ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2026. Том 6. Выпуск 2 | 2026. Volume 6. Issue 2

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Двадцать четыре прелюдии Шопена в трактовке Фу Цонга и европейских пианистов: опыт сравнительного анализа

Ху Мяоцзинь, Серов Ю. Э.

Аннотация. Цель исследования – выявление универсальных и национально-специфических параметров образности, связанных с китайской философией и литературой в исполнении фортепианной музыки польского композитора Ф. Шопена (1810-1849). В статье рассматриваются особенности интерпретации китайским пианистом Фу Цонгом (1934-2020) цикла из 24 прелюдий Шопена. Проводится сравнительный анализ исполнения Фу Цонга с трактовками трех выдающихся европейских пианистов – Альфреда Корто, Артура Рубинштейна и Маурицио Поллини. Здесь впервые анализируется влияние китайского языка, древней китайской культуры на исполнение музыки европейского композитора. В результате исследования установлено, что в трактовке Фу Цонга ощутимы черты китайской культуры. Под влиянием характерного для нее единства и ощущения безграничности пианист выстраивает драматургическое развитие как плавный, непрерывный процесс. Опираясь на эстетику китайской поэзии, он передает смыслы через музыкальные метафоры. Особое использование интонаций, свойственных китайскому языку (вопросительные, незавершенные, «бесконечные»), придает исполнению напряженность и выразительность. В интерпретации Фу Цонгом прелюдий Шопена прослеживается синтез европейской и китайской музыкальных традиций, культур Запада и Востока.

EN

Chopin's 24 Preludes in the interpretations of Fou Ts'ong and European pianists: a comparative analysis

Miaojin Hu, Y. E. Serov

Abstract. The study aims to identify universal and national-specific parameters of imagery related to Chinese philosophy and literature in the piano performances of the Polish composer Frédéric Chopin (1810-1849). The article examines the peculiarities of the Chinese pianist Fou Ts'ong's (1934-2020) interpretation of Chopin's cycle of 24 Preludes. A comparative analysis of Fou Ts'ong's performance with the interpretations of three prominent European pianists – Alfred Cortot, Arthur Rubinstein, and Maurizio Pollini – is conducted. For the first time, this study analyzes the influence of the Chinese language and ancient Chinese culture on the performance of European classical music. The research establishes that characteristics of Chinese culture are palpable in Fou Ts'ong's interpretation. Influenced by its inherent unity and sense of limitlessness, the pianist constructs the dramatic development as a smooth, continuous process. Drawing on the aesthetics of Chinese poetry, he conveys meanings through musical metaphors. His unique use of intonations characteristic of the Chinese language (interrogative, unfinished, "infinite") lends tension and expressiveness to the performance. Fou Ts'ong's interpretation of Chopin's Preludes reveals a synthesis of European and Chinese musical traditions, and of Western and Eastern cultures.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена важностью обновления культурных, музыкально-творческих связей современной России и Китая в контексте общей тенденции культурного «разворота» России на Восток. Ответ на вопрос, в какой степени глубокое освоение национально-культурных традиций, национальной философии и литературы влияет на интерпретацию музыкального произведения, актуален для любой (не только китайской) исполнительской школы и затрагивает саму суть художественных процессов. Поддаются ли данные процессы точному научному анализу – интересный и перспективный пласт научного знания.

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20260044

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Для достижения цели исследования необходимо решить следующие задачи:

– провести детальный анализ интерпретаций цикла из 24 прелюдий Шопена Фу Цонгом, А. Корто, А. Рубинштейном и М. Поллини;

– сравнить различные трактовки и выявить характерные черты китайской культурной традиции в исполнительской манере Фу Цонга;

– выявить различные аспекты синтеза европейской и китайской музыкальных традиций с позиции взаимовлияния культур Запада и Востока в интерпретации Фу Цонга.

Методология исследования базируется, прежде всего, на целостном анализе: изучении художественного образа через анализ средств музыкальной выразительности и структуры произведения; на историко-стилевом подходе: изучении произведения в контексте эпохи, стиля композитора и музыкального направления; на сравнительном методе: сопоставлении различных стилей, жанров, редакций произведений; на герменевтическом подходе: интерпретации музыкального текста, поиске скрытых смыслов и символов; на наглядно-слуховом методе: изучении музыкальных явлений, восприятии музыки; на системном подходе: рассмотрении музыкального произведения как сложной системы взаимодействия элементов.

