–2016 роках.

Візуально-сміслові особливості згаданих фортепіанних творів відображаються в їхніх програмних назвах, які виявляють оригінальний сплав національного та інонаціонального. Ор. 19: 1. «Музика вітру» (风铃), 2. «Блоха» (跳蚤), 3. «Вітер» (风), 4. «Плинна вода» (流水), 5. *Basso ostinato* (固定低音), 6. Фуга; Ор. 23: 1. «Коло» (圆), 2. «Контраст» (对比), 3. «Бамбук» (竹), 4. «F1», 5. «Малювання тушшю» (墨), 6. Варіації (变奏).

Як видно з поданого списку, частина творів має у назві посилання на певний європейський жанр (*Basso ostinato*, Фуга, Варіації). Особливу увагу слід звернути на Етюд «F1» – музичне втілення надзвичайно високих швидкостей кільцевих гонок у «Формулі-1». Значна частина назв решти етюдів пов'язана з національною тематикою, вираженою або як порівняння з конкретними знаковими явищами («Музика вітру», «Бамбук», «Малювання тушшю»), або

більш опосередковано, через ідеї-образи китайської філософії («Круг», «Контраст»).

У межах статті сфокусуємо увагу на показових з точки зору приналежності до китайської національної традиції назвах *Першого зошиту Етюдів Ло Майшо* – *ор. 19*.

Частина з них, за розглянутою вище класифікацією Лу Цзе ([Lu Jie], 2017: 8), презентує *концептосферу природи*. Так, назви Етюдів № 1 та № 3 – «Музика вітру» та «Вітер», а також Етюд № 4 «Плинна вода» – спрямовують уяву виконавця й слухача на її одвічні первісні сили, образи яких глибоко вкорінені у фольклорі різних народів світу, зокрема й у китайській національній традиції, яка, водночас, трактує їх вельми своєрідно.

Образи вітру та текучої води, поширені в китайській культурі, насамперед, пов'язані із глибокими філософськими уявленнями про сутність світу. Так, одним із ключових у китайській філософії та естетиці є поняття «*фен*» (风, буквально – «вітер»). Воно взаємодіє із фундаментальними ідеями *даосизму*, вказуючи «на природу дао (道) як всеосяжного, але неосяжного пустого потоку» (梁鶴 [Лян Хі (Liang He)], 2004: 22).

Справжнє буття – дао (букв. «шлях») – даоси трактували як універсальний, позасутнісний кордон всіх форм, рівнозначний постійній «відсутності наявності». Вони також називали реальність «порожнечю» (сюй), маючи на увазі, що порожнеча, по-перше, здатна все вмщати, по-друге, сама себе усуває, «спустошує». Таким чином, «порожнеча» в даоській філософії позначала і «відсутність наявності», і цілісність «одного тіла світу», і нескінченну перспективу самотрансформації буття, відображену в категорії «хуа» – «перетворення» (梁鶴 [Лян Хі (Liang He)], 2004: 28–30). У ряді випадків ієрогліф «фен» (переклад якого дуже багатозначний – «вітер», «віання», «вдача») має на увазі «природний рух світової ідеально-матеріальної субстанції – “пневми” (ци), що виявляється в різних сферах буття на рівнях індивідуума, суспільства, де похідним є “фенсю” – “манери”, фенсі – “вподобання та звичаї”, “го фен” – “гори та царство природи”» (庄俊杰 [Чжуан Цзюньцзе (Zhuang Junjie)], 2021: 72). Саме цим аспектом

визначається тісний зв'язок ієрогліфа «фен» із соціальними явищами чи особистісним зростанням людини. Чжуан Цзюньцзе відзначає: «Принаймні більше половини того, що в Китаї називається “вітром”, фокусується на самовдосконаленні людей, самодисципліні та самовдосконаленні в суб'єктивному світі» (庄俊杰 [Чжуан Цзюньцзе (Zhuang Junjie)], 2021: 73).

