

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**СУН МЕЙСЮАНЬ**

УДК 780.616.432.071.1(510):78.08

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ВЗАЄМОДІЯ ЖАНРОВОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ  
В ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

Song Meixuan 数字签名者 : Song Meixuan

***Сун Мейсюань***

日期 : 2024.08.27 19:40

Науковий керівник

Чернявська Маріанна Станіславівна,

кандидат мистецтвознавства, професор

Харків – 2024

## АНОТАЦІЯ

**Сун Мейсюань. Взаємодія жанрової та виконавської стилістики в фортепіанних творах китайських композиторів.** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2024.

Дисертацію присвячено жанровим засадам китайської фортепіанної музики у її зв'язках з виконавською стилістикою. Композиторське вшанування національної музичної мови у фортепіанній творчості багато в чому визначило комплекс жанрово-типологічних ознак, що суттєво впливає на вибір засобів його виконавського втілення. Підкреслимо, зв'язки з фольклором, традиційною інструментальною музикою, театральним мистецтвом у фортепіанних творах представлені досить широко: на рівні жанрово-стилістичних, мелодико-ритмічних, ладо-гармонічних та виконавських засобів. Тому важливо розглянути, яким чином виконавець китайських творів може втілити на фортепіано національно-ментальні риси музичної творчості. Однак на сьогодні можна констатувати недостатність праць з виконавської проблематики фортепіанних творів у доробку китайських композиторів, що ускладнює їх осмислення та повноцінну реалізацію на концертній сцені.

**Мета дослідження** – обґрунтувати взаємозв'язок жанрової та виконавської стилістики в фортепіанній музиці китайських композиторів у світлі національно-ментальних ознак їх творчості.

**Матеріалом дослідження** є фортепіанні твори китайських композиторів різних поколінь: Лі Інхая, Дін Шаньде, Ван Цзянчжуна, Ван Лісяня, Лю-Шенг Є, Цзяна Зуксина, Хуана Хубея, Ло Чжунчжуна, Чжоу Гуанрен, Тан Дуна, Чен Шуая.

**Методи дисертації** – історико-типологічний, жанрово-стильовий, структурно-функціональний, інтерпретологічний, системний у сукупності розкривають мету і завдання дослідження.

**Наукова новизна одержаних результатів.** У дослідженні *вперше*:

- обґрунтовано взаємозв'язок жанрової та виконавської стилістики в фортепіанній музиці китайських композиторів через вияв національно-ментальних ознак художнього сприйняття світу, своєрідності музичних жанрів та мови, традицій китайського музичного мистецтва в цілому;
- виявлено специфіку жанрової стилістики у творах для фортепіано, які поєднують у собі історично усталені національні та європейські моделі жанрової традиції;
- розкрито особливості виконавського аналізу, спрямованого на жанрову специфіку твору;
- виявлено універсальний механізм фортепіанної інтерпретації творів китайських композиторів, що функціонує у всьому розмаїтті авторських стилів;
- встановлено закономірності реалізації виконавської стилістики творів різної національно-ментальної природи.

Розділ 1 **«Методологія вивчення жанрової та виконавської стилістики у сучасному фортепіанному мистецтві»** присвячений розробці наукових підходів дослідження.

У підрозділі 1.1. **«Досвід вивчення проблем жанру, стилю та виконавської інтерпретації у мистецтвознавстві»** розглянуті теоретичні засади музичного мислення, що увиразнюються у жанрово-стильовій та виконавській стилістиці твору. Для цього були задіяні праці з історії та теорії жанру і стилю (С.Шип, Л.Шаповалова, Ю.Каплієнко-Ілюк, Н.Говорухіна, Ян Веньян, У Юйян), виконавської інтерпретації (Л.Деркач, *C. Palmer*, Ю.Ніколаєвська, В.Москаленко, М.Чернявська, *A. Gabrielsson*, Т.Веркіна, *K. Martiensen*, О.Катрич).

У підрозділі 1.2 **«Жанрово-стилістична специфіка фортепіанних творів китайських композиторів в музикознавчих дослідженнях»** представлені праці китайських музикознавців, що присвячені вивченню національних жанрів китайської музики (Ван Ін, Цінь Тянь, Хуан Чжулін), окремих фортепіанних жанрів (Лі Сяо Сяо, Ян Чжихао, Чжао Юе, Ян То), питань культурного діалогу (Бай Є, Jin-Ah Kim, В.Батанов), періодизації фортепіанної творчості китайських композиторів (Сюй Цзилін). Аспект вивчення жанрової стилістики фортепіанних творів та способів їх виконавського втілення в даних працях практично відсутній.

У підрозділі 1.3. розглядається **«Формування фортепіанної виконавської стилістики в історичному процесі її взаємодії з композиторською творчістю в Китаї»**. Для розкриття цієї теми були залучені дослідження специфіки образної сфери фортепіанних творів (Цінь Тянь, Лу Цзе), способів їх виконавського втілення (Хі Chen), становлення та розвитку фортепіанної виконавсько-педагогічної школи Китаю у проекції діалогу культур (Фен Їжань), виконавської діяльності китайських піаністів (Сюй Бо). Огляд наукової літератури засвідчив, що проблема взаємодії жанрової та виконавської стилістики є принциповою, оскільки кожний жанр має свій вплив на виконавський процес. Однак на матеріалі китайських фортепіанних творів, що складають специфічну жанрову систему, вона не розглядалася.

У Розділі 2 **«Реалізація виконавської стилістики фортепіанних творів китайських композиторів у національній жанровій традиції»** здійснено дослідження жанрової сфери композиторської інтерпретації найбагатшого пласта китайської народнопісенної та інструментальної творчості, яку можна умовно співставити з європейськими аналогами: жанром транскрипції (*Лі Інхай «Дудка і барабан на заході сонця», Ван Цзянчжун «Цвітіння абрикоси Муме»*), програмної п'єси (*Ван Цзянчжун «Червоні лілії розквітли на горі», Ван Лісань «Чарівна орхідея»*) та програмної сюїти – одного з найбільш затребуваних фортепіанних жанрів (*Цзян Зуксин «Ярмарок*

*при храмі», Хуан Хубей «Картинки з Башу», Тан Дун «Вісім спогадів в акварелі»).*

Проаналізовані фортепіанні твори віддзеркалюють широкий спектр національних явищ і є показовими для китайської музики. Накопичення та осмислення національного музичного матеріалу, його адаптація до західного інструменту фортепіано вимагали формування специфічної жанрової сфери та відбору піаністичних засобів. В кризовий період культурної революції, який увійшов в історію як «епоха аранжувань», фортепіанна творчість ще більше сконцентрувалася навколо національного матеріалу. Починаючи з кінця 1980-х років національні елементи органічно «вписуються» у сучасні світові техніки композиції, неодмінно впливаючи на жанрову специфіку китайської фортепіанної музики.

Програмна сюїта суттєво розширює традиційні для китайської фортепіанної музики образні обрії, поглиблює зв'язки музики та інших мистецтв. Тяжіння до індивідуалізації образів, і, одночасно, до їх об'єднання на основі контрастного зіставлення визначило шляхи формування жанру. У програмних сюїтах для фортепіано спостерігаються різні види роботи композиторів з фольклором: від цитування – до варіаційного розвитку, звуконаслідування національних інструментів. У творах цього типу можна знайти численні «китайські» музичні елементи, що відрізняються від європейської фортепіанної традиції (темп, ритм, аплікатура, дихання, колористика звучання інструментів, орнаментика).

У Розділі 3 **«Специфіка виконавського втілення європейських жанрових моделей китайської фортепіанної музики»** дослідницьку увагу зосереджено на прелюдях (*Дін Шаньде. Три прелюдії ор.3, Чжан Шуай. Три прелюдії для фортепіано*), сонатах (*Цзян Веньє. Соната № 1, Ло Чжунчжун. Соната №1*), варіаціях (*Дін Шаньде. Варіації на китайську народну тему ор. 4, Чжоу Гуанрен. Варіації на тему Шенсі*).

Жанр прелюдії для фортепіано є затребуваним в творчості китайських композиторів. Зберігаючи основний принцип європейської непрограмної

мініатюри, побудованої на певній фактурній формулі, та розвитку одного образу, прелюдія сконцентрувала в невеликому об'ємі національно-ментальні риси китайського музичного мислення. Глибинні витoki стилістики китайської музичної мови набувають афористичності висловлення в процесі «стискання» енергії в лаконічну форму фортепіанної мініатюри.

Складна масштабна структура сонати сприяє принципу «дієвості», пропонуючи виконавцю втілення різних музичних ідей та емоцій як інтонаційно цілісної драматургії. Незважаючи на суттєві відмінності в ментальних основах європейської та китайської культури, жанр сонати привернув багатьох китайських композиторів різних поколінь та стильової приналежності. Він стає творчою «лабораторією» новітніх шукань. Відчутний вплив на сонатну творчість китайських композиторів нових методів роботи з національним матеріалом, в яких зростає роль мовотворчої та формотворчої установок. В сонатах можна спостерігати як безпосередній зв'язок з китайським фольклором (*Соната №1 Цзяна Веньє*), так і більш опосередкований (*Соната №1 Ло Чжунчжуна*).

Серед розмаїття творів китайського фортепіанного мистецтва одне з визначних місць посідає жанр варіацій. Європейська модель виявляє нові перспективи свого розвитку у поєднанні з більш вільною національною моделлю варіювання, притаманною китайській музиці. Відбувається своєрідний «раціональний» підхід до вільної варіаційності, «упорядкування» за фактурним, тональним, образним принципом. Кожна варіація «концентрує» свій образний зміст, прагнучи до завершеності.

У **Висновках** викладено підсумки дослідження. Фортепіанна культура в Китаї виникла на історичному тлі розвитку економічного і культурного обміну китайського музичного мистецтва з європейськими традиціями, результатом тривалої взаємодії музичних культур китайського і західного типу. Нерозривно пов'язана з усією тисячолітньою культурною спадщиною Китаю, її класичних жанрах і формах китайської музики, вона стала тією сполучною ланкою, яка об'єднала традиції і новації, глибинну китайську

духовність з новітніми філософсько-естетичними течіями, традиційне музичне мислення з композиторськими і виконавськими техніками ХХ століття.

Формування виконавської стилістики відбувалося упродовж всього періоду розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї. Ключову роль в цьому процесі відіграла діяльність корифеїв – китайських музикантів Дін Шаньде, Ван Лісаня, Ван Цзянчжуна, Чжоу Гуанрен, Ін Чензона, Хуан Хубея, які продемонстрували універсалізм музичної творчості. Художньо-естетичні принципи цих музикантів, що позначилися на манері їх індивідуального композиторського письма, багато в чому визначила їх піаністична школа, яка надала знання ігрової природи інструменту та стилістичних можливостей фортепіанних жанрів.

Піанізм китайських корифеїв ґрунтувався на загальних європейських навичках гри, але був адаптований до національно-ментальних рис китайської музики. Це породило специфічні виконавські завдання, щодо втілення на фортепіано звукової гнучкості інструментального мелосу, відтворення тембрів стародавніх інструментів. Виконавські формули гри, нехарактерні для європейського мистецтва, звукові колористичні прийоми на фортепіано вимагають від піаніста вміння підібрати аплікатуру, яка забезпечує піаністичну зручність і сприяє актуальному інтонуванню та побудові мелодичних ліній. Постійне оновлення музичної мови фортепіанних творів китайських авторів дозволяє говорити про безперервний процес еволюції національної виконавської стилістики.

Особливості жанрів та виразових засобів у китайській фортепіанній музиці базується на балансі різноваріантних інтеграцій «східного-західного», «свого-чужого». Відповідно до цього, виконавська стилістика даного репертуару є також різнокомпонентною в залежності від впливів на них традиційних китайських народних пісень, інструментальної музики, опери та інших жанрів. Піаністичні прийоми китайських фортепіанних творів суттєво відрізняються від піанізму західної музики.

Дослідження китайської фортепіанної музики дозволило виокремити *дві групи жанрів* на основі ступеня взаємодії східної і західної культурних традицій. Даний синтез відбувається на всіх рівнях існування фортепіанної музики: від змістовно-сміслового, жанрового до власне композиційного, музично-мовного і виконавського. Жанри китайської фортепіанної музики, в яких національні елементи народної творчості зберігають жанрову стилістику та структуру, що характеризують національне мислення – визначено як *національно специфічні жанрові моделі*. Жанри, які зберегли класичні основи структури європейського мислення – визначено як *європейські жанрові моделі*. Якщо в першій групі жанрів притаманна адаптація європейських піаністичних навичок для створення «адекватної» стилістики, то в другій – національно специфічні виразні засоби адаптуються до «законів» європейського жанру.

У процесі взаємодії національно специфічних жанрів, не пристосованих до фортепіано, та європейських жанрових моделей, що сформувалися на основі західного піаністичного мистецтва, утворилася специфічна «ієрархія». Згідно неї одна група жанрів «отримала» стилістичне домінування національних жанрових ознак, до яких потрібно було «адаптувати» піаністичні прийоми виконання. Серед подібних жанрів провідне місце посіли сфера композиторських інтерпретацій національних пісенних та інструментальних моделей-першоджерел, програмні п'єси на основі китайських народних пісень, програмні сюїти на національні теми.

Так, у виконанні транскрипцій для фортепіано творів з репертуару класичних китайських інструментальних творів, виникає проблема адаптації звукових текстів китайського класичного інструментально-виконавського мистецтва до сфери західного піанізму, що вплинуло на спроби знаходження звукових еквівалентів китайської музики на перетині її з європейським стилем. Це спричинило формування низки особливостей китайського піаністичного мистецтва і відобразило новий, складніший і органічний рівень становлення сучасного фортепіанного мистецтва у Китаї. У композиторській творчості та



виконавській традиції втілено численні «китайські» музичні елементи, відмінні від європейської традиції фортепіанної музики, у тому числі такі, як темп, ритм, аплікатура, подих, орнаментика та особливості темброво-колеристичного звучання інструментів.

Національно специфічні жанри китайської фортепіанної музики відзначені унікальністю не тільки через пентатонову основу звуковисотної організації мелодики та музичної фактури, а й у зв'язку з особливостями часової організації музики *сань-бань* – особливої форми часового втілення музичної ідеї та суто індивідуальної манери виконавського мистецтва музиканта, яка властива різним видам традиційної китайської музики та сучасної композиторської творчості. Значне місце при використанні ритміки *сань-бань* посідає звуконаслідування музичних інструментів, техніка гри на яких багато в чому визначає нерегулярність китайської ритміки. Найчастіше імітованими музичними інструментами є *піпа* і *гуцинь*, *цин*, *чжен*, *арху* та духові інструменти *сяо*, *сона* та *шен*.

Група китайських фортепіанних творів за *європейськими жанровими моделями* зберегла їх сталі семантично-комунікативні ознаки; що багато в чому суперечило національним уявленням та ментальним устоям китайського музичного мистецтва. Формування універсального механізму інтерпретації фортепіанних творів китайських композиторів повинно починатися з аналізу принципів національного художнього мислення, що відбиваються у виконавській стилістиці та розуміння образної сфери. Для цього розглядається загальна характеристика жанру, символічний зміст фортепіанних творів, які допомагають конкретизувати образ за допомогою вербальної складової, наближаючи виконавця і слухача до образно-емоційної сутності китайської національної творчості. Виконавська стилістика є результатом колосальної творчої діяльності піаніста: роботи над музичним текстом, складними піаністичними навичками, реалізації його слухових уявлень, інтелектуального музикознавчого дослідницького пошуку та усвідомлення філософсько-світоглядних істин.

**Ключові слова:** жанр, стиль, стилістика, фортепіано, виконавство, індивідуальний стиль, інтерпретація, транскрипція, програмна п'єса, сюїта, прелюдія, соната, варіації, національні жанрові моделі, європейські жанрові моделі, національно-ментальні ознаки.

## ABSTRACT

**Song Meixuan. Interaction of genre and performance stylistics in piano works of Chinese composers.** Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2024.