Материалом для исследования послужили следующие аудиозаписи цикла из 24 прелюдий Ф. Шопена: запись Фу Цонга, сделанная в 2008 году для *Sony Music Entertainment* (https://www.bilibili.com/video/BV1qt4y1k7B6/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click); запись А. Корто, сделанная в Лондоне в 1933 году (https://www.bilibili.com/video/BV1Cv411177U/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click); аудиозапись концерта Артура Рубинштейна в Нью Йорке 1946 года (https://classic-online.ru/ru/performer/122?composer_sort=150&prod_sort=1557); запись М. Поллини 1975 года для *Deutsche Grammophon* (https://www.bilibili.com/video/BV1NW4y1c7b9/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click). Также в качестве материалов исследования служат нотное издание цикла из 24 прелюдий Шопена (https://clara.imslp.org/en/library/pdf?fileId=1012581&imslpId=2344).

Теоретическую базу исследования составляют работы в области фортепианного исполнительства (Айзенштадт, 2015; Григорьев, Платек, 1990; Лист, 1956; Шопен, каким мы его слышим, 1970; Сюй Бихай, 2011; Как исполнять Шопена, 2009); пианистических методов Фу Цонга (Ян Яньди, 2021; Фу Цонг, 2004) и сравнительные исследования китайской и западной музыкальной эстетики (Ли Шу, 2007).

Практическая значимость данной работы состоит в возможности использования ее материалов в практике преподавания истории и теории фортепианного исполнительства, в учебном процессе студентов-пианистов по изучению произведений Ф. Шопена. Подобные исследования закладывают фундамент дальнейших плодотворных творческих контактов между российскими и китайскими музыкантами, российскими и китайскими исполнительскими школами.

Обсуждение и результаты

Британский пианист китайского происхождения Фу Цонг (1934-2020) известен как один из выдающихся интерпретаторов произведений Ф. Шопена. В обширный репертуар музыканта входили мазурки, ноктюрны, прелюдии, полонезы, а также баллады, этюды и вальсы польского композитора. Творчество Шопена красной нитью проходит через всю исполнительскую карьеру Фу Цонга. В своем первом выступлении, будучи семнадцатилетним, он исполнил Четвертую балладу *f-moll*. Другой важнейшей профессиональной вехой стал 1955 год. После обучения в Варшавском музыкальном университете имени Фридерика Шопена (*Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina*) у Збигнева Джевецкого молодой Фу Цонг (тогда еще в качестве представителя Китая) принял участие в V Международном конкурсе пианистов имени Шопена и завоевал третью премию и премию Польского радио за исполнение мазурок. Фу Цонг стал первым китайским музыкантом, который получил приз на таком значительном международном фортепианном состязании. Впоследствии он неоднократно участвовал в шопеновских конкурсах в качестве члена жюри, что свидетельствует о мировом признании Фу Цонга как исполнителя сочинений польского гения.

К музыке Шопена Фу Цонг продолжал обращаться на протяжении всего своего долгого творческого пути. Он подчеркивал, что ему несложно понимать сочинения Шопена и проникнуть в его духовный мир: «Кажется, Шопен – это я сам. Играя Шопена, я чувствую, как будто говорю своими словами» (Фу Цонг, 2004, с. 95). Пианист ощущал взаимосвязи между творчеством Шопена и китайской культурой. Он отмечал сходное трагическое мировоззрение в шопеновской музыке и в творчестве китайского поэта Ли Юя (Ли Юй являлся последним императором династии Тан и в момент ее гибели создал ряд знаковых стихотворений, в которых оплакивал утраченную империю). Произведения обоих гениев несут в себе глубокую печаль, но вместе с тем содержат страстность и сильное эмоциональное переживание. Добавим, что шопеновский фатализм, проявляющийся в поздних произведениях (Третья соната Шопена – исключение), свойственен мировосприятию и в китайской культуре. Вспомним в этой связи сетования на бренность мира и принятие неизбежности судьбы в трактатах выдающегося древнекитайского поэта эпохи Сражающихся царств Чжуан-цзы (369-286 гг. до н. э).

Проследим своеобразие Фу Цонга – шопениста, обратившись к важнейшему опусу польского композитора, циклу из двадцати четырех прелюдий. Эти фортепианные миниатюры стали вершиной романтического искусства. Бóльшая часть из них завершена во время поездки Шопена с Жорж Санд на остров Майорка зимой 1838-1839 годов. Композитор страдал от болезни, шли непрерывные дожди, было холодно. Меланхолия, печаль, горечь близкого расставания с любимой женщиной стали постоянными спутниками Шопена при создании прелюдий, что отразилось в тревожном и даже драматическом характере многих из них. Проведем

сравнительный анализ исполнения прелюдий Фу Цонгом с трактовками европейских авторитетов в области фортепианной музыки Шопена. Сопоставим интерпретации цикла Фу Цонгом, Альфредом Корто, Артуром Рубинштейном и Маурицио Поллини. Подобное исследование поможет нам ярче выявить национальное начало в творчестве китайского пианиста, подчеркнуть его своеобразие и художественную самобытность.