Різноманітно представлений образ вітру в образотворчих та словесних мистецтвах. Серед пам'яток образотворчого мистецтва назвемо, наприклад, «Вітер серед сосен над десятима тисячами ущелин» (шовк, туш) Цзюй-жаня (巨然)¹; «Сосновий вітер в ущелинах» Лі Тана (李唐), бл. 1050 – бл. 1130)²; свиток «Вітер і дощ» (шовк, туш) Ся Гуя (夏圭), (бл. 1180/1195 – бл. 1230/1264)³; «Вітер, що шелестить у протоках» (мастило, перша половина ХХ століття) Хуан Бінь-хуна (黄宾虹) (1865–1955)⁴; «Свіжий вітер» (олія, 1984) Чжань Цзянь-цзюня (张建君), (нар. 1931)⁵.

У китайській поезії найчастіше зустрічається образ ласкавого та ніжного весняного вітерцю та руйнівного різкого осіннього вітру. Звернення до образу вітру в китайській літературі досить стійке: серед найдавніших творів назвемо «Оду про вітер» Сун Юя (宋玉)⁶ – хвалу повітряної стихії; «Оспівую вітер» Се Тяо (谢朓) (464–499)⁷;

¹ Цзюй-жань – буддійське чернецьке ім'я, справжнє ім'я невідоме; відомий художник-пейзажист, придворний живописець при імператорському дворі династії Північна Сун (кінець X – перша половина XI століття).

² Лі Тан – видатний художник епохи Південна Сун.

³ Ся Гуй – провідний живописець династії Південна Сун, належить до когорти Нань Сунцизя (чотири великі майстри епохи Південна Сун).

⁴ Хуан Бінь-хун – живописець, поет, педагог, теоретик мистецтва, колекціонер.

⁵ Чжань Цзянь-цзюнь – сучасний художник, який працює у стилі «живопису сільського реалізму».

⁶ Сун Юй (кінець III – перша половина II ст. е.) – поет давньокитайського царства Чу, до нашого часу збереглося шість його творів, зокрема і згадувана «Ода про вітер».

⁷ Се Тяо – найвидатніший поет епохи Шести династій, представник поетичної течії Юнмінті, пронизаної життєстверджуючими, панегіричними мотивами.

сумний поетичний вислів Лю Че (刘彻) (156–87 рр. до н. е.) «Пісня про осінній вітер»⁸; «Вірші про те, як осінній вітер розламав очеретяний дах моєї хатини» Ду Фу(杜甫) (712–770)⁹.

Серед творів для фортепіано згадаємо п'єси Чу Ванхуа «Бамбук на вітру» (风中的竹子, 1961) та «Вітер» із «Тридцяти монгольських пісень» (蒙古族歌曲三十首, 1973). На початку ХХІ століття стихія вітру стає найважливішим змістовним компонентом творчості вже згаданого на початку статті композитора, професора Цзя Гопіна (贾国平), який створює цілий «каталог» різних вітрів: «Самотня сосна співає на вітрі» (风中孤松) (2001, для квінтету дерев'яних духових інструментів), «Звук вітру в небі» (天空之风声) (2002, для шена, віолончелі та перкусії), «Шепоти ніжного вітру» (温柔风的私语) (2011, для піпи, чжена, баньху і шена), «Шелест вітру у соснах та горах» (风在松树中沙沙作响) (2014, для шена, чжена та оркестру).

Особливу роль вітру у житті Китаю відзначено і в міфах древніх китайців. Зі стихією вітру пов'язані два божества: Фен-бо і Фей-лянь. Фен-бо («Дядечко Вітер») зображувався у вигляді пса з людським обличчям, а іноді асоціювався також із птахом чи кометою. У Фей-ляня (від «фей» – «літати») і «лянь» – «безкорисливий») було тіло оленя, голова маленького птаха, роги, хвіст змії, а його плямистий окрас нагадував шкуру барса. Отже, через образ вітру можливе й розкриття *міфологічної концептосфери* традиційної китайської ментальності. За спостереженням Лу Цзе ([Lu Jie], 2017: 12), «в китайській фортепіанній музиці вона є нерозривно пов'язаною і в певному сенсі обумовлюючою дві попередні. Її синтез з тематикою природи і ритуалу слід розуміти в тому сенсі, що китайська філософсько-етична і поетична традиція міфологізує музику

⁸ Лю Че (посмертний титул – У-ді) – імператор династії Західна Хань, автор двох поетичних творів, «Оди пані Лі» та згаданої «Пісні про осінній вітер».