The dissertation is devoted to the genre principles of Chinese piano music in its connection with performance style. Composer's honoring of the national musical language in piano works largely determined the complex of genre-typological features, which significantly affects the choice of means of its performance. Let us emphasize that connections with folklore, traditional instrumental music, theater art are presented quite widely in piano works: at the level of genre-stylistic, melodic-rhythmic, ludo-harmonic and performance means. Therefore, it is important to consider how a performer of Chinese works can embody the national-mental features of musical creativity on the piano. However, today it is possible to state the insufficiency of works on the performance issues of piano works in the works of Chinese composers, which complicates their understanding and full implementation on the concert stage.

**The purpose of the study** is to substantiate the relationship between genre and performance stylistics in the piano music of Chinese composers in the light of the national-mental features of their work.

**The material of the research** is the piano works of Chinese composers of different generations: Li Yinghai, Ding Shande, Wang Jiangzhong, Wang Lisan,

Liu-Sheng Ye, Jiang Zuxin, Huang Hubei, Luo Zhongzhong, Zhou Guangren, Tan Dun, Chen Shuai.

**Dissertation methods** – historical-typological, genre-stylistic, structural-functional, interpretological, systemic in aggregate reveal the purpose and task of the research.

**Scientific novelty of the obtained results.** *For the first time* in the study:

- the relationship between genre and performance stylistics in the piano music of Chinese composers is substantiated through the identification of national-mental features of the artistic perception of the world, the uniqueness of musical genres and language, and the traditions of Chinese musical art as a whole;
- the specifics of genre stylistics in works for piano, which combine historically established national and European models of genre tradition, have been revealed;
- the peculiarities of performance analysis aimed at the genre specificity of the work are revealed;
- a universal mechanism of piano interpretation of the works of Chinese composers was discovered, which functions in all the variety of author's styles;
- the regularities of implementation of performance stylistics of works of different national-mental nature are established.

**Chapter 1 “Methodology of the study of genre and performance stylistics in modern piano art”** is devoted to the development of scientific research approaches.

In subsection 1.1. “**Experience of studying the problems of genre, style and performing interpretation in art history**” examines the theoretical foundations of musical thinking, which are expressed in the genre-style and performance stylistics of the work. For this, works on the history and theory of genre and style (S. Ship, L. Shapovalova, Yu. Kapliencko-Ilyuk, N. Govorukhina, Yan Wenyan, Wu Yuyan), performance interpretation (L. Derkach, S. Palmer, Yu Nikolaevska, V. Moskalenko, M. Chernyavska, A. Gabrielsson, T. Verkina, K. Martiensen, O. Katrych).

**Subsection 1.2 “Genre-stylistic specificity of piano works by Chinese composers in musicological studies”** presents the works of Chinese musicologists devoted to the study of national genres of Chinese music (Wang Ying, Qin Tian, Huang Zhuling), individual piano genres (Li Xiao Xiao, Yang Zhihao, Zhao Yue, Yang To), issues of cultural dialogue (Bai Ye, Jin-Ah Kim, V. Batanov), periodization of the piano works of Chinese composers (Xu Jiling). The aspect of studying genre stylistics of piano works and methods of their performance is practically absent in these works.

In **subsection 1.3. “Formation of piano performance stylistics in the historical process of its interaction with composer creativity in China”** is considered. To reveal this topic, researches were involved in the specifics of the figurative sphere of piano works (Qin Tian, Lu Jie), the ways of their performance embodiment (Xi Chen), the formation and development of the piano performance-pedagogical school of China in the projection of the dialogue of cultures (Feng Yizhan), performance activities of Chinese pianists (Xu Bo). A review of the scientific literature proved that the problem of the interaction of genre and performance stylistics is fundamental, since each genre has its own influence on the performance process. However, it was not considered on the material of Chinese piano works that make up a specific genre system.

In **Chapter 2 “Implementation of the performance stylistics of piano works by Chinese composers in the national genre tradition”** a study of the genre sphere of the composer's interpretation of the richest layer of Chinese folk song and instrumental creativity, which can be conventionally compared with European analogues: the genre of transcription (*Li Yinghai “Flute and Drum at Sunset”, Wang Jianzhong “Mume Apricot Blossom”*), a program piece (*Wang Jianzhong “Red Lilies Bloomed on the Mountain”, Wang Lisan “Magic Orchid”*) and a program suite – one of the most popular piano genres (*Jiang Zuxing “Temple Fair”, Huang Hubei “Pictures from Bashu”, Tan Dun “Eight Memories in Watercolor”*).

The analyzed piano works reflect a wide range of national phenomena and are indicative of Chinese music. Accumulation and understanding of national

musical material, its adaptation to the Western piano instrument required the formation of a specific genre field and the selection of pianistic tools. In the crisis period of the cultural revolution, which went down in history as the “era of arrangements”, piano creativity was even more concentrated around national material. Starting from the end of the 1980s, national elements organically “fit” into modern world composition techniques, inevitably influencing the genre specificity of Chinese piano music.

The program suite significantly expands the image horizons traditional for Chinese piano music, and deepens the connections between music and other arts. The tendency to individualize images and, at the same time, to combine them on the basis of contrasting juxtaposition determined the ways of genre formation. In the program suites for piano, various types of work of composers with folklore can be observed: from citation to variational development, sound imitation of national instruments. In works of this type, one can find numerous “Chinese” musical elements that differ from the European piano tradition (tempo, rhythm, fingering, breathing, color of the sound of the instruments, ornamentation).

In **Chapter 3 “Specific features of the performance embodiment of European genre models of Chinese piano music”**, research attention is focused on preludes (*Ding Shande. Three preludes op.3, Zhang Shuai. Three preludes for piano*), sonatas (*Jiang Wenye. Sonata No. 1, Luo Zhongzhong. Sonata No. 1*), variations (*Ding Shande. Variations on a Chinese folk theme op. 4, Zhou Guanren. Variations on a Shaanxi theme*).

The genre of prelude for piano is in demand in the work of Chinese composers. Keeping the basic principle of the European non-programmatic miniature, built on a certain textural formula, and the development of a single image, the prelude concentrated in a small volume the national-mental features of Chinese musical thinking. The deep roots of the stylistics of the Chinese musical language acquire an aphoristic expression in the process of “squeezing” energy into the laconic form of a piano miniature.

The complex large-scale structure of the sonata contributes to the principle of “activity”, offering the performer the embodiment of various musical ideas and emotions as an intonationally coherent drama. Despite significant differences in the mental foundations of European and Chinese culture, the sonata genre attracted many Chinese composers of different generations and styles. It becomes a creative “laboratory” of the latest research. New methods of working with national material, in which the role of language-creating and form-creating attitudes is growing, have a perceptible influence on the sonata work of Chinese composers. In the sonatas, one can observe both a direct connection with Chinese folklore (*Jiang Wenye's Sonata No. 1*) and a more indirect one (*Luo Zhongzhong's Sonata No. 1*).

Among the variety of works of Chinese piano art, one of the important places is occupied by the genre of variations. The European model reveals new prospects for its development in combination with a freer national model of variation inherent in Chinese music. There is a peculiar “rational” approach to free variation, “ordering” according to the textural, tonal, figurative principle. Each variation “concentrates” its figurative content, striving for completeness.

**The Conclusions** of the study are presented. Piano culture in China arose against the historical background of the development of the economic and cultural exchange of Chinese musical art with European traditions, the result of long-term interaction between Chinese and Western musical cultures. Inextricably linked with the whole thousand-year-old cultural heritage of China, its classical genres and forms of Chinese music, it became the connecting link that united traditions and innovations, deep Chinese spirituality with the latest philosophical and aesthetic currents, traditional musical thinking with compositional and performing techniques of the 20th century.

The formation of performance style took place throughout the entire period of development of piano art in China. A key role in this process was played by the activities of luminaries – Chinese musicians Ding Shande, Wang Lisan, Wang Jianzhong, Zhou Guangren, Ying Chengzong, Huang Hubei, who demonstrated the universality of musical creativity. The artistic and aesthetic principles of these

musicians, which affected the manner of their individual compositional writing, were largely determined by their piano school, which provided knowledge of the playing nature of the instrument and the stylistic possibilities of piano genres.

The pianism of Chinese luminaries was based on general European playing skills, but was adapted to the national-mental features of Chinese music. This gave rise to specific performance tasks, regarding the implementation of the sound flexibility of instrumental melos on the piano, reproduction of timbres of ancient instruments. Performance formulas of the game, uncharacteristic of European art, sound coloristic techniques on the piano require the pianist to be able to choose an *appliqué* that provides pianistic convenience and contributes to actual intonation and construction of melodic lines. The constant updating of the musical language of piano works by Chinese authors allows us to talk about the continuous process of evolution of the national performing style.

The peculiarities of genres and means of expression in Chinese piano music are based on the balance of various integrations of “Eastern-Western”, “home-foreign”. Accordingly, the performance style of this repertoire is also multi-component depending on the influences on them of traditional Chinese folk songs, instrumental music, opera and other genres. Pianistic techniques of Chinese piano works are significantly different from the pianism of Western music.

The study of Chinese piano music made it possible to distinguish two groups of genres based on the degree of interaction of Eastern and Western cultural traditions. This synthesis takes place at all levels of existence of piano music: from content-semantic, genre to actually compositional, musical-linguistic and performing. Genres of Chinese piano music, in which national elements of folk art preserve the genre style and structure that characterize national thinking, are defined as nationally specific genre models. Genres that have preserved the classical foundations of the structure of European thinking are defined as European genre models. If the first group of genres is characterized by the adaptation of European pianistic skills to create “adequate” stylistics, then in the second, nationally specific means of expression are adapted to the “laws” of the European genre.

In the process of interaction of nationally specific genres, not adapted to the piano, and European genre models formed on the basis of Western piano art, a specific “hierarchy” was formed. According to her, one group of genres “received” the stylistic dominance of national genre features, to which it was necessary to “adapt” pianistic performance techniques. Among such genres, the field of composer interpretations of original national song and instrumental models, program pieces based on Chinese folk songs, and program suites on national themes took the leading place.

Thus, in the performance of piano transcriptions of works from the repertoire of classical Chinese instrumental works, there is a problem of adapting the sound texts of Chinese classical instrumental and performing arts to the sphere of Western pianism, which affected attempts to find sound equivalents of Chinese music at its intersection with European style. This caused the formation of a number of features of Chinese piano art and reflected a new, more complex and organic level of formation of modern piano art in China. Numerous “Chinese” musical elements, different from the European tradition of piano music, are embodied in the composer's creativity and performing tradition, including such as tempo, rhythm, application, breath, ornamentation and peculiarities of timbre and color sound of instruments.

Nationally specific genres of Chinese piano music are distinguished by their uniqueness not only due to the pentatonic basis of the pitch organization of the melody and musical texture, but also due to the peculiarities of the temporal organization of *san-ban* music – a special form of temporal embodiment of a musical idea and a purely individual manner of the musician's performance art, which characteristic of various types of traditional Chinese music and modern composer's creativity. A significant place in the use of *san-ban* rhythms is occupied by sound imitation of musical instruments, the playing technique of which largely determines the irregularity of Chinese rhythms. The most frequently imitated musical instruments are the *pipa* and *guqin*, *qin*, *zheng*, *arhu*, and the *xiao*, *son*, and *sheng* wind instruments.



A group of Chinese piano works based on European genre models preserved their permanent semantic and communicative features; which in many ways contradicted the national ideas and mental foundations of Chinese musical art. The formation of a universal mechanism for the interpretation of piano works by Chinese composers should begin with the analysis of the principles of national artistic thinking reflected in the performance style and understanding of the figurative sphere. For this purpose, the general characteristics of the genre, the symbolic content of piano works are considered, which help to specify the image with the help of a verbal component, bringing the performer and the listener closer to the image-emotional essence of Chinese national creativity. Performance stylistics is the result of the pianist's colossal creative activity: work on the musical text, complex pianistic skills, realization of his auditory ideas, intellectual musicological research and awareness of philosophical and worldview truths.

**Keywords:** genre, style, stylistics, piano, performance, individual style, interpretation, transcription, program piece, suite, prelude, sonata, variations, national genre models, European genre models, national mental characteristics.

## ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Сун Мейсюань (2022). Виконавська стилістика фортепіанних програмних п'єс китайських композиторів: Ван Цзянчжун «Червоні лілії розквітли на горі». *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. ХХІХ. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 237-258. DOI 10.34064/khnum2-2913.

[https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt\\_29\\_13\\_sunmeyisyan.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt_29_13_sunmeyisyan.pdf)

2. Сун Мейсюань (2024). Специфіка втілення європейських жанрових моделей в китайській фортепіанній музиці як підґрунтя виконавської стилістики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та*

*теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 71. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 48-66.

DOI 10.34064/khnum1-71.03

[https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problemy\\_71\\_3\\_Meixuan.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problemy_71_3_Meixuan.pdf)

**Стаття у зарубіжному фаховому виданні,  
що індексується у міжнародній наукометричній базі  
Web of Science:**

3. Marianna Chernyavska, Song Meixuan, Peng Rui (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art: AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. 2023. Volume: 13 Issue: 2. Pages: 207-211. Special Issue: XXXV. <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>.  
[https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A\\_37.pdf](https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf)

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>21</b>
<b>РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ ЖАНРОВОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ У СУЧАСНОМУ ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ .....</b>	<b>29</b>
1.1. Досвід вивчення проблем жанру, стилю та виконавської інтерпретації у мистецтвознавстві.....	29
1.2. Жанрово-стилістична специфіка фортепіанних творів китайських композиторів в музикознавчих дослідженнях.....	49
1.3. Формування фортепіанної виконавської стилістики в історичному процесі її взаємодії з композиторською творчістю в Китаї .....	66
Висновки до Розділу 1.....	79
<b>РОЗДІЛ 2. РЕАЛІЗАЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У НАЦІОНАЛЬНІЙ ЖАНРОВІЙ ТРАДИЦІЇ .....</b>	<b>82</b>
2.1. Композиторська інтерпретація національних пісенних та інструментальних моделей-першоджерел.....	82
2.1.1. <i>Перекладення для фортепіано п'єс із репертуару класичних та традиційних китайських інструментальних творів .....</i>	<i>87</i>
2.1.2. <i>Програмні п'єси на основі китайських народних пісень.....</i>	<i>99</i>
2.2. Програмні сюїти: національна картина світу та спосіб думки її авторів .....	116
2.2.1. <i>Втілення національних традицій в фортепіанних сюїтах Цзяна Зуксина та Хуана Хубея .....</i>	<i>117</i>
2.2.2. <i>Сюїта Тан Дуна «Вісім спогадів в акварелі»: оновлення музичної мови засобами сучасного композиторського письма .....</i>	<i>121</i>
Висновки до Розділу 2 .....	132

<b>РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ .....</b>	<b>135</b>
3.1. Прелюдії для фортепіано: «китайська душа в європейському організмі композиції» (Сяо Юмей) .....	135
3.1.1. Дін Шаньде. Три прелюдії ор.3.....	140
3.1.2. Чжан Шуай. Три прелюдії для фортепіано.....	145
3.2. Соната та новий рівень освоєння європейського музичного мислення .....	150
1.2.1. Цзян Веньє. Соната № 1 .....	153
1.2.2. Ло Чжунчжун. Соната №1.....	155
3.3. Варіації: поєднання національної інтонаційності з принципами варіаційності європейської музики .....	163
3.3.1. Дін Шаньде. Варіації на китайську народну тему ор. 4.....	164
3.3.2. Чжоу Гуанрен. Варіації на тему Шенсі .....	169
Висновки до Розділу 3.....	171
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>175</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>182</b>
<b>ДОДАТОК.....</b>	<b>204</b>

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Важко переоцінити значущість жанрово-стилістичних засад музики у практичній діяльності виконавця. Так, про важливість зв'язків між «музикознавчими розробками в галузі жанрової стилістики та <...> практичним вирішенням завдань виконавства» в своїй статті наголошує Н. Говорухіна (2007, с. 76). Однак, дослідниця розглядає виключно область вокального мистецтва, зокрема, проблематики взаємодії музики і слова. Подібна проблема є дуже важливою в будь-якій сфері виконавського мистецтва, особливо якщо мова іде про представників нових національних шкіл.