Выдающийся китайский музыковед Гао Вэйцзе писал: «24 прелюдии Шопена – не собрание изящных миниатюр, а сюита с продуманной целостной концепцией. Цикл можно считать сжатым отражением жизненного пути композитора» (Цит. по: Сю Бихай, 2011, с. 1). Действительно, в интерпретациях четырех музыкантов прослеживается драматургическая целостность, но ее выражение в высшей степени разнообразно. Между Фу Цонгом и европейскими пианистами заметно принципиальное различие в подходе к формированию цикла. Для западных исполнителей ключевое слово – контраст, для восточного – развитие. Об этом свидетельствуют переходы между пьесами, тонко продуманные Фу Цонгом. Сопоставим его интерпретацию с трактовкой Корто.

Оба пианиста играют первую прелюдию с изрядной страстью. Их исполнение демонстрирует бóльший динамизм по сравнению с Рубинштейном и Поллини, точнее отражает авторскую темповую ремарку *Agitato* в начале пьесы. При переходе ко второй миниатюре Корто намеренно усиливает контраст, трансформируя выразительные средства: в прелюдии *a-moll* темп зримо замедляется, энтузиазм полностью исчезает и возникает ощущение скорби. Фу Цонг выстраивает иную трактовку. Он устанавливает сравнительно быстрый темп (половинная нота = 45 по метроному), который выходит за рамки указания Шопена (*Lento)*. При этом экспрессивный заряд, высокий пафос предыдущего номера не исчезают мгновенно, сохраняясь от начала и до конца второй прелюдии. Эта миниатюра в исполнении Фу Цонга не только звучит скорбно, но и выражает некое внутреннее смятение. Интересно и то, как пианист излагает последнее предложение. Корто, Рубинштейн, Поллини играют его с заметным *diminuendo*, как будто замыкая пьесу. Фу Цонг, напротив, исполняет завершающий музыкальный оборот с деликатным *crescendo*. В этом случае прелюдия не получает окончательного завершения, пианист гибко, как будто незаметно переходит к следующей миниатюре.

Сходную ситуацию можно увидеть и на рубеже седьмого (*A-dur*) и восьмого (*fis-moll*) номеров. Прелюдия *A-dur* исполняется Фу Цонгом в печальном характере. Все музыкальные фразы в его игре произносятся вопросительно, в частности последняя, которая естественно вводит в следующий номер. В восьмой прелюдии эта «недоумевающая» интонация усиливается, приобретая черты настойчивого вопроса. «Эта *[восьмая]* прелюдия является продолжением последней ноты предыдущего номера… *[ее]* конец уже предвещает начало следующей миниатюры», – говорил исполнитель (Фу Цонг, 2004, с. 262-263).

Разумеется, мы не утверждаем, что в исполнении Фу Цонга отсутствует контраст, мы не говорим и о том, что в трактовках Корто, Рубинштейна и Поллини нет развития внутри цикла. Речь идет об акцентировании различных и очень интересных с художественной точки зрения аспектов пианистической интерпретации, которые показывают специфику художественного мышления пианистов прошлого и настоящего.

Это различие в мышлении при построении цикла объясняется идеями Фу Цонга, связанными с отличиями китайской музыкальной эстетики от европейской. По наблюдениям пианиста, представители западной культуры склонны воспринимать мир вертикально (иерархично, где одно подчиняется другому), а жители Востока – горизонтально (ориентируясь на единение). Действительно, в отличие от интерпретаций европейских исполнителей, где подчеркиваются контрасты чередования мажорных и минорных тональностей и изменения их краски, в трактовке Фу Цонга мы слышим бесконечный и непрерывный музыкальный поток.

Кроме того, это отличие связано с мнением пианиста об эстетике китайской поэзии. Фу Цонг отмечал: «Мы, китайцы, очень любим говорить о “бесконечности”. Я часто думаю, что наш народ отличается поэтичностью. В музыке мне вообще не нравится такая вещь, как *full stop* [точка]. В художественном мире нет остановки – есть лишь безграничность, выраженная то восклицанием, то вопросом» (2004, с. 65).

Благодаря особой поэтичности своего исполнения Фу Цонг, подобно Шопену, удостоился титула «Поэт фортепиано». Поэтичность его художественного мира достигается, прежде всего, благодаря темповой гибкости и особой глубинной страсти, лишенной всякого внешнего, поверхностного импульса. Интересно сравнить, как четыре пианиста играют первую прелюдию.

Поллини, исполнению которого свойственно «совершенство» (выражение Л. Григорьева, Я. Платека (1990, с. 321)), бережно выстраивает развитие миниатюры, изящно обрабатывает каждую деталь (звуковая сторона, агогика, динамика) и находит абсолютно логичный путь к кульминации. Он стремится начать цикл ярким захватывающим зачином. Такая проработка, с одной стороны, делает пьесу «идеальной», с другой – придает ей излишнюю рациональность, приводящую в той или иной степени к тому, что в исполнении пианистом первой прелюдии не хватает внутренней страсти. Нельзя не согласиться с высказыванием английского музыковеда Б. Моррисона в адрес итальянского музыканта: «Есть немало слушателей, которым в игре Поллини недостает тепла и индивидуальности» (Цит. по: Григорьев, Платек, 1990, с. 323-333).