⁹ Ду Фу – один із найвидатніших поетів Китаю, який жив у часи династії Тан. Збереглася чимала спадщина поета – близько 1400 віршів, різних за жанровими та змістовними особливостями.

в космогонічно-природному просторі і вписує її в процес осягнення дао, тобто в шлях універсуму, який осягає людина через споглядання і самозаглиблення».

Вода, так само як і вітер, наділена в китайській філософській та естетичній системах особливим символізмом. «Вода», разом із «вогнем» (火), «металом» (金), «деревом» (木) і «землею» (土), входить в у-син (五行), універсальну класифікаційну схему, яка має фундаментальне значення для китайської філософії. У вченні Лао-цзи (老子) образ води уподібнюється одній з найвищих моральних цінностей – доброті – і поєднується з дао: «Найвища доброта подібна воді. Доброта води приносить користь речам і не бореться з ними. Спрямована туди, де маси людські занурені у зло. Тому вона майже як Дао» (黃中駿 [Хуан Чжунцзюнь (Huang Zhongjun)], 2020: 48–49).

У ХХ столітті популярність здобула фортепіанна транскрипція «Текуча вода», створена видатним китайським композитором Чень Пейсюнем у 1976 році. Лі Цзюнь (李军) зазначає, що «Текуча вода» – один із найважливіших творів у доробку Чень Пейсюня (цит. за: 王爱国 [Ван Айго (Wang Aiguo)], 2009: 98). Величезну кількість обертонових призвуків, характерних для тембру *гуциню*, передано тут численними октавними форшлагами, що обплітають мелодичну лінію. Широкі арпеджіо, що охоплюють значну частину звукового діапазону фортепіано, з одного боку, переконливо відтворюють образ текучої води, з іншого – пов'язані з виконавським мистецтвом гри на гуцині, зокрема прийомом «гунфу» (滚拂). П'єса Чень Пейсюня «...вбирає у себе враження сучасних людей від “води, що тече та рухається”...» (王爱国 [Ван Айго (Wang Aiguo)], 2009: 96). Серед інших музичних творів, пов'язаних із темою «текучої води», назвемо фортепіанну п'єсу Цуй Шигуна «Вода з гірських джерел» (1980), «Водний концерт» (1998) Тан Дуна.

Етюди Ло Майшо «Вітер» та «Плинна вода» відображають основні якості, властиві цим стихіям, – безперервність руху, «плинність» та «пластичність». В етюді «Вітер» паралельний рух в обох руках піаніста (у деяких фрагментах він змінюється на дзеркально-протилежний) створює гомогенну фактуру і є дуже вільним за метром: автор лише позначає пунктирними межами такти, що містять

7, 6, 8 чвертей. Поява численних *crescendo*, *diminuendo*, *mf* надає п'єсі певної динамічності. Образ води, що дзюрчить, Ло Майшо створює за допомогою легких рухливих пасажів у верхньому регістрі. На цьому тлі, що «переливається», в середньому регістрі розгортається мелодична лінія, відзначена романтичними інтонаціями, які у ряді випадків підкреслюються м'якими терцієвими подвоєннями.

Отже, щодо всього викладеного цілком влучною є думка Лу Цзе ([Lu Jie], 2017: 10–11) «Відображення природи з її звуковими характеристиками отримує у фортепіанних п'єсах китайських композиторів універсально-філософське тлумачення, оскільки музика, починаючи від конфуціанства, постулює єдність музики і природи. Звукообразальність в китайській фортепіанній музиці виявляється поширеним прийомом у системі виразових засобів. Якщо порівняти значення використання звукообразальних прийомів у китайській та європейській музиці, виявиться, що східний тип мислення не тільки більше тяжіє до звукового зображення, синестезії асоціацій і рефлексій, породжених музичним твором, але й створює багатовимірний вербально-інтонаційний символ, сповнений філософського та етичного змісту. Китайській музичній звукообразальності виявляється непритаманним картинний, спрямований на відображення природного чи механічного явища, тип звукової імітації. За кожним зображальним прийомом в китайській фортепіанній музиці криється ряд прихованих підтекстів і «мікросмислів», які можна осягнути, вловивши тонкий зв'язок інтонаційного образу і відображуваного у програмному слові явища».