В фортепіанній творчості китайських композиторів, яка налічує вже більш ніж сто років, європейські жанри, що виступають «в ролі “вічних” констант музичної мови» (Говорухіна Н., 2007, с. 77), здобувають індивідуальне трактування. Цьому сприяють багато факторів: особливості східної традиції, що ґрунтується на багатонаціональній китайській культурі, особливості китайських музичних інструментів, специфіка менталітету, тощо. Виконавець, який безпосередньо приймає участь в «новому житті» твору на основі ідеї композитора, пропускає їх крізь себе, втілюючи звукові та семантичні властивості музики. В цьому плані жанрово-стилістичний «нахил» фортепіанного твору вказує на шляхи реалізації та вдосконалення виконавської стилістики на основі заглиблених знань про музику та свій інструмент.

Фортепіанна музика Китаю сьогодні привертає увагу музикантів та слухачів не тільки в самій країні, а й за її межами. Закономірно, що феномен китайського фортепіанного мистецтва викликає інтерес у дослідників. На сьогоднішній день існує величезний обсяг досліджень, присвячених цьому яскравому явищу. Достатня кількість фундаментальних досліджень китайською та англійською, українською, російською мовами присвячена і фортепіанній музиці Китаю.

Центральною проблемою, що привертає увагу дослідників, є збереження та розвиток китайських національних музичних традицій під впливом західних композиційних методів. Як правило, темою таких досліджень є твори найбільш талановитих композиторів, а музикознавці зосереджуються на аналізі їх структури та композиційних технік (Li Xiaole, 2003; Сунь Тянь, 2019; У На, 2009), або окремого жанру (Лі Сяо Сяо, 2010; Ян Чжихао, Чжао Юе, 2023; Ян То, 2023).

Також переважають музикознавчі праці історичного плану (Bian Meng, 1996; Хуан Чжулін, 2009; Ваі Уе, 2018), тощо. На жаль, на сьогодні можна констатувати недостатність праць з проблематики виконавського аналізу фортепіанних творів китайських композиторів різних жанрів, що ускладнює їх осмислення та повноцінну реалізацію на естраді. Окремі спроби до наукового обґрунтування проблем піаністичної реалізації наявні в працях дослідників Chen Xi (2012), Чень Жуньсюань (2014). Однак, це не дає можливості універсального узагальнення специфіки взаємодії жанрової і виконавської стилістики китайської фортепіанної музики.

Композиторське вшанування національної музичної мови у фортепіанній творчості багато в чому визначило комплекс жанрово-типологічних ознак, що суттєво впливає на вибір засобів його виконавського втілення. Підкреслимо, зв'язки з фольклором, традиційною інструментальною музикою, театральним мистецтвом у фортепіанних творах представлені досить широко: на рівні жанрово-стилістичних, мелодико-ритмічних, ладо-гармонічних та виконавських засобів. Тому важливо розглянути, яким чином виконавець китайських творів може втілити на фортепіано національно-ментальні риси музичної творчості. Однак на сьогодні можна констатувати недостатність праць з виконавської проблематики фортепіанних творів у доробку китайських композиторів, що ускладнює їх осмислення та повноцінну реалізацію на концертній сцені.

Для вирішення даного питання потрібно залучити корпус досліджень авторів різних країн, присвячених специфіці вивчення жанрово-стилістичних

засад, так і виконавської інтерпретації. Дослідження виконавської стилістики неможливе без вивчення додаткової літератури, присвяченої проблемам інтерпретації, індивідуальної виконавської техніки та стилю піаніста, аналізу фактури музичного твору, інтонування та ін. (Веркіна Т., 2008; Фекете О., 2009; Говорухіна Н., 2007; Касьяненко Л., 2003; Катрич О., 2000; *Kouwenhoven F.*, 2001; *Martienssen K.*, 1930; Москаленко В., 1994; Приходько В., 1997).

Таким чином, питання взаємозв'язку жанрової та виконавської стилістики фортепіанних творів китайських композиторів потребує дослідження у всій повноті своєї проблематики: від образної сфери, питань технологічного характеру до жанрово-стилістичної достовірності виконання.

Отже, **актуальність** запропонованої теми обумовлена:

- відсутністю дослідження, що розкриває взаємозв'язок жанрової і виконавської стилістики китайської фортепіанної музики;
- необхідністю ретельного вивчення специфічного трактування європейських фортепіанних жанрів китайськими композиторами;
- недостатністю виконавського аналізу фортепіанних творів китайських композиторів, що ускладнює їх осмислення та реалізацію в концертній практиці;
- зростаючим інтересом у світі до даної музики як репрезентанта китайського піанізму.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського на 2017–2022 роки (Протокол № 4 від 30 листопада 2017 року). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 28 листопада 2019 року).

**Мета дослідження** – обґрунтувати взаємозв'язок жанрової та виконавської стилістики в фортепіанній музиці китайських композиторів у світлі національно-ментальних ознак їх творчості.

Поставлена мета визначила низку наступних **завдань**:

– на основі огляду літератури проаналізувати та теоретично обґрунтувати взаємозв'язок між жанром, стилем фортепіанних творів та їх виконавською реалізацією;

– визначити національну своєрідність музичних жанрів, особливості художнього сприйняття, традиції китайського музичного мистецтва;

– виявити специфіку жанрової стилістики у творах для фортепіано, які поєднують у собі історично усталені національні та європейські моделі жанрової традиції;

– розкрити особливості виконавського аналізу, що спрямований на жанрову специфіку твору: від образної сфери, питань «технологічного» характеру до стилістичної достовірності виконання;

– виявити універсальний механізм фортепіанної інтерпретації творів китайських композиторів, що функціонує у всьому різноманітті авторських стилів;

– встановити закономірності реалізації виконавської стилістики творів різної національно-ментальної природи.

**Об'єктом дослідження** є процес еволюції світового фортепіанного мистецтва.

**Предмет дослідження** – взаємодія жанрової та виконавської стилістики у фортепіанних творах китайських композиторів.

**Матеріалом дослідження** є фортепіанні твори китайських композиторів різних поколінь: Лі Інхая, Дін Шаньде, Ван Цзянчжуна, Ван Лісяня, Лю-Шенг Є, Цзяна Зуксина, Хуана Хубея, Ло Чжунчжуна, Чжоу Гуанрен, Тан Дуна, Чен Шуая.



**Методи дослідження.** Досягнення поставленої в дисертації дослідницької мети, вирішення сформульованих завдань потребує залучення таких методів:

- *історико-типологічний* – сприяє вибудові історичних зв'язків та наступності різних ланок у галузі китайського музичного мистецтва;
- *жанрово-стильовий* – дозволяє виявити композиторське трактування фортепіанних творів китайських авторів;
- *структурно-функціональний*, який потрібен для розкриття драматургії та виконавської інтерпретації фортепіанних творів різних жанрів;
- *інтерпретологічний* – для розкриття виконавської стилістики під час відтворення композиторського тексту;
- *системний* – окреслює національно-стильовий вимір китайської фортепіанної музики як жанрової традиції.

Обґрунтування методологічної бази роботи вимагало вивчення різноманітних джерел, у тому числі досліджень у галузі теорії китайської національної культури, в якій закладено основи музичного професіоналізму, фортепіанного мистецтва, праць з фольклористики, досліджень з загальних історії, етнографії, традиційної та професійної музики Китаю.

**Теоретичною базою** роботи стали наукові праці музикознавців різних країн, присвячені:

- історії та теорії жанру і стилю в музиці (С. Шип, 1998; Л. Шаповалова, 2010; Д. Малий, 2018; Н. Рябуха, 2014; Н. Говорухіна, 2007; Ю. Каплієнко-Ілюк, 2020; Ян Веньян, 2011; У Юйян, 2022; Лі Сяо Сяо, 2010; Ян Чжихао, 2018; Чжао Юе, 2023; Ян То, 2023);
- проблемам фортепіанного виконавського мистецтва, зокрема, інтерпретації музичного твору (Ю. Ніколаєвська, 2020; О. Безбородько, 2023; В. Москаленко, 2023; *A. Gabrielsson*, 1999; *K. Martienssen*, 1930; *C. Palmer*, 1997);

– проблемам інтерпретації фортепіанних творів (Т. Веркіна, 2008; М. Чернявська, 2015; О. Катрич, 2000; І. Сухленко, 2017; В. Приходько, 1997; Xi Chen, 2012);

– процесу становлення та розвитку національного фортепіанного мистецтва, його зв'язкам з національними традиціями та філософсько-світоглядними константами (Zhou Guangren, 1990; Бянг Менг, 1996; Ван Юйхе, 1998; Вей Тінге, 1987; Дай Байшен, 2005; Ван Ін, 2009; Вей Дзюнь, 2006; Куанг-мінг Ву, 2003; Сюй Цзилін, 2022; Цінг Тянь, 2012; Лу Цзе, 2017);

– питанням культурного діалогу та інтеграційних процесів (Бай Є, 2014; Jin-Ah Kim, 2015; В.Батанов, 2020; Ліан Маочунь).

**Наукова новизна одержаних результатів.** У дослідженні *вперше*:

– обґрунтовано взаємозв'язок жанрової та виконавської стилістики в фортепіанній музиці китайських композиторів через вияв національно-ментальних ознак художнього сприйняття світу, своєрідності музичних жанрів та мови, традицій китайського музичного мистецтва в цілому;

– виявлено специфіку жанрової стилістики у творах для фортепіано, які поєднують у собі історично усталені національні та європейські моделі жанрової традиції;

– розкрито особливості виконавського аналізу, спрямованого на жанрову специфіку твору;

– виявлено універсальний механізм фортепіанної інтерпретації творів китайських композиторів, що функціонує у всьому розмаїтті авторських стилів;

– встановлено закономірності реалізації виконавської стилістики творів різної національно-ментальної природи.

**Практичне значення роботи.** Використання основних положень та висновків роботи можливе при подальшому дослідженні процесів розвитку та становлення стилістичних закономірностей та особливостей китайської композиторської школи, виявлення зв'язків із народно-інструментальними витоками. Результати дослідження можуть знайти практичне застосування у

роботі над виконавською інтерпретацією; при відборі художньо-виправданих виконавчих засобів та прийомів; подолання технічних труднощів, пов'язаних із втіленням прийомів народного виконавства, особливостей національної ритміки, звуковидобування; у практиці викладання, а також при читанні курсів історії та методики виконавського мистецтва.

Матеріал дослідження також може бути використаний в лекційних курсах історії та теорії фортепіанного виконавства, методики та педагогіки. Загальні положення, що стосуються завдань виконавської реалізації, можуть бути використані у практичній роботі у класі спеціального фортепіано. Робота має привернути увагу до цікавого та цінного явища сучасної музичної культури, познайомити з її національними витоками та художніми особливостями. Дослідження може бути корисним для виконавців різних країн в процесі їх інтерпретації національних і європейських жанрових моделей фортепіанних творів китайських композиторів.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи були оприлюднені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «*Homo interpretatus* в творчій практиці сьогодення» (Харків, 2019); Семінар музичного мистецтва «Охорона і спадкоємність нематеріальної культурної спадщини провінції Ганьсу» (Ганьсу, Китай, 2019), «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, 2021), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2021), «Поетика музичної творчості» (Харків, 2022), «Сучасне слово про мистецтво: Наука і критика» (Харків, 2022, 2023, 2024), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2023, 2024).

**Публікації.** Основні положення роботи відображені в 3 публікаціях, з яких: 2 статті – в спеціалізованих наукових виданнях категорії «Б», затверджених МОН України, 1 стаття – в періодичному науковому виданні «AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research» (Чехія), що індексується у

міжнародній наукометричній базі Web of Science.

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, двох Розділів з діленням на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел і Додатку. Загальний обсяг наукової праці становить 206 сторінок, з них основного тексту – 161 сторінка. Список використаних джерел – 216 найменувань.

**РОЗДІЛ 1**  
**МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ**  
**ЖАНРОВОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ**  
**У СУЧАСНОМУ ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ**

**1.1. Досвід вивчення проблем жанру, стилю та виконавської інтерпретації у мистецтвознавстві**

У сучасному музикознавстві питання жанру, стилю та виконавської інтерпретації є провідними. В ХХ столітті в композиторській творчості багато традицій переглядаються і нерідко оновлюються, виникають нові методи і стилі, розширюються ресурси музичної виразності. В багатьох країнах формуються свої національні композиторські школи, які відрізняються різноманітністю стильових напрямків та специфікою, безпосередньо пов'язаною з культурою країни. Це призводить до певних змін в трактуванні сталих європейських жанрових моделей та збагачення звукового образу фортепіано.

Таким чином, питання жанрової стилістики доцільно розглядати у його безпосередньому зв'язку із виконавською стилістикою, яка надає інтерпретатору твору «ключ» для достовірного звукового втілення нотного тексту та ідеї композитора. Всім відомо, що кожний музичний жанр як різновид музичного твору, що склався історично, має певний комплекс засобів втілення в музичному матеріалі, і, відповідно, у виконанні.

Музичний жанр узагальнює безліч параметрів та критеріїв, за якими може відбуватися жанрова класифікація. Український музикознавець С. Шип виділяє десять таких параметрів: «1. Кількість музикантів-виконавців. 2. Характер аудиторії. Просторово-акустичні особливості виконання та відносна кількість слухачів. 3. Визначеність музичного тексту, що виконується перед слухачами (співвідношення імпровізаційного та композиційного, усного та письмового у творі). 4. Міра авторської участі у підготовленому до

виконання музичному тексті. 5. Характеристика звукового матеріалу. Тип інструменту, голос. 6. Особливі виражальні засоби й прийоми. 7. Специфіка образного змісту творів. 8. Соціальне середовище народження та побутування творів. 9. Етнічне середовище народження та побутування творів. 10. Функції творів у культурному житті суспільства та особистості» (Шип С., 1998, с. 346-347). Вчений наголошує на трьох принципових підходах до визначення музичного жанру : перший побудований на умовах народження та побутування жанру, другий – на основі спільних формальних засобів і прийомів музичної виразності, третій – за ознаками соціально-культурних функцій, реалізованих у музичній практиці (Шип С., 1998, с. 347). Таким чином, за С. Шипом, «музичні жанри – це такі класи (або множини) музичних творів і форм музикування, які визначаються функціями музичних артефактів у культурі суспільства, умовами їхньої генези й художньої екзистенції, та характеризуються своїми стилями (системами змістовних і формально-виражальних властивостей)» (там само).

Між тим, поняття жанру і його класифікації не є сталим, воно змінюється, «постійно створюються нові моделі, здійснюються нові способи визначити суть і охопити всю повноту жанрового змісту музичної культури» (Шип С., 1998, с. 351). Одним з найважливіших завдань, що вирішується через жанрові моделі культури, є «аналіз форми і образного змісту музичних творів» (С. Шип, 1998, с. 355). Першоосновою такого аналізу С. Шип вважає жанрову атрибуцію (там само) – типові риси виражальних засобів, образності тощо.

Л. Шаповалова, досліджуючи взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості акцентує увагу на типізованій інтонації, яка виявляє здатність до узагальнення музичної образності – інтонаційної проекції жанру чи жанровості (Шаповалова Л., 1984). Аналіз інтонаційної внутрішньої форми в будь-якому випадку включає як типізований шар змісту жанрову інтонацію, або, як її визначає авторка, специфічно-музичну жанровість. Типологія музичної жанровості вибудовується «з урахуванням функції типізації інтонаційної образності за

рівнем умовності чи конкретності музичного образу» (Шаповалова Л., 1984, с. 15).

Для будь-якого виконавця визначальним є досягнення художнього задуму твору і втілення в ньому жанрової стилістики, що поєднує всі засоби музичної виразності, що існують в певній композиторській практиці. Це свідчить про нерозривність понять жанру і стилю, який «сприймається і як вираження музичного мислення, і як єдність певних явищ, особливостей музики, і як манера, метод» (Каплієнко-Ілюк Ю., 2020, с. 26). Синтез жанру і стилю утворюється на рівні стилістики – мистецтвознавчого поняття, що відбиває якість художнього тексту, сукупність прийомів, що характеризують творчість композитора. Якщо жанр розглядається в аспекті стилістики, він неминуче пов'язаний з нормативами стилю.