Интерпретация Рубинштейна отличается созерцательностью. Выбирая относительно медленный темп, он трактует первую прелюдию с непривычными агогическими отклонениями: раздел от начала до кульминации исполняется на значительном и непрерывном темповом нарастании, сопровождающемся выразительными акцентами. Мастер не стремится аккумулировать мощную энергетику прелюдии, но акцентирует ее внутреннее психологическое напряжение, обозначенное Шопеном как беспокойное *Agitato*.

Трактовки Фу Цонга и Корто имеют больше сходств, поэтому их можно рассмотреть совместно (интересно, что французский музыкант был любимым пианистом Фу Цонга). Они выявляют высокий пафос первой миниатюры, подчеркивая ремарку *Agitato*. В этом пианисты отчасти перекликаются с трактовкой Поллини. Однако, в отличие от рациональной интерпретации последнего, в исполнениях Фу Цонга и Корто преобладает

чувствительность. Это реализуется через поэтически тонкую игру с темпом. Фу Цонг и Корто трактуют музыку в высшей степени непринужденно, будто не следуя заранее продуманному плану, и дают деталям естественно раскрываться. Особенно ярко это проявляется у Фу Цонга после кульминации, в последних десяти тактах. Исполнитель, замедляя темп, играет то экстенсивно, то интенсивно, что всегда дает слушателям ощущение свежести и неожиданности. Здесь чувствуется безудержная свобода и подлинная романтика. Такая темповая упругость вовсе не лишена основания: «Автоматизму в игре Шопен предпочитал импровизационное начало, не исключавшее продуманности исполнительского замысла», – констатировал В. А. Николаев (Цит. по: Как исполнять Шопена, 2009, с. 32-33).

Семнадцатая прелюдия также служит показательным примером. Интерпретация Рубинштейна достаточно сдержанна, а вариант Фу Цонга продолжает идеи Корто. Их исполнение отличается изысканным тембральным колоритом и свободной, почти импровизационной трактовкой темпа. Агогические нюансы следуют естественному вокальному дыханию (общеизвестно, что в своей педагогической деятельности Шопен требовал от учеников слушать певцов, по-вокальному естественно фразировать, достигать кантилены), акцентируя отдельные элементы в гармонической палитре. Оба пианиста убедительно передают лирическую глубину и поэтическую образность прелюдии. В конце произведения Фу Цонг демонстрирует неповторимую трактовку басовой линии – куда менее прямолинейную, чем у Рубинштейна. Его басовые звуки словно окутаны дымкой, таинственностью. Это соответствует высказыванию французского писателя Андре Жида в адрес польского композитора: «Шопен предлагает, полагает, дает понять, прельщает, убеждает, но он почти никогда не утверждает» (Цит. по: Как исполнять Шопена, 2009, с. 202). Подобная художественная выразительность характерна для многих китайских стихотворений: поэты избегают прямого выражения эмоций, передавая их метафорически – через образы природы и предметы окружающего мира. Подобный принцип выразительности объединяет китайского пианиста и польского композитора.

Интерпретация Шопена у Фу Цонга обогащена китайской речевой интонацией. Согласимся с высказыванием С. Айзенштадта: «Претворение *[восточных]* речевых особенностей применительно к европейской фортепианной музыке во многих случаях дает новый, подчас неожиданный “взгляд” на ее интонационный мир, обогащая современное фортепианное искусство» (2015, с. 40). Рассмотрим, как музыкант создает неожиданный, но гармоничный синтез польской эстетики и восточной выразительности. Особое внимание уделим явлению китайской речевой интонации в музыкальном повествовании. Для начала сравним, как четыре пианиста трактуют четвертную прелюдию.

В интерпретации этой миниатюры прослеживаются два подхода: речевой и вокальный. Фу Цонг и Корто тяготеют к речитативной манере, они словно «произносят» мелодию. Рубинштейн и Поллини, напротив, трактуют ее в духе кантилены – их исполнение ближе к пению. Фу Цонг реализует свою исполнительскую концепцию следующим образом. Во-первых, его туше отличается глубиной и насыщенностью звучания (по воспоминаниям современников, подобным прикосновением к инструменту отличался сам Шопен). Во-вторых, в начальных тактах пианист применяет легкий акцент на четвертях и продлевает их длительность, что усиливает горизонтальную напряженность музыки. В-третьих, его артикуляция представляет собой нечто среднее между *legato* и *portamento*. Вышеприведенные выразительные приемы выглядят, на первый взгляд, как отход от *beau toucher* (красивое прикосновение), однако именно так и достигается эффект «говорящей» мелодии.