Ілюстрацією багатовимірності «прихованих підтекстів» і «мікросмислів» можна вважати назву першого Етюд ор. 19 – «Музика вітру», яка відсилає не тільки до сфери природи, а й до іншої концептосфери китайської традиції – «ритуальної» (обрядової). Ця назва пов'язана не лише з образом вітру як такого, а й з досить поширеною практикою встановлення невеликих дзвіночків під стріхами храмів або пагод, які дзвенять при наявності повітряного потоку. Фортепіанна фактура Етюд, заснована на чергуванні рук у верхньому регістрі, майже відтворює їхнє звучання. Довга

педадь, що створює тло, яке постійно вібрує і немов огортає, підсилює просторовий ефект.

Ритуальний аспект («концептосферу») традиційної культури Китаю у його іншому вимірі – етичному, поведінковому або, за Лу Цзе, «морально-виховному», відображує і Етюд № 2 із Першого зошита, що отримав назву «*Блоха*». Приналежність образу цієї комахи до національного фольклору засвідчує значна кількість китайських прислів'їв та приказок, де він фігурує. Так, у «Великому словнику китайських прислів'їв» наведено 22 подібних ідіоми. Цікавий матеріал представляє сучасна робота Цао Цзяці «Блоха в пареміологічному просторі китайської мови», де автор вказує на стійкість цього образу попри численні негативні конотації, що супроводжують стереотипне уявлення про блоху в китайській мовній свідомості (за: 卞婧婧 [Бянь Цзинцзін (Bian Jingjing)], 2016: 29).

Варто зазначити, що у китайській культурі з образом блохи найбільш стійко асоціюються слова, що вказують на швидкість і спритність комахи: «стрибок», «швидкий», «стрибки у висоту», «важко піймати». Крім того, існує ще одна стала культурна паралель, про яку нагадує Ван Чанкуй (王長奎 [Wang, Changkui], 2010: 45): «Гу Шанцзао (буквально «блоха на барабані») – один із головних героїв китайського роману «Річкові заводи». Гу Шанцзао промишляє крадіжками, в нього є здібність до легкого переміщення, на нього, здається, не діє сила тяжіння, можливо, тому його називають блохою на барабані». Етюд Ло Майшо відтворює портрет комахи: маленької, швидкої і невловимої. Невеличкий розмір блохи майже ілюструється способом нотного запису: весь музичний матеріал Етюду автор записує надзвичайно компактно – на одному рядку, з максимально близьким розташуванням рук. Основний діапазон звучання – перша і друга октави. А фігурації, які розподілені між руками і нагадують *martellato*, воєвидь, імітують рухи вправної комахи.

Висновки.

Підводячи підсумок, звернемо увагу на різноманітність смислових зв'язків, алюзій, асоціацій, що виникають при фокусуванні на програмних назвах творів Ло Майшо – від культурно-побутових, обрядово-ритуальних, до піднесено-абстрактних, світоглядних,

від міфологічних і літературних до візуальних. Подібний семантичний спектр, безперечно, пробуджує уяву слухачів та ініціює виникнення власних інтерпретацій творів композитора, як музикантами-практиками, так і музикантами-дослідниками.

Цикл «Етюдів» Ло Майшо посідає особливе місце у сучасній фортепіанній культурі Китаю. Композитор, представляючи змістовне у практичному відношенні (згадаймо про первісне призначення етюду як технічної вправи) художнє «дослідження» проблем сучасного піанізму, створив один із найбільш масштабних проєктів у жанровій сфері інструментального етюду. При цьому національно-традиційна складова реалізується надзвичайно багатогранно: назви етюдів апелюють як до філософсько-узагальнених понять, так і до характерних для китайської культури образів-символів. Подібний підхід дозволяє розглядати цикл як своєрідний «каталог» знаків, властивих національній традиції.