Художньо-образний світ твору також неможливо розглядати без зв'язку зі звуковим образом інструменту, який репрезентує його звукову природу та змінювальні можливості. Все це розширює поле творчої реалізації твору музикантами-виконавцями, вимагає пошуку адекватного втілення виконавських підходів для розкриття стилістики фортепіанних творів. Таким чином, встановлюється відповідний зв'язок між жанровою та виконавською стилістикою музичного твору в процесі його інтерпретації<sup>1</sup>.

Важливим питанням для будь-якого виконавця сьогодні постає виявлення універсального механізму фортепіанної інтерпретації творів різних жанрів, що існують в усьому різноманітті авторських стилів. При цьому питання виконавської стилістики фортепіанної музики повинно розглядатися

---

<sup>1</sup> Наприклад, аналізуючи жанрові чинники розвитку семантики моторності у фортепіанній музиці на матеріалі сонат Л. Бетховена, У Юйян доводить, що «зміни в характері тематизму стають і змінами у виконавській стилістиці, дозволяють говорити про більш високі емоційну напругу та контрастність, з якими пов'язана виконавська форма бетховенських сонатних опусів» (У Юйян, 2021, с. 193).

в різних аспектах, серед яких, — образна сфера, проблеми вирішення «технологічного» характеру, стилістична достовірність виконання. Оскільки основна мета виконавця є отримати емоційний відгук слухача, перший свідомо та несвідомо вибудовує цілу систему, побудовану на логічному мисленні музичного синтаксису.

Нові техніки композиції, ускладнення музичної мови, стильових напрямків, пошуки новітніх прийомів звучання вимагають від виконавця творчого підходу на основі вже сформованого духовного на культурного музикантського досвіду. Л. Деркач стверджує, що алгоритм руху виконавця повинен починатися від жанрово-стильових основ до осмислення та формулювання теоретичних положень про стильові механізми інтерпретації твору, вивчення музичної семантики та створення виконавського еталону, адекватного композиторському тексту (Деркач Л., 2011). Визначним чинником в процесі створення виконавської стилістики дослідниця вважає особистість музиканта «як носія креативної енергії, що володіє емоційно-інтелектуальними, технічними та психофізіологічними якостями для формування виконавської інтерпретації» (Деркач). Таким чином, згідно концепції Л. Деркач, «творче мислення виконавця поєднує жанрово-стильові та жанрово-комунікативні принципи інтерпретування, які є основою синергійної концепції музичної науки» (Там само).

Одним з найґрунтовніших досліджень, присвячених взаємозв'язку музичного твору і його відтворення виконавцем, є наукова праця «Музичне виконавство» американської дослідниці К. Палмер (Palmer, 1997). Авторка зазначає, що вивчення цього феномену стало свідком надзвичайного зростання як завдяки технологічному прогресу, так і теоретичному інтересу з боку суміжних галузей психоакустики, біомеханіки, штучного інтелекту, комп'ютерної музики, теорії музики та музичної освіти. Дослідження виконавства тепер спираються на концепції з теорії музики, а структурні паралелі з психолінгвістикою часто є плідними. Відмінності між психологічними механізмами, запропонованими для сприйняття та виконання



музики, стають розмитими. Наприклад, здатність слухачів (і виконавців) відстежувати такт і відновлювати категоріальну інформацію в безперервно змінюваних виступах зараз є актуальною проблемою для дослідників як у сприйнятті, так і в виконанні. Музичне виконання пропонує чітко визначену сферу, в якій можна вивчати основні психологічні конструкції, що лежать в основі виробництва послідовності, придбання навичок, індивідуальних відмінностей та емоційної реакції, усе це буде в центрі уваги майбутніх напрямків досліджень. Нарешті, міждисциплінарні підходи до цієї області зростають, частково тому, що сучасні результати документують виконання музики як унікальну людську здатність, яка не є унікальною в своїх основних когнітивних механізмах (Palmer, 1997, с. 134).

Згідно позиції К. Палмер, музичне виконання часто розглядається як частина системи спілкування, в якій композитори кодують музичні ідеї в нотному вигляді, виконавці перекоднують з нотного запису на звуковий сигнал, а слухачі перекоднують його з акустичного сигналу на ідеї. Кожен виконавець має наміри передати; комунікативний зміст музичного виконавства включає концептуальну інтерпретацію музичної композиції виконавцями (Palmer, 1997).

В даному сенсі також варто звернутися до теорії музичної комунікації, розробленої в докторській дисертації Ю. Ніколаєвської (2020, 2021), присвяченій «відносинам виконавця і твору» (Ніколаєвська Ю., 2021, с. 11). Авторка переконливо доводить, що виконавець як «творець нової сучасної музичної реальності ... може бути позначеним як сумарний образ людини, яка в процесі музичної діяльності виявляє домінантність інтерпретувального мислення» (Ніколаєвська Ю., 2021, с. 8). Концепт «комунікативна стратегія» – свідомо дія, спрямована на Іншого у процесі творчого спілкування (там само), тобто, такий комплекс дій, які обумовлюють успішну комунікацію виконавця і слухача. Таким чином, дослідниця визначає комунікативну стратегію як певний «спосіб реалізації інтерпретувального мислення (трансляції смислу) і творення простору спілкування Homo interpretatus (в позначеній системі

“композитор – виконавець – слухач – дослідник”» (Ніколаєвська Ю., 2020, с. 122).

Ю. Ніколаєвська наголошує на «важливості мислення *Ното interpretatus* як творця “живого тексту” і його стратегій» (Ніколаєвська Ю., 2021, с. 17), оскільки його розуміння «уможливлює надання нового сенсу таким поняттям, як “звуковий та звучний образ інструмента”, “виконавська поетика”, “виконавський стиль”, “виконавський хронотоп”, “виконавська стратегія”» (Там само). По суті, всі ці складові виконавського процесу утворюють виконавську стилістику, однак, ракурс її взаємодії з жанровою стилістикою авторкою не розглядався.

Дослідження фортепіанної інтерпретації від першої особи – самого виконавця твору – дозволяє відчутти ніби з середини проблематику всіх складових музичного твору. В. Москаленко зазначає, що в процесі інтерпретації дуже важливим є «розуміння феномену музичного твору виконавцем. Виконавець відчуває музичний твір не як “річ зроблену”, а як річ, котру необхідно певною мірою *допрацювати*. Нотний запис “твору композитора” трактується при цьому як музично-інтонаційна програма, що кожного разу потребує нового смислового наповнення» (Москаленко В., 2013, с.97). Таким чином, «правильне» відчуття образності твору налаштовує піаніста на «необхідний» емоційний настрій, але не може бути здобутим виключно за рахунок інтуїтивного, «несвідомого» відчуття виконавця. Необхідні знання мають бути засновані на глибоких знаннях про композитора, культуру його країни, історичний контекст, тощо.

Для того, щоби досконало опанувати музичний твір, на думку М. Чернявської, процес його пізнання не повинен обмежуватися вивченням одного графічного запису (Чернявська М., 2010, с.185). Система нотації, що була розроблена у Західній Європі, особливо щодо тональної музики, представляє інформацію про висоту та тривалість звуку, але інтенсивність та якість тону може бути позначена лише приблизно. Інші зв’язки, такі як інтонація, міра швидкості, напруги та розслаблення визначені в нотації дуже

обмежено. Така «обмеженість», неоднозначність нотного запису дає виконавцю значну свободу у вирішенні, як інтерпретувати зміст музики. Інтерпретація стосується індивідуального моделювання твору виконавцями відповідно до власних ідей чи музичних намірів. Тому дуже важливо мати достатньо інформації для більш глибокого вивчення і аналізу музичного тексту.

Одним з найголовніших інструментів пізнання виконуваної музики є «історичні джерела – об'єкти, де міститься інформація про факти минулого. Усі результати людської діяльності розглядаються як феномени, в яких прямо чи опосередковано “закодована” інформація про цю діяльність, умови та передумови її реалізації» (Чернявська М., 2010, с. 186). До подібних складових можна віднести будь-які наукові розробки, що мають відношення до композитора, його думок, в тому числі – і жанрових уподобань, – його епохи, процесу музичного побуту, спогади сучасників, рецензії та твори та їх виконання на концертах, тощо.

Ще одним чинником пізнання музичного твору є прослуховування і порівняння різних виконавських версій. Така робота виконавця повинна як результат мати відповідь: в чому саме полягає різниця в інтерпретаціях, чому один і той самий нотний текст по-різному виконується різними виконавцями або чому один і той самий виконавець може виконувати твір по-різному в різних випадках. Як і в інших видах мистецтва, немає єдиної ідеальної інтерпретації певного музичного твору; тому кожна версія повинна ретельно аналізуватися.

Наприклад, як зазначає К. Палмер, «твір можна розглядати як ієрархію зв'язків частина/ціле, як лінійний хід, який слідує за гармонічною напругою, або як серію настроїв, що призводить до єдності характеру (Sundin, 1984). Однак аналіз музики не вказує на те, як виконавець насправді створює бажану інтерпретацію (Dunsby, 1989). Однією з цілей інтерпретації є передача сенсу музики. Багато визначень музичного значення, але кілька теоретиків визначають його як такий, що містить основні компоненти, пов'язані зі

структурою, емоціями та фізичним рухом (Gabrielsson 1982, Meyer 1956), які сприяють інтерпретаціям виконавців» (Palmer, 1997, с.119).

Наразі, сама енергія виконавця здатна «змінити» музичний твір, оскільки індивідуальна постать того, хто виконує музику, залежить від його особистості, емоційності, власного життєвого досвіду, музичної обдарованості, піаністичних можливостей, артистичної енергії, розвитку інтелекту, власного світосприйняття та від багато чого іншого. Таким чином, говорячи про індивідуальне творення виконавської стилістики, неможливо обійти увагою питання, пов'язані з досягненням «духовного світу виконавця». Разом з багатьма складовими внутрішній світ відображає систему цінностей окремої людини й визначає характерне обличчя музиканта, його стиль, який відрізняє його гру від інших. Спілкуючись зі слухачем через музику, сучасний виконавець — інтерпретатор чужих творів, доносить до слухача задум композитора через власні емоції, чуття і розуміння» (Чернявська М., 2003, с.1).

Способи об'єктивації виконавської енергетики піаніста – концертанта в процесі спілкування із слухачською аудиторією також пов'язаний з питанням вибору репертуару, в тому числі, його жанрової та стилістичної складової. Виконавець здійснює комунікацію через твір, реалізуючи «творчий діалог з його автором – композитором, а з іншого, вступає в діалог зі своїм слухачем» (Москаленко В., 2013, с. 100).

Для ефективного сприйняття творів слухачською аудиторією В. Москаленко апелює до вивчення історичного часу, з яким пов'язано формування певного створення «соціального замовлення» та «певного слухачького середовища» (Там само, с. 101). Таким чином, вибір жанру композитором пов'язаний з даним феноменом, тому музичні жанри є «сформованими історично типами музичних творів, які визначаються соціальним замовленням і відповідними способами його втілення у музичному матеріалі та музичному виконанні» (Там само, с.101).

Механізм самовираження в процесі комунікації виконавця і слухача здійснюється за допомогою «музичного співінтонування» (Москаленко В.,

2013, с. 103), яке здійснюється в першу чергу завдяки виконавцю, який знає «як виконувати» нотний текст, написаний композитором. Саме виконавець вирішує і бере на себе відповідальність за питання, пов'язані «з поетикою музичного виконання, з якістю “виконавських відтінків”, їх узгодженістю, доречністю в кожному конкретному випадку» (Веркіна Т., 2008, с.4), тобто, як зазначає Т. Веркіна, виконавське мистецтво необхідно осмислювати як «самостійну, певним чином обумовлену творчу практику, що реалізується в актуальному інтонуванні» (Веркіна Т., 2008, с.6).

Лян Чженьюй взагалі вважає, що виконання на фортепіано можна порівняти з усним аналогом транскрипції, а саме, з буквальним «переписуванням» змісту твору «звуковим шляхом. <...> Ступінь повноти та адекватності даного “переписування”, що стає й суттєвим відновленням музичного тексту, залежить від комплексу якостей виконавця (виконавиці), котрі найбільш безпосередньо втілюються у звучанні; це здатність до гнучкості сприйняття та артикуляції звукового матеріалу музичного твору, розуміння меж образно-асоціативного поля музичного тексту, вміння використовувати темброві ресурси фортепіано, деякі інші» (Лян Чженьюй, 2023, с. 157-158).

Оскільки основною функцією інтерпретації є передача емоцій за допомогою музики, А. Габріельссон (1995, 1996) порівняв інтерпретацію виконавцями емоційного змісту з використанням ними експресії. Дану тему також досліджували Л. Шаффер (Shaffer 1995) і Шмалфельд (Schmalfeldt 1985). В працях вчених емоційний зміст музики розглядався з точки зору наративу, з наголосом на драматичних характеристиках, тематичному змісті та концепціях великомасштабних структур. Було встановлено, що виконання тієї самої музики на будь-якому інструменті, інтерпретоване з різними емоційними характерами, вказувало на загальні закономірності зміни змісту музики. Натхненні або драматичні емоції зазвичай виконувалися у більш швидкому темпі і з більшим динамічним діапазоном, тоді як м'які і сумні емоції виконувалися з повільнішим темпом і меншим динамічним діапазоном.

Початок тону був різким у гнівній версії та більш поступовим у сумній версії (Palmer, 1997, с. 120).

На думку Лян Чженьюй, специфічність фортепіанної гри також постає як характеристика власних якісних ознак виконавця і може визначатися поняттям «піаністичність» – одним з найважливіших чинників сучасного виконавства. Цей феномен зумовлює межу між первісною композиторською ідеєю, текстом твору, його змісту та виконавським втіленням, тобто «є головним посередником у всій системі художньо-звукової реалізації фортепіанного опусу» (Лян Чженьюй, 2023, с. 158).

Одним з найбільш важливих, в той же час і дискусивних, залишаються питання індивідуального виконавського стилю та його типології. Незважаючи на те, що протягом багатьох років дослідники опрацьовують це питання, вони не мають єдиної оцінки з цього приводу, внаслідок чого виникає спектр різних думок. Наприклад, К. Мартінсен обирає принцип типологізації виконавців через їх техніку, вважаючи її проявом їх «звукотворчої волі», позначивши їх стильовими категоріями та охарактеризувавши кожного відповідно до запропонованих критеріїв (Martienssen, K., 1930). Він запропонував три основних типи фортепіанної техніки: класичний – статичний, романтичний – екстатичний, експансивний – експресіоністський. Між тим, даний підхід не дозволяє виявити більш тонші градації і не відображає індивідуальність конкретного музиканта певного піаністичного типу, відводячи у бік психофізіологічних особливостей виконавця.

Продовжуючи підходи К. Мартінсена, О. Катрич в дисертації «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)» (2000), навпаки, пропонує оцінювати виконавський процес на основі способу викладу музичного матеріалу. Дослідниця пропонує диференціювати індивідуальні властивості виконавця на основі двох архетипів – аполонічного і діонісійського (Катрич О., 2000). Для першого типу притаманний розповідний тип подання матеріалу, в той час, як для іншого такий спосіб

визначається як дієвий, тобто, такий що відповідає «принципу динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» (Катрич О., 2000, с. 74).

Таким чином, авторка визначає, що індивідуальний стиль виконавця є «відповідною до специфічності його музичного світобачення системою виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» (Катрич О., 2000, с. 60). Однак, на думку І. Сухленко, у даному визначенні «є деяке розширення меж впливу виконавця, адже, виконавський стиль, хоч і є лише системою виразних засобів», все ж таки виявляється незалежним від композиторського, оскільки зберігає цілісність при переінтонуванні «різних композиторських стилів» (Сухленко І., 2011, с. 31).