Достаточно интересно сравнение подходов Фу Цонга и Корто к кульминационному эпизоду произведения. Корто выстраивает его на контрапунктическом противостоянии голосов левой и правой руки; Фу Цонг же создает напряжение внутри мелодической линии за счет тонкой звуковой нюансировки. Представляется, что подобная трактовка мелодической линии доступна лишь исполнителю, владеющему китайским языком и его интонационной системой.

Следует отметить точное следование воле композитора в исполнении Фу Цонга. По признанию музыканта, его отношение к музыке подобно тому, как христиане относятся к Библии, а мусульмане – к Корану (Фу Цонг, 2004, с. 68). Внимательно анализируя каждую ноту и указание композитора, исполнитель проникается авторским замыслом и воплощает его с безупречной точностью. Приведем примеры.

Структура третьей прелюдии: вступление (2 т.), два предложения (9 т. и 15 т.), кода (7 т.). Кажется, что начала обоих предложений совпадают. При внимательном рассмотрении становится очевидно: Шопен опускает *diminuendo* во втором предложении (т. 14), тогда как в первом предложении оно присутствует (т. 5). Возможно, из-за некоторой инертности исполнения Корто, Рубинштейн и Поллини не осознают этого момента. Фу Цонг, напротив, обращает свое внимание на подобные динамические детали: во втором предложении у него переход к расширению получается более гибким, равномерным и убедительным.

Интерпретация Фу Цонгом четырнадцатой прелюдии также служит хорошим примером динамической фантазии исполнителя. Обозначения (*crescendo* и *diminuendo*), указанные Шопеном, распространяются едва ли не на все произведение. Такие детальные динамические указания создают трудности для пианистов. Так, например, Котро вводит «лишнее» *diminuendo* в четвертом такте и игнорирует *crescendo* в двенадцатом; Рубинштейн повторяет первую ошибку и недостаточно ясно передает динамику *ff*. Фу Цонг и «совершенный» Поллини безупречно воспроизводят все указываемые автором детали, проявляя необходимую исполнительскую педантичность. Замысел композитора превосходно ими передан: страсть, спутанность сознания, печаль. Нельзя не отметить Фу Цонга и Поллини за уважение к оригинальной партитуре и ее идеальную «реставрацию».

Не менее интересно вспомнить высказывание Фу Цонга в адрес интерпретации Корто двадцать третьего номера цикла. Он упрекает французского пианиста в неверной передаче замысла композитора: в партитуре Шопен указал размер 4/4 и *moderato*, в то время как Корто играет в размере 2/2, почти *presto*. Можно предположить, что для подчеркивания контраста данной прелюдии с предшествующей и последующей французский

музыкант акцентирует ее мечтательный характер. Фу Цонг, напротив, избирает умеренный темп, оттеняя сокровенные черты произведения, что в большей степени соответствует замыслу автора.

Фу Цонг очень внимательно относился к выбору необходимой нотной редакции при подготовке к исполнению произведения. Для наиболее точной передачи воли Шопена Фу Цонг даже рекомендует найти возможность изучить рукописи композитора. В оригинальных нотах Двадцати четырех прелюдий он отмечает несколько (подчас игнорируемых музыкантами) важных моментов.

Например, он пытается разъяснить необычный размер, обозначенный композитором в начале тринадцатой прелюдии: «В черновике Шопен сначала указал размер 6/4, затем зачеркнул его и вписал 3/2. Однако с музыкальной точки зрения размер 3/2 здесь, кажется, невозможен. До сих пор ни один редактор не применяет измененный размер автора 3/2, считая его неправильным. Зачем Шопен сделал такое изменение в рукописи? Он точно хотел использовать размер 3/2, так как неоднократно зачеркнул 6/4. Я первым придумал выход из этой ситуации: автор хотел напомнить исполнителям о необходимости сохранять плавность; он боялся, что они будут играть эту прелюдию слишком медленно, поэтому он предложил, чтобы в одном такте было три доли, а не шесть, при этом лишь одна – сильная; размер 3/2 подсказывает, как именно следует понимать и трактовать это произведение» (Фу Цонг, 2004, с. 264). В этой прелюдии ощущается мастерский контроль Фу Цонга над протяженными мелодическими линиями и ритмической организацией. Фразы естественно переплетаются от начала до конца. Они неизменно длинные, гибко перетекающие одна в другую. Создается впечатление, что пианист исполняет прелюдию на одном дыхании.

Десятая прелюдия у Фу Цонга воспринимается как мазурка. Это кажется неслучайным: уже в двадцатилетнем возрасте пианист блестяще исполнил шопеновские мазурки на конкурсе в Варшаве, тонко передав национальный колорит музыки композитора. Это же чувство польской самобытности слышно и в его записи цикла прелюдий.