Перспективи дослідження. Представлене дослідження лише окреслює основні семантичні риси окремих творів Ло Майшо як прикладів, що *демонструють тенденцію* до збереження традицій у китайській музичній культурі, але дає підстави для подальшого аналізу його музики в цьому контексті вже з позицій структурно-інтонаційних складових композиції.

ЛІТЕРАТУРА

- Бай Є (2014). *Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лу Цзе (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Маркова, О. (1990). *Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки*. Київ: Музична Україна.

- Самойленко, О. (2010). Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (7), 11–19.
- Chen Nan (Updated: 2019-12-02). Works by Chinese composers debut in Beijing. *China Daily.com.CN*, https://www.chinadaily.com.cn/a/201912/02/WS5de4c70ba310cf3e3557b67c_1.html
- 卞婧婧 (2016). 走出“学院派”音乐的疆界从青年作曲家罗麦朔、王珏新作品音乐会谈当代音乐创作与评价。人民音乐。第 10 期。第 29–31 页 [Бянь Цзинцзин (2016). Вихід за межі «академічної» музики: до розмови про створення та оцінку сучасної музики на прикладі нових творів молодих композиторів Ло Майшо та Ван Цзюе. *Народна музика*, 10, 29–31].
- 卞萌 (1996) 中国钢琴文化的形成与发展,北京:《华乐》出版社 [Бянь Мень. (1996) *Становлення та розвиток китайської фортепіанної культури*. Пекін: Вид-во «Хуа Ле»].
- 庄俊杰 (2021). 中国现代钢琴练习曲《风暴》的创作风格与演奏技巧. 参花(上)第 06 期。第 72–73 页。[Чжуан, Цзюньцзе (2021). Стил ь композиції та техніка виконання китайського сучасного фортепіанного етюд у «Буря». *Квіти женьшеню (початок)*, 6, 72–73].
- 戴嘉枋 (2010). 论“文革”后期钢琴音乐的“兴盛” / 戴嘉枋 // 乐府新声(沈阳音乐学院学报)。2010 年。第 28 (02) 期。第 3–11 页。[Дай, Цзяфан (2010). Про «розквіт» фортепіанної музики у пізній період «Культурної революції». *Юефу Сіньшен (Журнал Шеньянської консерваторії)*, 28 (02), 3–11].
- 戴百慎. (2014). 鋼琴音樂研究。上海: 上海音樂學會。[Дай, Байшен (2014). *Дослідження фортепіанної музики*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 李煥之. (2018) .。中國現代音樂。北京。中國現代出版社 [Лі, Хуаньчжі (2018). *Сучасна китайська музика*. Пекін: Сучасне китайське видавництво].
- 梁鶴 (2004) 中國民族風格鋼琴作品。教育和藝術。北京, 第6期, 第20-31頁 [Лян, Хі. (2004). Національний стил ь китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*, 6, 20–31].
- 王悅 (2005) 中國現代音樂史, 北京。[Ван, Юе. (2004). *Історія сучасної китайської музики*. Пекін].
- 王爱国 (2009). 钢琴曲《流水》简析 / 王爱国 // 南京艺术学院学报(音乐与表演版) 第 02 期。第 96–102 页。[Ван, Айго (2009). Короткий аналіз фортепіанної п'єси «Текуча вода». *Журнал Нанкінської академії мистецтв (Музичне та виконавське мистецтво)*, 2, 96–102].
- 王長奎. (2010)。。中國鋼琴音樂文化。北京。[Ван, Чанкуй. (2010). *Культура Китайської фортепіанної музики*. Пекін].