Розуміння художньої цілісності як основи виконавського процесу повинно розглядатися з позиції взаємодії композиторського та виконавського мислення. Така взаємодія сприяє специфіці «музично-виконавської творчості та стильового концептуального призначення виконавської інтерпретації» (У Юйян, 2023, с. 8). Автор виокремлює жанрові критерії, «що сприяли розвитку вторинної жанрово-стильової системи та семіотизації жанрової стилістики, перетворенню стильових та мовних інгредієнтів/показників жанру у вільні семантими або *семантичні парадигми*, що зумовлюють інтерпретативний план і композиторської, і виконавської творчості» (У Юйян, 2023, с. 6). Спираючись на матеріал західноєвропейських композиторів, дослідник пропонує три типи цілісних семантичних комплексів: «постромантичний імпресіоністський пошук (у творчості К. Дебюссі та М. Равеля), неокласичне стильове моделювання (на прикладі деяких творів С. Рахманінова), авторська концептуалізація як єдиний композиторсько-виконавський феномен (зокрема, в музиці Ф. Шопена)» (У Юйян, 2023, с. 8).

З даного твердження випливає необхідність більш широкого історичного розгляду взаємозв'язку виконавського стилю з іншими об'єктами художньої та музичної культури, оскільки численні фактичні дані свідчать, що в кожен епоху формувалася певний, неповторний «набір» засобів виконавської

виразності. Згідно основних положень теорії стилів, інтерпретології, виконавська стилістика повинна розглядатися в історичному ракурсі, адже музику різних епох слід грати у різній стильовій манері, орієнтуючись на художній, композиторський та виконавський стиль доби створеного твору.

Починаючи з ХХ століття у фортепіанному виконавстві позначився стильовий плюралізм, оскільки розгалуженість контрастних стильових напрямів стала основою подальшої стильової різнорідності в наступні десятиліття. У сучасному виконавському стилі, починаючи з другої половини ХХ століття, можна помітити деякі зміни форм самовираження музиканта, що роблять його діяльність більш опосередкованою, змінюючи увагу з мистецтва «уявлення» на мистецтво «перевтілення».

У використанні засобів виконавської виразності з'являються такі різні, часом протилежні якості, як більша деталізація в артикуляції музичної тканини, близькість мовленнєвому інтонуванню, оркестральність у трактуванні фортепіано, «стереофонічність» звучання фактури, тощо. Деякі явища взагалі вимагають «погляду» з іншого ракурсу, що послужило підставою для постановки питання про існування жанрових різновидів у виконавстві.

Окремим аспектом даного питання можуть виступати національні культури з їх специфічними засобами виконавської та композиторської виразності, що становлять окрему систему. Навіть роботу над фортепіанними творами різних стилів найкраще розпочинати з музичних зразків «рідною» для учня мовою. Для розуміння національного індивідуального стилю необхідно вибудувати універсальний механізм інтерпретації творів конкретної національної культури, враховуючи безліч складових, що визначають її унікальність і несхожість з іншими культурами.

Так, у статті «Про значення національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання» (Ян Вен'ян, 2011) національний стиль визначається як «цілісна система художнього мислення, що виявляє постійну взаємодію – дифузю, перехрещення, «стикування», навіть протистояння –



загальнокультурних норм музичної творчості та особливих шляхів, поодиноких способів втілення цих норм у національному континуумі» (Ян Веньян, 2011, с.366). Подібні питання вимагають ретельного дослідження, що суттєво ускладнює аналіз і характеристику індивідуального виконавського стилю в даному контексті.

Визначним виконавським чинником в історичному аспекті, що вплинув на жанрову фортепіанну систему, на думку У Юйян, є моторність. Рухова природа музики визначає як його тематизм – смислову природу, так і «загальні форми руху» (У Юйян, 2021, с.188), які, по суті, стали «стилістично конкретизованими текстовими синтагмами, такими як концертність (у вузькому значенні), фуговані побудови, прелюдійність, токкатність, маршовість, скерцозність, етюдність, екзерсисність, баладність, ноктюрновість, “фоновість”, і деякі інші, суміжні» (У Юйян, 2021, с.188).

В загальному сенсі автор визначає їх як «загальні форми звучання», своєрідними «знаковими універсалами музики в її художньо абсолютній, тобто “чистій”, формі» (У Юйян, 2021, с.191), оскільки вони стають «логіко-композиційною основою музичного тематизму, <...> виражають головне образне призначення музики, визначають її фундаментальні образні ресурси, солідаризуючись з ідеєю життя як руху, що прагне від хаотичної форми перейти до розумного порядку, тобто стати самозростаючим логосом» (там само).

Дослідники Шмідт (Schmidt, 1975), Шаффер (Shaffer, 1981), Розенбаум (Rosenbaum, 1986) та інші розглядають моторність як специфічну «рухову програму», що містить уявлення про намічену дію та процеси, які перетворюють їх у послідовність рухів. Основна ідея полягає в тому, щоб послідовність рухів була скоординована перед її виконанням. Метою моторного програмування стало врахування рухового еквіваленту у різних контекстах. Тобто, одна й та сама послідовність може виконуватися різними діями та зберігати свою плавність, експресивність та адаптивність. Таким чином вчені пояснювали здатність виконавців створювати одну і ту саму

послідовність різними способами за допомогою єдиної узагальненої схеми, за різними параметрами.

К. Палмер пояснює, що, згідно з її дослідженнями, зміни в загальному темпі під час виконання одного музичного твору концептуалізували в термінах зміни часового параметру (Palmer, 1997, с. 131). Якщо хронометраж виконання музики був відносно незмінним щодо змін темпу, то зміна темпу означає відносну зміну всіх подій твору. Реляційна інваріантність підтримує існування узагальненої рухової програми, у якій параметр змінної швидкості враховує здатність виконавців реалізувати композиторську ідею у різному темпі. Дослідниця зазначає, що тести реляційної інваріантності у виконанні музики зазвичай показують, «що відносна тривалість музичних подій, як правило, змінюється в залежності від виконання тієї самої музики, що грається у різному темпі тим самим виконавцем, незважаючи на те, що в деяких випадках відносні схеми часу залишаються дуже схожими» (Palmer, 1997, с. 131).

На відміну від концепцій західних дослідників, що в більшості спираються на математичні та фізичні параметри твору, українські музикознавці (Сухленко І., 2011, Чернявська М., 2023, Ніколаєвська Ю., 2020 та інші) наполягають на думці, що технічна складова фортепіанної інтерпретації повинна розглядатися як частина *художнього* осягнення твору, оскільки вона спирається на знання всіх особливостей, як музичного тексту, так і його позамузичної «складової». Стиль твору, що інтерпретується, повинен відображати достовірність виконання за рахунок відповідності твору історичному «звучанню» епохи, сучасним вимогам концертного виконання, тощо. Індивідуальний характер звучання інструменту залежить від художніх і ціннісних орієнтирів, а також особистісних якостей піаніста. Виконавець має володіє різними методами і прийомами інтонування і звуковидобування, організації звукової перспективи і метроритмічної структури.

Всі перелічені характеристики утворюють *художній* рівень інтерпретації твору, оскільки виходить із розуміння художнього предмету. Головним параметром цього рівня постає художній образ, успішне втілення

якого має вирішальне значення для виконання. Образ можна визначити як самий художній артефакт музичної інтерпретації, «внутрішню» сутність феномену твору, що звучить. Стилїстика твору визначає характер та особливості цього художнього артефакту, його комплексну виразність за рахунок засобів інструменту, на якому він виконується.

Одним з провідних жанрів, що народився саме з моторики, можна вважати фортепіанний етюд. Його виникнення пов'язане з епохою формування фортепіанного інструментарію та створення відповідного репертуару, що підтверджує його роль в сукупності композиторської, виконавської та педагогічної практик в їхньому перетині. Інструктивний етюд як «первісток» цього процесу поєднав навички і виконавців, і композиторів, «народивши» окремі технічні та фактурні прийоми, що склали основу формування та вдосконалення піаністичного апарату, досягнення точності дотику до клавіатури, вільний рух у межах її простору, розкріпачення та швидкість пальців та ін.

Разом з тим, бездоганність механічної якості моторики не вичерпує завдання твору, потребує ретельної роботи слухового контролю, вміння витримувати взятий темпо-ритм, володіння різноманітними штрихами та ін. Таким чином, інструктивний етюд є потужною підмогою в навчанні учнів-музикантів на всіх його етапах, включаючи вищі спеціальні музичні заклади. Яким чином піаніст повинен використовувати їх в репертуарі залежить «від професійного стану конкретного вихованця, ступеня його готовності до гри творів підвищеної складності, зокрема художніх етюдів» (Ivanova I., 2020, с.257). Таким чином, даний жанр має невичерпний дидактичний потенціал та тенденції до його використання у процесі професійного становлення музиканта-піаніста, оскільки він є «гарантом збереження та зміцнення самих основ піанізму» (Ivanova I., 2020, с. 258).

Вирішення проблем «технічного оволодіння матеріалом» (Приходько В., 1997, с. 49), віднайдення засобів, здатних «звести до мінімуму фактурні незручності, знайти найбільш вдалі, найефективніші ігрові рухи» (там само),

служать основою, на якій «звільнений від кайданів» слуховий контроль зможе забезпечити звуковий «контакт» з інструментом. Особливу складність у цьому плані представляють концертно-художні етюди, які часто відрізняються великою кількістю різних фактурних елементів, які припускають готовність музиканта до їх виконання. Отже, як зазначає І. Іванова, на момент вибору подібного репертуару піаніст вже має бути добре підготовленим, професійно зрілим (Ivanova I, 2020, с. 264).

В інструктивному етюді зазвичай міститься одинична ігрова формула – своєрідний «пазл» піанізму; цим програмується зосередженість учня, передусім, у її відпрацюванні. Однак і в цьому випадку необхідний слуховий контроль, координація руху зі звуковим та інтонаційним результатом, чим забезпечується свідомість виконання. Більше того, згідно з висновком, зробленим А. Генкіним на основі вивчення методичних робіт К. Черні, видатний педагог не втомлювався нагадувати, що «абстрактна, не маюча відношення, на перший погляд, до семантичної сторони музики, піаністична формула здатна породжувати позамузичний зміст, апелюючи до почуття-переживання та уяви виконавця. У будь-якому різновиді етюдів завжди існують технологічне та естетичне виразне начало» (Генкін А., 2012).

Музиканти-педагоги та вчені одностайні у своїх думках про невіддільність «рухливості пальців» від художньо-естетичної та семантичної сторін гри на фортепіано, зрештою – від усього комплексу засобів, властивих музичному мистецтву. Звідси випливає, що зберігаючи за інструктивним етюдом домінуючу – тренувальну – функцію, необхідно пам'ятати не тільки про моторно-рухові, але й інші результати підготовчої роботи. (Ivanova I., 2020).

Таким чином, на думку І. Іванової, допоміжна функція інструктивного етюдів жодною мірою не виключає можливість бачити в ньому особливого роду музичний твір. Його своєрідність полягає у спрямованості на формування у молодих музикантів потужної виконавської бази та, насамперед, – піаністичної культури. Семантичний «“зріз” жанру, його вертикальна проекція

подібна до ієрархічних сходів» (Ivanova I, 2020, 266 с.). Причому на кожному щаблі, який має пройти піаніст, виникають вимоги більш вищого рівня складності – від набуття найпростіших ігрових навичок до володіння методами виконавського аналізу» (Там само). У горизонтальній площині сукупність інструктивних етюдів нагадує систему розширюваних кіл, де з новими завданнями, що виникають, можна впоратися лише на основі грамотно вирішених попередніх. Тим самим дидактичний потенціал цього жанру виявляється по суті невичерпним, що дозволяє з успіхом звертатися до його зразків на всіх етапах професійного становлення музиканта-піаніста (Ivanova I, 2020, с. 266).

Як бачимо, взаємодія між жанровою та виконавською стилістикою є нерозривною протягом всього розвитку піаністичного мистецтва. А. Габріельссон (Gabrielsson A., 1999) вважає, що досконалість у музичному виконанні включає «два основні компоненти: справжнє розуміння суті музики, її структури і сенсу, а також повне володіння інструментальною технікою» (Gabrielsson A., 1999, с. 501). Тому варто розглянути позиції деяких дослідників, що пропонують оцінювати інтерпретацію за різними фізичними та психологічними характеристиками виконавця. Американський психолог і педагог Карл Сішор одним з перших проводив психологічні дослідження музичного виконання. У 1930-ті роки він розробив систему «фортепіанної камери» для запису жестів на основі даних від рухів молоточка та ножної педалі (Palmer C., 1997, 117-118).

Сучасні комп'ютерні музичні технології дослідження значною мірою покладаються на інформацію, що базується на рухах, і записують лише початок, зміщення та відносну інтенсивність дій від датчиків електронних або комп'ютерних музичних інструментів. Незважаючи на збільшення потоку об'єктивної інформації, залишається проблема відокремлення корисного сигналу — який, власне є вираженням «продуктивності виконавця» — від випадкових флуктуацій шуму. Такий метод вже майже століття набуває поширення серед західних дослідників виконавського мистецтва.

Виразність виконання, таким чином, може порівнюватися через синхронізацію будь-яких нюансів, інтенсивність динаміки, тембру та висоти, які утворюють мікроструктуру виконання та відрізняють його від іншого виконання тієї ж музики. Такі дослідники, як К. Сішор (Seashore, 1938), М. Гендерсон (Henderson, 1936), Л. Шафер (Shaffer, 1987), А. Габріельссон (Gabrielsson, 1987a) вважають, що головним чинником є синхронізація з динамікою певного музичного твору і що музиканти можуть з високою точністю відтворювати експресію, дотримуючись її.

Одним зі способів оцінки індивідуальності виконавців стало порівняння їх записів одного й того ж твору, використовуючи математичні методи. Так, Madsen, S.T. та Widmer, G. пропонують створювати «архетипи виконання» на основі аналізу алгоритму SOM (Madsen, S. & Widmer, G., 2006), заснованого лише на зіставленні агогічних та динамічних градацій. К. Kosta та група його співавторів (Kosta, K.; Ramirez, R.; Bandtlow, O.F.; Chew, E., 2016) запропонували співставляти динамічні нюанси, аналізуючи різні виконання, вважаючи динаміку одним з провідних засобів виразності.

Зауважимо, що виразність виконання часто аналізують відповідно до відхилення виконуваних подій від їхніх фіксованих або регулярних значень, як зазначено в нотному тексті (Gabrielsson 1987a). Однак виконання може бути виразним і без посилення на авторські вказівки (Palmer, 1997), а спроби грати без експресії значно пом'якшують ці моделі, але не усувають їх повністю. Отже, показники продуктивності іноді відрізняються в різних дослідженнях, що ускладнює порівняння.

Ще одним предметом вивчення та порівняння інтерпретаційних версій дослідники вважають різні виконання, які, маючи відмінності, точно віддзеркалюють всі авторські позначки. Через проблеми зі складністю обробки великих масивів інформації, експериментатори часто використовують спрощені або скорочені музичні композиції. З цих причин сфера музичного виконання «значною мірою залежить від конвергентних доказів як малих, так і великих вибіркового досліджень, проведених з різними

музичними стимулами» (Palmer, 1997, с.118). Так, Е. Кларк відзначає, що однією з функцій інтерпретації є виділення конкретного структурного змісту (Clarke E., 1987). Деякі експериментальні роботи оцінюють вплив структурних інтерпретацій окремих виконавців на експресію виконання. Так, в дослідженні Т. Накамури (Nakamura T., 1987) подається порівняння виконань музикантами барокової сонати з їх інтерпретаціями музичної динаміки, які визначаються як «шаблони зміни інтенсивності» (Nakamura T., 1987, с.530).