Интерпретации десятой прелюдии Корто свойственен резкий контраст: виртуозные фигуры звучат у него фантастически, прихотливо, даже изломанно, а аккорды исполняются лаконично, в характерном для мазурки ритме. Это создает эффект сопоставления двух эмоциональных пластов. Необычность игры Фу Цонга в том, что он придает несвойственным мазурке виртуозным пассажам характерную для этого танца пульсацию, подчеркивая целостность произведения. Его трактовка перекликается с подходом Рубинштейна – соотечественника композитора, – что доказывает убедительность интерпретации Фу Цонга: его игра близка к исполнению польского музыканта. Вместо легких и блестящих приемов в игре пассажей они используют простые, безыскусные, чуть грубоватые тембры, что создает ощутимое тембральное единство между темами. В то же время заслуживает внимания работа левой руки Фу Цонга в пассажах: он сознательно акцентирует в *arpeggio* вторую или третью долю, благодаря чему виртуозные фигуры обретают черты мазурки.

Седьмой номер цикла также представляет собой мазурку. Трактовка Фу Цонгом этого произведения весьма своеобразна и интересна. В своей интерпретации он органично соединяет два начала. С одной стороны, он передает дух польской нации, с другой – внедряет элементы китайской исполнительской эстетики. Для последней важна не остановка, а ощущение бесконечности, что уже отмечалось ранее. Сравним интерпретации четырех пианистов.

Исполнители сходятся в понимании стиля и характера произведения – мазурка, проникнутая неизбывной печалью. Однако в трактовке деталей каждый музыкант находит свой подход. Корто выстраивает контрастное сопоставление двух предложений. В первом разделе пианист избегает меланхоличной атмосферы, придавая звучанию легкость и живость. Во втором предложении, при переходе от тонического аккорда к доминантовому аккорду II ступени (*h-moll*), Корто, вопреки указанному в тексте *crescendo*, применяет *diminuendo*. Этот прием создает эффект пробуждения ото сна, благодаря чему печальное настроение сохраняется до финала пьесы. В игре Рубинштейна с самого начала создается гнетущая атмосфера. Пианист выбирает умеренный темп. Его печаль полна безысходности: каждая фраза завершается утвердительной интонацией, которая несет в себе оттенок саморазрушения. Мы чувствуем здесь отсутствие надежды на избавление. В отличие от Корто, Поллини с самого начала создает меланхоличную атмосферу, исполняя в тт. 11-12 *crescendo*. Корто ощущает меланхолию лишь к двенадцатому такту, тогда как Поллини, напротив, словно преодолевает печаль в этом же такте. В дальнейшем настроение музыки возвращается к спокойствию и безмятежности.

Как и Рубинштейн, Фу Цонг с самого начала передает меланхоличное настроение. Однако между ними есть существенное различие: каждая музыкальная фраза в исполнении Фу Цонга завершается вопросительной интонацией – пианист делает крохотную паузу перед третьей долей. Такой своеобразный *Auftakt* одновременно соответствует характерной для мазурки пульсации и эстетическим принципам китайского исполнительского искусства. Пианист словно пребывает в поиске ответа, который так и не находит. Даже когда музыка завершается, этот поиск продолжается – он становится бесконечным. Смысл трактовки, ее суть – в непрекращающемся, словно нереальном вопрошании. Отметим, что именно в таком прочтении шопеновская музыка естественно «вливается» в характерную для Китая сферу духовно-культурного опыта.

Можно предположить, что уникальность интерпретации Фу Цонга обусловлена и различиями в эстетических парадигмах восточной и западной традиций. «Западная музыка, как и западное искусство в целом, в значительной степени стремится к “истине”. Китайская музыка устроена иначе. Даже имея четкую тему, она раскрывает смысл через мелодическую линию, создавая особое очарование, которое превосходит чисто звуковое восприятие. В основе китайской культуры лежат ключевые философские идеи: буддийская “пустота”, даосская естественность (“недеяние”) и конфуцианская доброжелательность. Их синтез воплощает идеал гармоничного единства – слияния личности с окружающим миром и гармонии человека с природой», – писала китайский музыковед Ли Шу (2007, с. 89).

Вместе с тем в исполнении Фу Цонга ярко проявляется свойственное отдельным произведениям Шопена пасторальное начало. Эта шопеновская стилевая черта отмечалась еще Ф. Листом: «Многие из лучших его произведений написаны на “лоне природы” и, быть может, таят в себе воспоминания о лучших днях его жизни того времени» (1956, с. 286). Пасторальное начало превосходно раскрывается Фу Цонгом в третьем (*G-dur*), пятом (*D-dur*) и одиннадцатом (*H-dur*) номерах. Пианист сравнивает прелюдию *G-dur* с текущим ручьем, *D-dur* – с лесом на солнце, *H-dur* – с удовольствием от бесконечной прогулки на природе. Умеренный темп придает исполнению особую уравновешенность. Музыка полна чувств (но без излишнего драматизма), а мелодия пленяет своей изящностью. Слушая его интерпретацию, легко принять высказывание о музыке Шопена А. Жида: «Восприятие счастия, близкое к Моцарту, но человечное, ближе к природе и сливающееся с ее красотами, схоже с неописуемой улыбкой “сцены у ручья” из “Пасторальной” симфонии Бетховена» (Цит. по: Как исполнять Шопена, 2009, с. 203).