- 贾国平 [Jia Guoping] (2023, October 2). 《清 风 静 响 》 (2011)——为板胡, 笙, 琵琶与古筝而作 [“Whispers of a Gentle Wind” (2011) – for Banhu, Sheng, Pipa and Guzheng], <https://jiaguoping.com/index.php/author/guopingjia163-com/page/2/>
- 黄中骏 (2020). 乐海品艺二则 / 黄中骏 // 长江文艺评论. 第 01 期. 第 47–52 页。
[Хуан, Чжунцзюнь (2020). Дві статті про мистецтво радості. *Літературний огляд річки Янцзи*, 1, 47–52].

REFERENCES

- Bai Ye (2014). *Chinese piano music in the context of integration processes of world music art.* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Bian Jingjing (2016). Moving beyond “academic” music: Toward a conversation about the creation and appreciation of contemporary music using the example of new works by young composers Luo Maishu and Wang Jue. *Folk Music*, 10, 29–31 [in Chinese].
- Bian Meng (1996). *The formation and development of Chinese piano culture.* Beijing: “Hua Le” Publishing House [in Chinese].
- Chen Nan (Updated: 2019-12-02). Works by Chinese composers debut in Beijing. *China Daily.com.CN*, https://www.chinadaily.com.cn/a/201912/02/WS5de4c70ba310cf3e3557b67c_1.html [in English].
- Dai Jiafang (2010). On the “flourishing” of piano music in the late period of the “Cultural Revolution”. *Yuefu Xinsheng (Journal of Shenyang Conservatory)*, 28 (02), 3–11[in Chinese].
- Dai, Baishen (2014). *Research on piano music.* Shanghai: Shanghai Music Society [in Chinese].
- Huang Zhongjun (2020). Two Articles on Joyful Art. *Yangtze River Literary Review*, 1, 47–52 [in Chinese].
- Jia Guoping (2023, October 2). “Whispers of a Gentle Wind” (2011) – for Banhu, Sheng, Pipa and Guzheng, <https://jiaguoping.com/index.php/author/guopingjia163-com/page/2/> [in Chinese, in English].
- Li, Huangzhi (2018). *Chinese modern music.* Beijing: China Modern Publishing House [in Chinese].
- Liang, He (2004). National style of Chinese piano works. *Education and Art*, 6, 20–31 [in Chinese].

- Lu Jie (2017). *Conceptospheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Markova, O. (1990). *Intonation of musical art: scientific justification and problems of pedagogy*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Samoilenko, O. (2010). Musical theater in dialogue with time and in the semantic space of modern culture. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2(7), 11–19 [in Ukrainian].
- Wang Aiguo (2009). A brief analysis of the piano piece «Running Water». *Journal of the Nanjing Academy of Arts (Music and Performing Arts)*, 2, 96–102 [in Chinese].
- Wang, Changkui (2010). *Culture of Chinese piano music*. Beijing [in Chinese].
- Wang, Yue (2004). *History of modern Chinese music*. Beijing [in Chinese].
- Zhuang Junjie (2021). Composition style and performance technique of the Chinese modern piano etude “Storm”. *Ginseng flowers (beginning)*, 6, 72–73 [in Chinese].

Dan Enyi

Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University,
postgraduate student,
the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies
e-mail: liyutz@ukr.net
ORCID iD: 0009-0000-0489-0707

The semantics of the names of Luo Maishuo’s Piano Etudes as the transformation of traditional national images

Statement of the problem. Recent research and publications.

Chinese composers, influenced by European musical norms since the late 19th century, face a critical challenge in navigating their national traditions within academic music. China piano music is a progressive sphere, which allows to identify and analyze the most relevant directions of creative searches of Chinese composers. The work of individual representatives of the piano composer school, including Luo Maishuo, is still incompletely studied. Luo Maishuo’s leading positions in China piano music is determined by adept fusion of traditional and contemporary components in his work. Researching his programmatic compositions with the

viewpoint of their semantics provides a perspective for understanding the intricate connections between Chinese musical heritage and national mentality and philosophy.

The works dedicated to Luo Maishuo's creativity are represented by Bian Jingjing's (2016) and Wang Aiguo's (2009) articles, as well as Huang Zhongjun's (2020) and Zhuang Junjie's (2021) studies, which reveal the composer's contribution to the Chinese piano music. However, it is necessary to research such a phenomenon as the semantic component of various genre samples in his piano music in the aspect of preserving traditional culture.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of this article is to analyze the semantics of the names Luo Maishuo's piano etudes in order to reveal the process of transformation of national musical traditions in his music and to determine the connections between the content of the works and the traditional cultural contexts.