Зазначені наміри виконавців загалом відповідали змінам рівня звуку. Сприймана слухачами динаміка досить добре відповідала запланованій динаміці виконавців, навіть якщо основні акустичні зміни не можна було визначити. К. Палмер (Palmer, 1989) порівняла інтерпретацію піаністом його фразування мелодики згідно з розробленими нею «схемами синхронізації виразових елементів». Дослідниця дійшла висновку, що «інтерпретації структурного змісту впливають як на експресивне маркування окремих подій, так і на ймовірність того, що події будуть правильно отримані та створені» (Palmer, 1997, с. 120). Аналіз порівнянь (на основі нотного тексту) виконання на фортепіано різних варіантів структурування мелодичної фрази вказав на те, що «вилучення висоти, як правило, відбувалося усередині фраз і персеверації на кордонах фраз, що свідчить про те, що інтерпретації зміцнюють межі фраз відносно інших місць» (Palmer, 1997, там само).

Сьогодні багато дослідників пропонують вивчати виконавство у світлі енергетичного підходу. Серед безлічі досліджень, присвячених даному явищу музичного мистецтва, виокремимо такі поняття, як «енергетичні пласти» (В. Сирятський), «енергетична звукоінтонаційна форма» (І. Ергієв). Одним з головних чинників виконавського процесу виступає артистична енергія – «феномен волевиявлення виконавця під час гри через увиразнення сили його темпераменту та духовного впливу на Іншого (реципієнта)» (Сирятська Т., 2008, с. 7).

Важливим аспектом аналітичного розгляду артистичної енергії залишається питання способів її об'єктивації, що розглядається в статті

«Артистична енергетика виконавця в дзеркалі його репертуарних уподобань» М. Чернявської та групи авторів (Chernyavska, Ivanova, Timofeyeva, Syriatska, Mits, 2023). Основною метою дослідження постає обґрунтування уявлення про репертуарні уподобання виконавця як відображення його артистичної енергетики. У статті зазначається, що істотним чинником виконавської інтерпретаційної діяльності постає вивчення артистичних властивостей особистості піаніста, що сприяють встановленню контакту концертанта зі слухацькою аудиторією.

Автори вказують на два дослідницькі шляхи, один з яких має понятійну спрямованість, інший – націлений на об'єктивізацію оціночних суджень, що стосуються характерних особливостей образу, що виникає в «колективному несвідомому», виконавця. У першому випадку забезпечується розуміння специфіки артистичної енергії суб'єкта виконавської діяльності як такого, в іншому – понятійні уявлення набувають предметного, матеріального підкріплення (Там само, с. 165).

Представлений в даній статті науковий матеріал покликаний виявити типове, що виходить з артистичної енергетики виконавця, обумовленої його темпераментом. Але, на думку дослідників, виконавський *тип* не є ідентичний виконавському *стилю*, оскільки дані категорії належать до так званих кореляційно залежних понять. Якщо тип у розумінні авторів є «породженням внутрішніх, психологічних передумов», то стиль є «приспосуванням типу до конкретного навколишнього культурного середовища» (там само, с. 173).

Виконавський стиль піаніста формується в процесі виховання і практичної діяльності. Неабияке значення в цьому посідає формування артистичного амплу за допомогою репертуару. Основними джерелами його поповнення є звернення до незаслужено забутих творів, доробку сучасних композиторів, оновлених публікацій творів старовинних майстрів (Chernyavska, Ivanova, Timofeyeva, 2023). Вміле, гармонійне поєднання сучасної та класичної музики дозволяє найкращим чином виявити найкращі піаністичні якості виконавця, впливаючи на формування його художнього



смаку та репертуарних вподобань.

Центральним питанням у вивченні типології фортепіанно-виконавського стилю, стає категорія піанізму (Ян Веньян, 2017), оскільки саме вона слугує її основним критерієм і «дозволяє встановлювати принципову взаємозалежність між композиторським та виконавським способами музичного мислення» (Ян Веньян, 2017, с.1). Дослідник визначає піанізм як «особливий когнітивний феномен, що обумовлює індивідуально-особистісні якості (єдність якостей) фортепіанної гри, отримує універсальне стильове значення і виражає, поряд з властивостями особистісної свідомості, корінні властивості самої фортепіанної музики. Таким чином він є корелятом відносин між особистісним уявленням про можливе звучання тексту твору та звуковим текстовим здійсненням музики» (Ян Веньян, 2017, с.12).

На основі даної концепції робиться висновок про важливість взаємодії жанрово-стильової та виконавської стилістики та її унікальну специфіку у кожній національній культурі, оскільки національний стиль *«утворює окрему традицію музичної творчості, що обумовлює критерії та тенденції жанрового і стильового розвитку виконавської та композиторської творчості, володіє потужним інтерпретативним потенціалом по відношенню до ролі особистості в «життєвому світі» культури»* (Ян Веньян, 2017, с.13). Однак, на сьогодні дана проблематика щодо китайського фортепіанного мистецтва залишилася поза увагою дослідників.

## **1.2. Жанрово-стилістична специфіка фортепіанних творів китайських композиторів в музикознавчих дослідженнях**

На сьогоднішній день фортепіанні твори китайських композиторів ХХ – ХХІ століть складають масштабну, своєрідну та цінну у художньому та інструктивно-педагогічному плані частину музичної культури. Спираючись у своїх фортепіанних творах на жанри народної музики, китайські композитори домагаються розвитку слухових навичок, засвоєння молодим поколінням

китайських піаністів складних, позаєвропейських ритмічних структур, імпровізаційної манери гри, тобто, всього, що становить специфіку національного у фортепіанному творчості. Основу їх творчості становлять європейські музичні жанри, які, за твердженням Хуан Чжулін, трансформуються і «здобувають новий звуковий вигляд в наслідок різноманітного перетворення народної традиції» (Хуан Чжулін, арэф, с. 12). Серед найбільш затребуваних жанрів фортепіанної музики в Китаї дослідниця називає: «прості жанри – пісня, танець, марш; оповідальні ліро-епічні жанри – поема, балада; моторні – танець, марш, етюд; поліфонічні жанри – інвенція, fuga, прелюдія й fuga, токата, пассакалія; циклічні (синтетичні) жанри представлені сюїтою, варіаціями, сонатинами» (там само).

Питання жанрової стилістики китайської фортепіанної музики сьогодні доволі ретельно вивчаються музикознавцями. Однак, більшість наукових праць присвячується якомусь одному жанру. Так, наприклад, дисертації Лі Сяо Сяо «Китайська фортепіанна мініатюра ХХ століття у її взаємозв'язку зі специфікою національного художнього мислення» (2010). Дослідниця представляє мініатюру як особливу жанрову сферу, зумовлену «своїм історичним розвитком, багатограними зв'язками з філософією, естетикою, теорією та практикою китайського музичного мистецтва» (Лі Сяо Сяо, 2010, с.7). Авторка виявляє критерії розгляду мініатюри як особливої жанрово-стильової сфери: «а) мініатюрність як принцип мислення та формотворчий фактор; б) мініатюра як форма переломлення індивідуальних композиторських стилів; в) жанрова сфера мініатюри з погляду взаємодії китайських та західних музичних елементів» (Лі Сяо Сяо, 2010, с. 8).

Жанр обробок, аранжувань і транскрипцій отримав своє висвітлення в дослідженні Яна Чжихао (2018), як такий, що найбільш яскраво репрезентував опрацювання композиторами фольклорних зразків. Завдяки високому професіоналізму китайських музикантів, як зазначає автор, «у багатьох випадках авторські обробки, аранжування і транскрипції значно перевершують художній рівень оригіналів» (Янь Чжихао, 2018, с. 1).

Комплексно досліджуючи типологічні особливості даної жанрової сфери, в роботі розглядаються тематика і стильові особливості фортепіанних творів, виявляється їх вплив на розвиток діяльності в цілому. Вивчаючи жанрово-стильові засади фортепіанних обробок, аранжувань і транскрипцій, автор проводить їх систематизацію за жанровим поділом європейського музикознавства.

Якщо основними типовими ознаками стилістики проаналізованого музичного матеріалу, що був створений у ХХ столітті, визначено «вплив естетики романтизму та імпресіонізму» (Янь Чжихао, 2018, с. 10), то у творах початку наступного століття помічено «значну модернізацію елементів музичної мови і застосування методів інноваційності та експериментування» (там само). У Висновках автор висвітлює роль розглянутої жанрової сфери, знаходячи її у «сприятній адаптації фортепіано в культурний простір Китаю та пришвидшенню процесів інтеграції національної та західної музичних традицій» (Янь Чжихао, 2018, с. 15).

Жанрово-стильові особливості фортепіанних циклів розглядає Чжао Юе (2023). Дослідник визначає специфіку циклічної форми, яка «полягає у її трактуванні як однієї з центральних фортепіанних структур серед китайських форм, що зародилася у традиційному театрі сіцзюй» (Чжао Юе, 2023, с. 3), а також у багатьох варіантах «використання компонентів регіональних стилів народної музики (“синьцзянського”, “шаньбейського”, “гуандунського”, “сичуаньського”) у композиторській творчості» (там само). Як приклад названих регіональних особливостей було проаналізовано сюїти, варіаційні цикли та концерти у «китайському» стилі. Автор доходить висновку «про значення циклічності, як пріоритетної форми для композиторів ХХ – початку ХХІ століття, а також ... перспективність вивчення циклічності, як невід’ємної складової культури Китаю» (Чжао Юе, 2023, с. 6).

Теорію та історію жанру китайської фортепіанної сонати було висвітлено у дисертації Яна То (2023). Дослідник розглядає специфіку розвитку зазначеного жанру, підкреслюючи відмінність від європейської

сонати через те, що «криза європейської сонатності співпала з періодом засвоєння жанрового архетипу сонати в Піднебесній: інваріантні ознаки жанру набули важливе значення для китайської сонати» (Ян То, 2023, с. 4). В роботі визначаються такі різновиди сонатного жанру у фортепіанній творчості китайських композиторів, як: «маленька китайська фортепіанна соната», сонатина, китайська фортепіанна соната поемного типу, «велика» китайська фортепіанна соната (Ян То, 2023, с. 7).

Як бачимо, вивчаючи конкретний жанр фортепіанної музики китайських композиторів, дослідники зосереджуються виключно на його історії, розгляді теоретичної моделі та на виявленні жанрово-стилістичних особливостей. Питання відтворення жанрової стилістики виконавськими засобами не розглядається. Отже, проблеми взаємодії жанрової та виконавської стилістики у китайських фортепіанних творах та піаністична специфіка відтворення того чи іншого жанру залишилися поза увагою авторів.

Дослідження даної теми потребує наукового осмислення ролі китайського фортепіанного мистецтва у світовому масштабі, його вивчення у сфері фортепіанної музики. Важливу інформацію щодо взаємозв'язків її жанрової та виконавської складових, пов'язані зі специфікою міжкультурного діалогу та його основними досягненнями в історичній ретроспективі, можна знайти у роботах таких дослідників, як Бянг Менг (1996), Сяо Лі (2003), Ван Ін (2009), Цінг Тянь (2012) та ін.

В дисертації Бай Є (2014) також можемо знайти деякі дані про розвиток фортепіанної музики Китаю та її жанрово-стилістичну специфіку, але основну увагу музикознавець приділяє питанню інтеграційних зв'язків, що відбувалися у національному фортепіанному мистецтві. Структурою інтеграційних процесів, за визначенням німецького ученого Джин-А Кіма (2015) є багатовимірною взаємодією індивідуальних практик, оскільки дослідження неєвропейських контекстів потребує особливої розробки антропологічних аспектів та «залежить від того, що окрема людина робить зі своєї здатності

використовувати знайомі техніки та специфіки свого ноу-хау» (Jin-Ah Kim, 2015, с.49).

Початковий етап розвитку китайської фортепіанної музики (1910-1920-ті роки) був пов'язаний із освоєнням фольклору та вивченням принципів західноєвропейського музичного мистецтва, прийняттям світових стандартів у національній музиці. Бай Є відзначає, що спочатку китайські музиканти намагалися пристосувати композиційні методи західноєвропейської музики прямим, найпростішим способом. Стилістичною особливістю даного підходу було складне узгодження існуючих оригінальних китайських народних чи інструментальних мелодій із функціональною гармонією згідно з правилами західноєвропейської теоретичної системи (Бай Є, 2014).

Першими фортепіанними творами стали аранжування китайських народних пісень, де почали формуватися специфічні риси, що визначають національну своєрідність китайського професійного піаністичного мистецтва. Національний фольклор стає для композиторів благодатним ґрунтом, що визначає загальні принципи музичного мислення. Народна китайська творчість також визначає образну сферу китайських фортепіанних творів, окремі інтонації, ритми та ладові звороти. Глибоке розуміння національного у музиці спонукає композиторів до пошуку оригінальних прийомів його втілення через наслідування зарубіжним технікам і формам.

У 1930–1940-і роки з'являються перші серйозні досягнення китайських композиторів – фундаторів національної фортепіанної музики Дін Шаньде, Хе Лутін, Цзян Вень Є, Чу Вей та ін. Музиканти не тільки продемонстрували володіння західноєвропейськими методами композиції – контрапунктом та гармонією, але й жанровою палітрою, створивши поліфонії, сонати, варіації. З кінця 1940-х років китайські музиканти значно розширили круг тем, створюючи велику кількість творів різних жанрів. Серед найбільш відомих творів цього часу: «Струмок» Чжу Гуньї, «Ярмарок» Цзян Цзюсіня, «Танець Синьцзяна» Дін Шаньде; «Музика провінції Гуандун» Чень Пейсюня, «24 вірша про рідний край» Цзяна Веньє, «Вечір свята факелів» Ляо Шенджіна,

«Сім мініатюр на теми народних пісень Внутрішньої Монголії» Сан Туна, «Дівчина Лань Хуахуа» Ван Лісаня, «Дві увертюри» Чжу Цзяньера, «Сюїта – Картинки з Башу» Хуан Хувей, «Русалка» Ду Мінсіня та ін. Бай Є зауважує, що китайські композитори старшого покоління підтримували прийняття західних методів композиції – контрапункту і гармонії, а своє національне походження доказували використанням фольклорних джерел у творах (Бай Є, 2014).

Висвітлюючи жанрово-стильову специфіку китайської фортепіанної музики в статті «Європейські традиції фортепіанної музики в творчості китайських композиторів ХХ століття», В. Батанов (2020) відзначає, що вона орієнтована на засвоєння європейської традиції музичного професіоналізму – «як в області виконавської майстерності, так і в сфері виконавської практики» (Батанов В., 2020, с. 62). В першій половині ХХ століття у жанровому плані в фортепіанних композиціях китайських музикантів переважали твори малої форми, які часто об'єднували в циклічну форму.

В зв'язку з цим дослідник доводить, що «опора на жанровий тип європейської фортепіанної музики забезпечувала китайським композиторам можливість створення різноманітнішої у плані художньої виразності композиції» (Батанов, 2020, с. 65). Принцип контрастного зіставлення різних за характером п'єс значно розширював палітру звукового образу фортепіано і дозволяв композитору демонструвати володіння фортепіанною фактурою. Як приклад дослідник наводить один із найвідоміших зразків подібних творів – фортепіанний цикл «Сезонно-обрядові вірші» (1956) Цзяна Вень Є, що складається з дванадцяти фортепіанних п'єс. Образно-змістовна ідея циклу пов'язана з традиційним китайським календарем та різноманітними картинами сільського життя.

Таким чином, стверджує В. Батанов, у фортепіанних творах першої половини ХХ століття можна виявити характерні «фактурні, гармонійні та ладові елементи, які утворюють стійкий стилістичний комплекс “звукового образу” фортепіано ХХ століття, сформованого у творчості провідних

європейських композиторів перших десятиліть ХХ століття» (Батанов, 2020, с. 68). До таких «постійних величин» можна віднести лінеарну і токкатну фактуру, ударно-безпедальну техніку, поліладові та політональні комплекси. Дослідник вважає саме фортепіанну мініатюру найбільш яскраво представленим жанром у композиторській творчості Китаю досліджуваного періоду. Означений стилістичний комплекс є основою всього різноманіття внутрішньожанрової парадигми, що обумовлено «базовим значенням європейських традицій фортепіанної музики для формування творчих індивідуальностей розглянутих авторів» (Там само).