Интерпретации Фу Цонга свойственно полифоническое мышление, что совпадает с его исполнительскими принципами. Возьмем в качестве примера вторую миниатюру, чтобы ощутить конкретные проявления этого многопланового мышления. По словам пианиста, здесь проявляется искусство независимости рук: каждая из них играет свою, только ей отведенную, роль. Он сравнивает звучание левой руки с непреодолимой судьбой, а правой – с шепотом Кассандры накануне трагедии. Действительно, «неодолимая» партия левой руки, исполняемая с постепенным нарастанием темпа, настойчиво продвигает относительно «слабую» мелодию вперед. Это ярко иллюстрирует чувство беспомощности. В отдельные моменты, ради достижения «трагического эффекта» (Фу Цонг, 2004, с. 268), динамические нюансы в обеих руках намеренно не совпадают: левая рука выполняет *crescendo*, тогда как правая – *diminuendo*, или наоборот. Мелодические линии разных голосов напоминают китайскую живопись: при всей индивидуальности интонационных изгибов они существуют как неразделимое художественное единство.

В своей игре Фу Цонг нередко прибегает к тонкому психологическому приему: темповые и динамические изменения у него органично соотносятся с психологическими переживаниями, запечатленными в музыке композитора. В качестве примера можно рассмотреть девятую прелюдию: в восьмом такте звучание на уровне *ff* резко сменяется *piano* в девятом. Фу Цонг трактует этот переход не просто как смену громкости – с помощью агогической остановки («воздушный» перерыв) он добивается психологического эффекта падения, что усиливает эмоциональный отклик слушателей. Подобный эффект в этом или других произведениях Шопена вполне убедителен. Л. В. Николаев писал: «Будучи не в состоянии физически достичь большой силы звучания, в которой нуждаются многие его произведения, он *[Шопен]* редко прибегал к ней и играл их своим “иллюзорным” *forte*, оптимальность которого носит не абсолютный, а психологический характер» (Цит. по: Ли Шу, 2007, с. 51). По мере развития исполнительского искусства концертные залы неуклонно увеличиваются в размерах. В связи с этим, на наш взгляд, в современном исполнении шопеновской фортепианной музыки становится принципиально важным гармоничное сочетание физической мощи звучания с глубиной психологического воздействия.

Подобный эффект слышится и в шестнадцатой прелюдии. По чисто техническим показателям исполнение Фу Цонга несколько отстает от трех других исполнителей: его время исполнения – 1 минута 15 секунд, тогда как у Корто и Рубинштейна – 1 минута 02 секунды, а у Поллини – 1 минута 03 секунды. Однако по степени музыкальной выразительности Фу Цонг не уступает другим музыкантам – его интерпретация отличается наибольшей интенсивностью и напряженностью звучания: каждая нота в исполнении музыканта оказывается выделенной и наполненной напряжением и энергией. В полной мере разделяем позицию китайского музыковеда Яна Яньди, который писал: «Из-за ограниченности движений рук он не смог воплотить свои эстетические замыслы. Возникшее в ту пору напряжение придает его игре особое, уникальное ощущение красоты» (2021, с. 44). Благодаря этому он успешно превращает свои недостатки в преимущества.

Фу Цонг решается применять длинные педали, создавая эффект «грязной гармонии». Важно подчеркнуть, что его решение опирается на авторский замысел. В редакции Я. Экера (польский композитор и пианист, редактор нового издания полного собрания сочинений Шопена) сохранена авторская отметка о применении смешивающей педали, что соответствует воле композитора. В отличие от сдержанного использования педали у Корто и Рубинштейна, Фу Цонг прибегает к смешивающей педализации, что создает эффект гармонической плотности. В сочетании с технически сложными и сумрачными по колориту пассажами такое решение придает прелюдии более тревожную, напряженную атмосферу. Недаром исполнитель сравнивает этот номер с адом. М. Равель подчеркнул: «Его *[Шопена]* техника вдохновенна. За его бриллиантовыми пассажами ощущается глубокая, чарующая гармония, в них постоянно присутствует скрытый смысл, поэзия интенсивного переживания» (Цит. по: Шопен, каким мы его слышим, 1970, с. 137). В интерпретации Фу Цонга удается выявить и художественно воплотить скрытые смысловые и поэтические пласты шопеновской партитуры.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Интерпретация фортепианного цикла из 24 прелюдий Ф. Шопена Фу Цонгом отражает его эстетические позиции в отношении музыки польского композитора. В исполнении Фу Цонга прослеживается синтез элементов европейской и китайской музыкальных традиций.