The innovative aspect of the research is the first analysis of Luo Maishuo's piano etudes in view of the reflection of national cultural patterns in the program titles of his works; the study is designed to determine how the composer embodies the principle of preserving national musical traditions through the symbolic semantics of the names of his etudes. This new perspective allows not only to present Luo Maishuo's work as a bright page of musical history, but also to reveal his role in the preservation and reinterpretation of national cultural concepts through program music.

The historical and cultural approach made it possible to present the broad context of cultural, historical and social realities, the philosophical and cultural background of traditional values reflected in the titles of the composer's works. Semantic and musicological types of analysis were used to consider the symbolism and imagery of etudes, and to select the illustrative musical fragments. In addition, we relied on the key propositions of Lu Jie's dissertation (2017: 6–7), who believes that “the terms ‘concept’ and ‘conceptosphere’ are appropriate for revealing the way of thinking of Chinese musicians”. which is “different from European transcendental dimensions”.

Research results.

The article considers Luo Maishuo's cycle of 12 Etudes, which consists of two equal parts. The first part (6 Etudes op. 19) was created in 2010–2011, the second (6 Etudes op. 3) – in 2013–2016. Their visual and semantic features are reflected in the program titles, which represent the original fusion of national and non-national elements. Op. 19: 1. “Music of the wind”, 2. “Flea”, 3. “Wind”, 4. “Running water”, 5. Basso ostinato, 6. Fugue; Op. 23: 1. “Circle” 2. “Contrast”, 3. “Bamboo”, 4. “F 1”, 5. “Painting with ink”, 6. Variations. The titles of some works refer to certain

genres of European music (*Basso ostinato*, *Fugue*, *Variations*); “F1” – to extremely high speeds of ring races in “*Formula-1*”. The names of the rest of the etudes are related to the national theme expressed either as a comparison with specific iconic phenomena (“*Wind Music*”, “*Bamboo*”, “*Painting with ink*”), or more indirectly, through ideas-images of Chinese philosophy (“*Circle*”, “*Contrast*”).

Our attention is focused on the names of the First book of *Etudes* (op. 19), indicative in the aspect of belonging to the Chinese national tradition. Some of them, according to Lu Jie’s classification (2017: 8), represent the conceptual sphere of nature (*Etudes* No. 1, 3, 4) and direct the imagination of the performer and listener to its eternal primordial forces, the images of which are deeply rooted in the folklore of various peoples of the world, in particular, in the Chinese national tradition. The latter interprets them in a very original way: the images of wind and running water, widespread in Chinese culture, are primarily associated with deep philosophical ideas about the essence of the world. The image of water is also likened to one of the highest moral values – kindness – and is combined with the Tao.

An illustration of the multidimensionality of hidden subtexts can be considered the title of the first *Etude* op. 19 – “*Wind Music*”, which refers not only to the sphere of nature, but also to another conceptual sphere of the Chinese tradition – “ritual” (ceremonial). This name is related not only to the image of the wind as such, but also to the fairly common practice of installing small bells under the roofs of temples that ring when there is a current of air. The *Etude*’s piano texture, based on alternating hands in the upper register, almost reproduces their sound.

Conclusion.

Luo Maishuo’s cycle of *Etudes* occupies a special place in the modern piano culture of China. The composer, presenting a practical “artistic study” of the techniques of modern pianism, created one of the most ambitious projects in the instrumental etude genre. At the same time, the traditional national component is realized by an extremely multifaceted way: the names of the compositions appeal both to philosophical and generalized concepts and to the images-symbols characteristic of China culture. Such approach allows to consider the cycle as a kind of “catalogue” of signs characteristic of the national tradition.

Keywords: tradition; Chinese piano music; symbolic imagery; Luo Maishuo; piano etude.

Стаття надійшла до редакції 23 листопада 2023 року