Період з 1949 по 1966 роки увійшов в історію як надзвичайно сприятливий для розвитку музичного виховання, навчання гри на фортепіано. Це спонукало композиторів до створення дитячої музики, а саме, поліфоній, сонатин, програмних п'єс з доступним змістом. В цей період з'являються дитячі фортепіанні сюїти: «Веселе свято» Дін Шаньде, «Шість маленьких народних пісень» Лі Інхая, «П'ять маленьких дитячих пісень» Лі Чунгуана, «Змагання» Лу Чжуана, «Свято на майдані» Цзян Цзусіня та ін. Також слід відзначити такі масштабні цикли, як програмна поліфонічна сюїта «Сорок поліфонічних пісень на теми китайських народних пісень Чень Хуадо» та сонатна форма – Сонатина Ван Лісаня (Хуан Чжулін, 2008).

З другої половини ХХ століття, особливо після завершення Культурної революції, китайські композитори стали значно розширювати жанровий спектр своїх фортепіанних творів. Так, з кінця 1970-х років ХХ – до перших десятиліть ХХІ століття стали з'являтися програмні мініатюри, сюїти та сонати, віртуозні етюди та концертні п'єси, прелюдії та варіації, концерти для фортепіано з оркестром. Сюй Цинлін (2022) відзначає, що, як і раніше, найбільшого поширення в Китаї набуває фортепіанна мініатюра, «яка “живе” в інших естетичних умовах» (Сюй Цинлін, 2022, с. 12). Дослідниця відзначає надзвичайну жанрову різноманітність та стильове багатство китайської фортепіанної мініатюри. Сюди авторка відносить і обробки народних мелодій, музичні картинки та пейзажні замальовки, етюди, експромти, ноктюрни,

оповіді. Найчастіше мініатюри створені шляхом аранжування народних пісень, старовинної музики або оперної вистави — «Перегляд спектаклю» (1980) Лі Інхая, «Туман» (2007) Лі Мейцзя, «Осінній ставок» (2012), «Залишки танго» (2013) та «Блукаючі тіні» (2015) Гао Піна.

Найбільш поширений у Китаї жанр циклічної фортепіанної сюїти. Особливу роль у становленні фортепіанного циклу, на думку Сюй Цинлін, відіграли твори Дін Шаньде, Лю Чжуана, Шень Чуаньсіна. Ці автори визначили напрямок розвитку жанру на ґрунті китайської культури. Усі твори програмні, оскільки у кожній частині, зазвичай, є своя назва. Композитори намагаються конкретизувати «задану програму текстовими елементами: епіграфами, вступним словом і навіть образотворчим рядом звертаються до багатого музичного фольклору, картин природи» (Сюй Цинлін, 2022, с. 12). «Враження від півдня Китаю» (1992) Чжу Цзяньєра, «За вікном» (2011) Гао Піна, «Тайцзи» (1987) Чжао Сяошена, «Далекий голос» (1999) та «Китайська мелодія» (2007) Чжан Чао. У даних творах відбувається синтез національних особливостей мислення китайських музикантів з виразністю та специфікою музичної мови, притаманної європейським композиторам ХХ–ХХІ століть.

Особливий статус має жанр фортепіанного етюдів. На прикладах етюдів Чжао Сяошена (1978), Ні Хонжин (1979), етюдів, що має в основі пентатоніку, Се Вейєня (2000), авторка представляє всі види віртуозної техніки. Є також програмні етюди, наприклад, два цикли, кожен по шість п'єс, Луо Маньшуо. В їх основі синтезуються елементи китайської та європейської музичної мови. Перший з циклів Луо Маньшуо – ор. 19 (2010–2011), – написаний на основі додекафонної та поліфонічної техніки: у №1 «Вітряний дзвіночок» застосовує віртуозну дрібну техніку, №2 «Блоха» – технічні складності призначені для лівої руки; №3 «Вітер» створений за принципом репетицій, №4 «Вода» направлений на поєднання кантилени і дрібних пасажів, №5 «Фіксований бас» — в основі серійна техніка, №6 «Фуга» – у дуже швидкому русі на основі жанру токати (Сюй Цинлін, 2022, с. 13). У другому циклі ор. 23 (2013–2016) в №1 «Коло» застосовано мікрополіфонію, в №2 «Контраст» –



дванадцятитонову техніку, №3 «Бамбук» – контрапунктичні прийоми розвитку та декоративно-вишукану орнаментику, №4 «F1» – велика напруга та технічне навантаження, №5 «Чорнила» – технічні складнощі у лівій руці, №6 – атональні Варіації (Там само).

Все більш індивідуальних і характерних рис отримує жанр фортепіанної сонати, «яка в більшості випадків заснована на наскрізному розвитку та поєднує риси інших форм та жанрових варіантів» (Сюй Цинлін, 2022, с. 11). Дослідниця окреслює сфери, в які перемикається тематичний матеріал сонатного жанру: «імпресіоністичний звукопис змінюється романтичною пісенно-танцювальною основою, класична урівноваженість – вільною імпровізаційністю» (Сюй Цинлін, 2022, с. 12). Як приклад наводяться сонати Чень І, Сюй Чжибіня, Хуан Хувей, Ло Чжунчжуна, в яких представлені різні концепції, що поєднують традиційні і нетрадиційні прийоми розвитку музичного матеріалу. Так, дехто з авторів продовжує класичні традиції, дехто захоплюється натхненням романтичного стилю, демонструючи витонченість та надзвичайну експресію.

Дослідниця відзначає, що в таких творах, як соната Тан Дуна «Нічний банкет», (2006), Ло Чжунчжуна № 1 і № 3, Гао Піна «Смерть» (2008), «Фантом» (2015), Ге Ціна «Зітхання» (2013), «Фікус» (2015), – спостерігається взаємодія китайської та європейської традиції щодо стилістики та музичної форми. В таких творах виявляються як загальні закономірності сучасного, класичного та романтичного мистецтва, так віддзеркалення принципів національного мислення з переважанням варіаційності та звукопису.

Доволі часто китайські композитори звертаються до жанру варіацій, теми яких представлені національними жанрами: «Миті пекінської опери» (2004) Чень Цигана, «Китайська музична драма» (2006), «У тих далеких краях» (2011) Чжан Чао та інші твори. Тема, в більшості випадків, розчиняється в орнаментально-імпровізаційній фактурі, а «процес розвитку спрямований від класичної строгості до вільного ладотонального, метроритмічного та фактурно-гармонійного розгортання» (Сюй Цинлін, 2022, с. 13).

Концерти для фортепіано з оркестром сформувалися в Китаї згідно з традиціями європейського жанру. Незважаючи на це, композитори надали цим творам яскраве національне забарвлення. Більшість фортепіанних концертів є програмними: «Гірський ліс» (1979) Лю Дунньяня, «Весняний збір» (1988) та «Краса весни» Ду Мінсіня (1987), «Фантазії про Айлао» Чжан Чао (2008), «Історія Китаю» (2011) Гун Тяньпена. На думку Сюй Цинлін, у Перших концертах для фортепіано з оркестром Гао Піна (2007) та Ван Силіня (2010) фольклорний ліричний тематизм розвивається з потужним симфонічним напруженням. У концерті Чень Цигана «Ер Хуан» (2009) також є народні мелодії, але за стилістикою цей твір «європейський, написаний в поемній одночастинній формі з рисами тричастинності» (Сюй Цинлін, 2022, с. 14). Концерт Ду Мінсіня сповнений лірикою, яскравими віртуозними каденціями, імпровізаційністю. Особливо блискуче представлені рондоподібні віртуозні фінали концертів, в яких відбилася вся краса китайської національної музичної мови.

Освоєння сучасних технік композиторського письма ХХ століття, таких як поліладовість, атональність та додекафонія, втілено у творах «Картина» Ван Цзянчжуна, Сонаті та Концерті для фортепіано з оркестром Чу Ванхуа. Про новачійні композиційні системи організації висоти звуку, за твердженням Бай Є (2014), свідчать такі твори, як «Сюїта капріччіозо» та «The Sounds of Temple» Чу Ванхуа, п'єса «Ва Ван» Чен І, що ґрунтується на конструктах основних принципів китайської філософії та національних світоглядних уявлень.

Таким чином, зазначає дослідник, фортепіанна творчість китайських композиторів у ХХ-ХХІ століттях стала «результатом художнього синтезу на основі гармонійного поєднання типізованої європейованої (глобалізованої) зовнішньої форми, з одного боку, і ментально обумовленого національно-самобутнього внутрішнього змісту, з іншого. Процес інтеграції у сфері китайської фортепіанної музики складається на всіх рівнях музичних засобів:

ладу, форми, жанру, техніки композиції, виразних засобів музичної мови» (Бай Є, 2014 дис., с.156).

На думку Сюй Цинлін, наприкінці ХХ – початку ХХІ століть відбувається значне розширення жанрової сфери китайської фортепіанної музики, «майже у всіх випадках композитори схиляються до яскравої програмності, відображення національної символіки та “образу країни”» (Сюй Цинлін, 2022, с. 14). Такий образ став своєрідною універсалією, оскільки він відповідає фундаментальним законам художньої культури, а також виявляє загальнолюдську цінність. Однією з особливостей втілення образу рідного краю стала багатолікість його проявів. Дослідник Цінь Тянь, розглядаючи дану універсалію як «спосіб її існування <...> та як форму, за допомогою якої відбувається самоідентифікація» (Цінь Тянь, 2012. Дис., с.160), подає класифікацію основних типів втілення цього образу: «героїко-патріотичний тип; духовний тип, представлений музичним пейзажем, втіленням національних філософсько-світоглядних та релігійних констант; етно-регіональний тип, який відбиває образ “малої батьківщини”» (там само).

Автор відзначає, що «виявлена у тексті творів професійних композиторів інтонаційна лексика є ключем до розшифровки змісту музичних творів, присвячених темі рідного краю; вона відкриває перед піаністом – виконавцем даних творів можливість більш точного та глибокого прочитання музичного тексту, адекватного відтворення національного стилю та авторського задуму» (Цінь Тянь, 2012, дис., с. 170). Таким чином, відбиття китайськими композиторами ладових, інтонаційних, метроритмічних особливостей національного пісенного фольклору, імітація прийомів виконавства, що склалися в інструментальній культурі, зумовлюють збагачення образно-змістовної, фактурної, сонористичної та гармонійної сфер фортепіанного мистецтва та багато в чому визначають його специфіку (Цінь Тянь, 2012, с. 160).

Становлення та розвиток національно-самобутніх рис фортепіанної музики, на думку Чень Жуньюань (2013), відбувалося послідовно: «від

фіксування зовнішніх прикмет народного та традиційного музичного мистецтва до проникнення у сутність національного музичного мислення. Цей факт підтверджує важливість вивчення специфіки національного мислення та досвіду національної самосвідомості, втілених у музиці та виконавстві» (Чень Жуньсюань, 2013, с.25).

З цього приводу дуже цікавою видається класифікація китайської фортепіанної музики, надана Чен Ксі (Chen Xi, 2012). Спираючись на творчість та методи використання фольклору угорського піаніста і композитора Б. Бартока, китайський дослідник пропонує розподілити всі твори, написані для фортепіано китайськими композиторами, на три категорії: «1. П'єси, які є прямими транскрипціями народних мелодій чи інших видів музики; 2. Твори, що не є транскрипціями, але в яких частково використовується китайський фольклор, народні мелодії, – як найважливіший тематичний матеріал; 3. Твори, створені на новому матеріалі, але проникнуті елементами народної музики» (Chen Xi, 2012, с.17).

Характеризуючи свою класифікацію, Чен Ксі зазначає, що зазвичай китайські фортепіанні п'єси, що належать до першої категорії, прості та короткі. Композитор лише додає акомпанемент до наявної народної мелодії, яка зазвичай залишається незмінною або дещо зміненою. Тому в даному випадку акомпанемент має другорядне значення. В якості прикладів дослідник називає фортепіанні цикли: «П'ять народних пісень провінції Юньнань» Ван Цзяньчжуна та «Шість маленьких п'єс на народні пісні» Лі Інхя. На думку автора, доволі велика кількість китайських фортепіанних творів належить до другої категорії, де народна мелодія або її частина використовується як головна тема чи мотив, що об'єднує весь твір. Такими творами є «Лан Хуан-Хуа» Ван Лісяня, «Дуо І» Чен І або «Моя пісня» Брайта Шенга. У третій категорії композиція «прямо не цитує будь-яку народну музику, але весь твір просякає духом народної музики» (Chen Xi, 2012, с.19). У цьому випадку створюється нова композиція з характерним національним музичним

колеритом. Наприклад, «Флейта пастушка» Хе Лутіна або «Ташанська сюїта» Ван Лісаня, що складається з п'яти Прелюдій і фуг.

Оскільки більшість китайських фортепіанних творів, за твердженням Чен Ксі, належать до однієї з перших двох категорій, на створення цих творів певною мірою вплинули народні пісні та традиційна китайська музика. Традиційна китайська музика містить різні типи музики, включаючи інструментальні твори, китайську оперу тощо, вона також має власну систему теорії музики. Розуміння «особливостей традиційних та народних пісень і музики дуже допомагає зрозуміти китайську фортепіанну музику, оскільки система китайської теорії базується на характеристиках китайських народних пісень і китайської традиційної інструментальної музики» (Chen Xi, 2012, с.20).

Ідентифікація національно-характерних стильових якостей музики, що кристалізувалися у китайській фортепіанній творчості досліджується у наукових працях Го Дінь Чжана (2009), Ван Янь (2007), Пен Діцуйя (2002), Ван Юйхе (1992), Го Ліхонга (2003), Ху Юаньюань (2009) та ін. «Національний стиль у музиці, – стверджує китайський музикознавець Ван Те, – представляється цілісною системою художнього мислення, яка виявляє постійну взаємодію загальнокультурних норм, канонів музичної творчості та особливих шляхів поодиноких способів втілення даних канонів в окремому музичному тексті, окремій жанровій формі» (Ван Те, 2008 с.7).

Національний музичний стиль визначає комплекс минулих, відібраних часом стійких рис фольклорної та традиційної музики Китаю. Неможливо переоцінити у цьому питанні вплив національного театру, літератури, поезії, живопису, каліграфії. Ван Хінань у дослідженні «Формування китайського національного стилю в музиці» (Ван Хінань, 2007) наголошує, що багатовіковий пласт народної музики послужив основою для сучасного китайського музичного мистецтва: «З тисячі музичних інструментів, відомих із давнини, – пише дослідник, – близько п'ятисот збереглися донині... Усі вони символізують нашу культуру» (Ван Хінань, 2007, с. 15).

До однієї з яскравих особливостей китайського музичного стилю, поряд з пентатонічною ладовою основою музики, слід віднести і ритмічну організацію «Сань-бань». Цей специфічний прийом художньої творчості, що не має аналогів у європейському музичному мистецтві, можна визначити як неупорядкованість («Сань») ритму, метра і темпу, тобто, як відсутність метроритмічної регламентації та темпову свободу.

«Сань-бань» як особлива форма вільного втілення музичної ідеї та суто індивідуальна манера виконавського мистецтва музиканта властива різним видам традиційної китайської музики та композиторської творчості. Вказівка виконувати музику в манері «Сань-бань», а нерідко це мається на увазі і без спеціального позначення, зустрічається у вокальній музиці, оркестрових композиціях, в пекінській опері, а також в інструментальній музиці сучасних китайських композиторів. На думку автора, визначальний вплив формування національного музичного стилю має народне пісенне мистецтво, до якого ще з давніх часів ставилися з винятковою повагою, а часом – навіть із містичним схилянням.

«Одним з найважливіших чинників, що зумовлюють самотність національного музичного стилю Китаю, є китайські філософсько-світоглядні настанови» (Хан Чжун-Єн, 2008, с.3), – пише Хан Чжун-Єн у фундаментальному дослідженні «Китайська музична естетика ХХ століття» (2008). Автор зазначає, що «філософсько-світоглядний стрижень концентрує собі глибоко вкорінені риси китайської національної психології, <...> поведінку та мислення людей, сприяє поширенню та закріпленню властивостей національного характеру» (Там само). Таким чином, китайська естетична думка відображає світ у національному музичному мистецтві.