С одной стороны, он следует эстетическим принципам творчества Ф. Шопена: выстраивает единую драматургическую логику цикла, сохраняет поэтичность и лиризм, сочетает свободу и импровизационность в качестве ключевых признаков стиля композитора. Благодаря этому пианист раскрывает польскую самобытность музыки через пасторальное начало, совершенство ее «простоты», а также полифоническое мышление композитора и тонкий психологизм как ведущее качество индивидуального стиля мастера.

С другой стороны, в его трактовке ощутимы черты китайской культуры. Под влиянием характерного для нее единства и ощущения безграничности пианист выстраивает драматургическое развитие как плавный, непрерывный процесс. Опираясь на эстетику китайской поэзии, он передает смыслы через музыкальные метафоры. Особое использование интонаций, свойственных китайскому языку (вопросительные, незавершенные, «бесконечные»), придает интерпретации напряженность и выразительность. В ней ощущаются ключевые философские идеи: буддийская «пустота», даосская естественность («недеяние») и конфуцианская доброжелательность. Кроме того, Фу Цонг соотносит полифоническую фактуру с принципами китайской живописи. Это проводит к тому, что отдельные голоса в его игре становятся более рельефными и выразительными, но при этом органично сливаются в единое целое. Можно с уверенностью говорить о том, что интерпретация Фу Цонга представляет собой уникальный синтез европейской исполнительской традиции и китайских культурных кодов.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать выявление и систематическое описание особенностей интерпретации Фу Цонгом музыки В. А. Моцарта и К. Дебюсси. Оба автора – в числе любимых композиторов китайского пианиста.

Материалы исследования | Research materials

1. Запись прелюдий Шопена, сделанная А. Корто. https://www.bilibili.com/video/BV1Cv411177U/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
2. Запись прелюдий Шопена, сделанная А. Рубинштейном. https://classic-online.ru/ru/performer/122?composer_sort=150&prod_sort=1557
3. Запись прелюдий Шопена, сделанная М. Поллини. https://www.bilibili.com/video/BV1NW4y1c7b9/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
4. Запись прелюдий Шопена, сделанная Фу Цонгом. https://www.bilibili.com/video/BV1qt4y1k7B6/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click
5. Полное собрание сочинений Ф. Шопена под редакцией Яна Экера. https://clara.imslp.org/en/library/pdf?fileId=1012581&imslpId=2344

Источники | References

1. Айзенштадт С. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: автореф. дисс. … д. иск. Новосибирск, 2015.
2. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М.: Советский композитор, 1990.
3. Как исполнять Шопена / сост., вступ. ст. А. В. Засимовой. М.: Классика-XXI, 2009.
4. Лист Ф. Ф. Шопен / пер. и примечания С. А. Семеновского; общ. ред. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна. Изд-е 2-е, перераб. М.: Музгиз, 1956.
5. Шопен, каким мы его слышим / составление, вступительная статья, общая редакция и примечания С. М. Хентовой. М.: Музыка, 1970.
6. 李姝.中西音乐美学的比较研究//博士论文，四川大学，2007 (Ли Шу. Сравнительное исследование китайской и западной музыкальной эстетики: дисс. … к. иск. Сычуаньский университет, 2007).
7. 胥必海. 肖邦《二十四首前奏曲》op. 28研究//上海音乐出版社，2011 (Сюй Бихай. Исследование Двадцати четырех прелюдий op. 28 Шопена. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2011).
8. 傅敏编.傅聪：望七了//天津社会科学院出版社，2004 (Фу Цонг: к 70-летию со дня рождения / сост. Фу Минь. Тяньцзинь: Академия общественных наук, 2004).
9. 杨燕迪.忆傅爷 – 论傅聪先生的钢琴演奏与艺术成就//人民音乐. 2021. № 2 (Ян Яньди. Воспоминание о Фу Цонге – о достижении Фу Цонга в фортепианном искусстве // Народная музыка. 2021. № 2).

Информация об авторах | Author information

RU

Ху Мяоцзинь[1]
Серов Юрий Эдуардович[2], д. иск.
[1, 2] Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

EN

Miaojin Hu[1]
Yuri Eduardovich Serov[2], Dr
[1, 2] N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory

[1] *humiaojin@yandex.ru,* [2] *serov@nflowers.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.04.2026; опубликовано online (published online): 29.06.2026.

Ключевые слова (keywords): Фридерик Шопен; Фу Цонг; прелюдии Шопена; китайская культура; интерпретация музыкального произведения; Frédéric Chopin; Fou Ts'ong; Chopin's Preludes; Chinese culture; musical interpretation.