Проблеми впливу філософії та естетики древнього Китаю та мистецтвознавства Європи на побудову музичної форми досліджуються у дисертації Ма Вей «Концепція форми в музиці Китаю та Європи: аспекти композиції та виконавства» (2004). Розглядаючи двійковість-четвертість-трійковість форми музичного твору, авторка доходить до висновку, що

«китайська філософія мистецтва звернена до виконавства віршів на музику» (Ма Вей, 2004, с. 11).

Досліджуючи специфіку інтонування китайських фортепіанних творів, яка спирається закони національної мови, мовних інтонаційних алгоритмів, Сюй Бо (2011) стверджує, що «китайська мовленнєва інтонація побудована на інших принципах, ніж європейська, вона виконує інші сенсорозрізнявальні функції. Висотні позиції голосних звуків утворюють різні значення; у європейській мові висотно-ритмічні зміни голосу дозволяють одні й самі слова, фрази вимовляти у різних емоційних модусах» (Сюй Бо, 2011, с. 27).

Таким чином, пізнання природи музичного твору, його осягнення на рівні музично-виконавського мислення можливо лише завдяки розкриттю принципів взаємодії жанрово-стильової та виконавської стилістики. Незважаючи на те, що «головні засоби музичного діяння пов'язані зі стилістичним змістом музики, з усією сукупністю його стильових та жанрових прецедентів, тобто з внутрішньо-композиційною інтеграцією іманентного мовного досвіду музики, <...> головна відповідальність “за смисл” перекладається на виконавську форму» (Чжао Жун, 2023, с. 7-8). Таким чином, як стверджує Чжао Жун, найважливішою стає та частина «виконавського» музичного тексту, яка «залежить від активності стильового усвідомлення – стильової пам'яті виконавця, від його здатності до пізнавально-оцінної смислової активності, що є необхідною основою стильової інтеграції. Ця остання завжди відбувається на основі особистісного осмислення, тобто у річищі ідіостилу» (Чжао Жун, 2023, с.8).

Своєрідність китайського фортепіанного мистецтва в контексті світового музичного простору визначається впливом національних філософсько-світоглядних констант, китайського пісенного та інструментального фольклору, театральних традицій. Становлення та розвиток національно-самобутніх рис фортепіанної музики йшло від фіксування зовнішніх прикмет народного та традиційного музичного мистецтва до проникнення у сутність національного музичного мислення. Цей

факт підтверджує важливість вивчення зв'язків з фольклором, традиційною інструментальною музикою, театральним мистецтвом, і втілення їх у виконавстві.

Однак, які б аспекти не обирали дослідники, всі однозначно наголошують на особливій ролі програмності у фортепіанній творчості китайських композиторів. Так, дослідниця Лу Цзе (2017) наголосила, що у історичних і теоретичних працях, що розглядають різні аспекти китайської фортепіанної музики, недостатньо приділено увагу поширеності програмної музики в інструментальній творчості та її специфіці. Через програмні назви композитори намагаються роз'яснити образно-емоційний сенс національної творчості і донести його до слухача. Для цього дослідниця визначає специфічні типи китайської фортепіанної музики, «що частково перетинаються з європейською традицією, але специфічних у порівнянні з нею, що яскраво виявляють свою неповторну ментально-архетипічну сутність» (Лу Цзе, 2017, с.6). Доцільно розглянути на прикладах фортепіанних програмних п'єс подібні ознаки та «особливу традицію китайського національного художнього мислення, оскільки вона ґрунтується на принципово інших засадах та філософсько-етичних уявленнях про систему художніх цінностей» (Там само). Цей аспект вимагає спеціального тлумачення кожного програмного символу та відповідних йому засобів музичної виразності.

З цього приводу зауважимо, що в Китаї передача традицій у різних сферах художньої творчості відбувалася через національні філософські та духовні практики, міфологію, намагання пояснення призначення людини у світі, та її єдність з природою. Багатьом відомий вислів композиторки Чен І: «Коли ви подивіться на людське тіло, ви побачите пропорцію 0,618, тобто відношення між верхньою та нижньою частинами тіла. Коли ви подивитесь на пелюстки квітів чи стільники, зроблені бджолами, ви побачите те саме. Числа, що описують ці співвідношення, становлять ряд Фібоначчі. Це природа! Музика є різновидом природної мови, що виражає емоції та думки людей.



Коли я створюю свою музику мовою, яку я знаю краще, я дотримуюся деяких принципів, логічно пов'язаних із природою, і тоді мені легше передати природні емоції та духовний початок. Я думаю, що це ідеальний підхід» (Xiaole Li, 2003, с. 49).

Усвідомленню сенсу китайських музичних творів, їх символічних підтекстів присвячено дисертацію Лу Цзе «Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століття» (Лу Цзе, 2017). На основі представлених філософських, теоретичних, культурно-історичних дефініцій концепту, що виникали у різні історичні періоди, у різних національних традиціях, у зв'язку з різними площинами осмислення універсальних істин та цінностей, авторка приходить до висновку, що «строки „концепт” та „концептосфери” видаються найбільш точними і вичерпними в категоріальному апараті для розкриття способу мислення китайських музикантів. Вибір зазначених термінів обумовлено тим, що ментальність та виховання, формування світогляду та художні цінності китайського духовного ареалу позначені своєрідним ставленням до природи та людини, яка в багатьох аспектах відмінна від європейських трансцендентальних вимірювань» (Лу Цзе, 2017, с. 30-31).

Авторка переконливо обґрунтовує свою наукову позицію щодо застосування категорії «концептосфери» у мистецькому виразі. У зв'язку з цим вона розглядає китайську фортепіанну музику ХХ-ХХІ століть із позиції її програмних концептосфер, що відповідають національній традиції. Лу Цзе доводить їх національно-етичну сутність через репрезентацію таких провідних концептосфер, як концептосфери природи, обряду та міфології. Розглядаючи фортепіанну музику китайських композиторів як відображення національних філософсько-світоглядних констант, дослідниця звертає увагу на специфічне звучання національних інструментів та пентатонну ладову систему, які підштовхнули китайських композиторів до творчого пошуку, дозволяючи отримати звукові ефекти, відмінні від західних (Лу Цзе, 2017).

Наведені дослідження китайських музикознавців та піаністів є потужним підґрунтям та інформаційною базою для сучасного виконавця китайських програмних п'єс. Однак загальної теорії виконавського мистецтва для цих творів досі не створено. Дане дослідження, не претендуючи на всеосяжний масштаб, покликане зробити свій внесок у побудову загальної теорії виконавства. Завдяки розумінню жанрової стилістики китайських фортепіанних творів та, з його урахуванням, відповідної класифікації китайської фортепіанної музики, ми усвідомлюємо, що музичне виконання (як різновид творчої діяльності), є, по-суті, *колективною* працею багатьох поколінь музикантів і композиторів, яка, в свою чергу, базується на історичному і національному підґрунті. Але наступним постає питання вивчення феномену фортепіанної інтерпретації творів виконавцем, бо саме інтерпретація є останньою ланкою ланцюга творіння, яка впливає на *кінцевий художній результат*, і, зважаючи на *індивідуальний* характер інтерпретування музичного твору, є не менш значущою складовою.

### **1.3. Формування фортепіанної виконавської стилістики в історичному процесі її взаємодії з композиторською творчістю в Китаї**

Питання взаємодії композиторської та виконавської творчості в Китаї заслуговують на окремий розгляд, оскільки безпосередньо впливають на формування виконавської стилістики. На сьогодні розгляд фортепіанних творів китайських композиторів різних жанрів із позицій виконавської проблематики, підпорядкованої практичним завданням реалізації композиторського задуму, залишається актуальним. Для непідготовленого піаніста вельми складно проникнути у глибини змісту деяких фортепіанних творів сучасних китайських композиторів, оскільки значна частина фортепіанних творів, написаних останнім часом у Китаї, недостатньо вивчена. Не узагальнено також багато цікавих композиторських новацій у галузі фортепіанної творчості, які

вимагають специфічних виконавських рішень.

Для розкриття цієї важливої теми мають бути залучені дослідження, що вивчають специфіку образної сфери фортепіанних творів (Цінь Тянь, 2012; Лу Цзе, 2017), способи їх виконавського втілення (Хі Chen, 2012) тощо. Оскільки в китайській фортепіанній музиці оригінальним способом відображаються практично всі процеси, що відбуваються у світовому мистецтві, необхідно враховувати в дослідженнях весь комплекс музичної творчості – концертну діяльність, педагогічну роботу, критичні дослідження, композиторські школи та ін. Одне з цінних досліджень в цьому напрямі – дисертація Фен Їжань (2022), присвячена процесу становлення та розвитку фортепіанної виконавсько-педагогічної школи Китаю у проекції діалогу культур. Дослідниця визначає фортепіанну виконавську школу Китаю як «ціннісний культурний феномен і цілісне явище китайського музичного мистецтва, що містить риси типологічної єдності з іншими національними школами; система знань, поглядів, вчень та провідних принципів, застосовуваних у практичній діяльності педагогів та їх учнів; це єдність виконавських і педагогічних традицій, сума естетичних і стилєвих поглядів, що зберігаються і транслюються у виконавській практиці наступних поколінь» (Фен Їжань, 2022, с. 170). Однак, у цій роботі найменш висвітлено саме «національний» аспект становлення виконавської стилістики.

Інтерес дослідників до вивчення закономірностей виконавського процесу потребує розробки методології, яка б змогла розкрити закономірності вирішення виконавських проблем, що стоять перед інтерпретаторами. Однак ця проблематика потребує додаткових зусиль. Першим кроком до розкриття теми, пов'язаної з виконавською стилістикою у творчості сучасних китайських піаністів, можна вважати один з параграфів дисертації Сюй Бо (Сюй Бо, 2011, с. 24-27), де автор зосередився на порівнянні виконавських стилів Лан Лана з піаністом іншої країни.

Між тим, дослідник підтверджує необхідність подальших досліджень «фортепіанного виконавства як багатозначного культурного символу, що може

принести нові аспекти інтерпретації національних традицій у сучасну свідомість та пізнання» (Сюй Бо, 2011, с. 27). Сюй Бо висловлює цікаву думку, пропонуючи перспективу вивчення «інтерпретації китайських піаністів, копіювання записів яких є найпотужнішим навчальним засобом», висуває цікаву тему для науки: «“розшифрування” джерел навчання виконавчому стилю та виявлення індивідуальності за очевидної орієнтації на конкретний зразок» (там само).

Питання фортепіанної виконавської стилістики в фортепіанній музиці китайських композиторів стосуються не тільки рекомендацій, – як досягти на фортепіано автентичного звучання китайських інструментів, – але і як вимовляти музичний текст, оскільки в цій музиці, як і в китайській мові, дуже важливою є тоновість. Обов'язковою основою смислового осягнення фортепіанної творчості, на думку Ян Веньяна, є «взаємодія двох форм музичного тексту – письмової та звучної усної, зі своєрідним обміном герменевтичними функціями, контекстами між ними, з *трансляцією авторських прав від композитора виконавцю, що особливо яскраво проявляється в тих випадках, коли композитор виступає успішним виконавцем власних творів*» (Ян Веньян, 2017, с. 6). Отже, розглянемо процес формування виконавської стилістики у творах, закладених композиторами упродовж розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї.

Відомо, що майже всі китайські піаністи виконують твори композиторів своєї країни. Першими інтерпретаторами таких творів були самі автори – композитори-піаністи Хе Лутін, Дін Шаньде, Ван Лісань та ін. Багато китайських піаністів та педагогів виявили також себе і у сфері композиторської діяльності. Наприклад, Чжоу Гуанрен, професор Пекінської консерваторії, яка з 1986 по 1992 роки завідувала фортепіанною кафедрою, стала першою китайською піаністкою – переможцем Міжнародних конкурсів піаністів, у тому числі, Всесвітнього юнацького фестивалю у Берліні, конкурсу імені Р. Шумана у Цвіккау. Чжоу Гуанрен є автором низки фортепіанних творів, найвідоміший з яких – «Варіації на народну тему».

Відправним пунктом історії, важливим для розуміння формування власної виконавської стилістики в Китаї, можна вважати конкурс на кращий фортепіанний твір китайського композитора, започаткований у листопаді 1934 року російським композитором і піаністом Олександром Черепніним, який був на той час директором Шанхайської консерваторії. До цієї події Хе Лутін написав п'єси «Флейта молодого пастушка» та «Колискова» і виконав їх на конкурсі. За ці твори він був нагороджений двома призами. Це була прецедентна подія, яку розглядають у Китаї як точку відліку у розвитку національної фортепіанної музики, а Хе Лутіна вважають одним із її засновників. Але майже завжди автори досліджень акцентують увагу саме на композиції Хе Лутіна, а факт *дебютного* виконання *першого* китайського фортепіанного твору майже не згадується.

Але чим знаменна ця подія саме для китайського виконавства? По-перше, тим, що Хе Лутін у якості піаніста-виконавця вперше грав китайський твір власного написання без огляду на норми і традиції стилю західного фортепіанного мистецтва, бо він сам був автором. По-друге, сильна китайська складова в цій фортепіанній музиці стала певною новацією, яка мала надихнути інших китайських музикантів переосмислити власне бачення фортепіанної музики, для якої раптом відчинились двері у світ національної традиції. Популярність цих творів стала настільки великою, що О. Черепнін, який організував конкурс на кращий китайський твір для фортепіано, незабаром сам почав виконувати «Флейту молодого пастушка» Хе Лутіна за кордоном і мав великий успіх.

Таким чином, ця п'єса стала однією з перших фортепіанних творів китайського композитора, що прозвучала на міжнародній сцені. Надалі цей твір з великим успіхом виконувався багатьма китайськими піаністами. У 1951-1952 роки піаністка Чжоу Гуанрен грала її за кордоном під час концертів артистів Китайської Народної Республіки.

Засновники китайської фортепіанної музики проклали шлях до успіху китайської виконавської школи, признаної на сьогоднішній день однією з

кращих в світі, залучаючи кращий Західний досвід виконавства, бо багато хто з них отримав професійну освіту в Старій Європі, Америці або у Росії. Але майже всі вони шукали можливість додати національне забарвлення, яке було б схвально сприйняте на їх Батьківщині.

Одним із засновників національної фортепіанної музики в Китаї вважається піаніст та композитор Дін Шаньде. Його рання творчість припала на 20-30-ті роки ХХ ст. – той час, коли у Китаї відбувалося знайомство з європейською музичною культурою, а композитори почали звертатися до європейських прийомів композиції. З 1928 по 1933 роки молодий музикант навчався в Шанхайській консерваторії як піаніст і композитор.

Свій перший твір – фортепіанний цикл «Весняна подорож», створений у 1945 році, він виконав сам. У 1947 році Дін Шаньде їде до Франції до Паризької консерваторії вивчати композицію під керівництвом найвизначнішого представника сучасного музичного авангарду, видатного французького композитора, диригента та піаніста П. Булеза. Великий вплив на творче становлення китайського композитора також справило спілкування з А. Онегером та Н. Галлоном. Два роки, проведені у Франції, дозволили молодому китайському музикантові долучитися до найкращих зразків класичної та сучасної культури.

Музична освіта, здобута в Європі, дозволила Дін Шаньде привнести в китайську музику елементи нової культури, пов'язані з досягненнями музичного мистецтва інших країн. Саме оволодіння віртуозною виконавською технікою під керівництвом французів, дозволило молодому китайському музиканту долучити у власні композиції постромантичні та імпресіоністичні прийоми, які надали нову виразність китайському мелосу.

У 1949 році композитор повернувся до Китаю і продовжив свою роботу на посаді професора і ректора Шанхайської консерваторії. Композиторська спадщина Дін Шаньде налічує твори різних жанрів. Але в контексті даної роботи зауважимо, що цей музикант був першим виконавцем свого Фортепіанного концерту та багатьох фортепіанних п'єс. Автор вперше виконав

у Шанхайському художньому театрі створену ним у 1953 році Дитячу фортепіанну сюїту «Веселе свято», а у 1954 році він записав її на платівку.

Відомий піаніст Ван Лісань – професор, декан фортепіанного факультету Харбінської консерваторії, автор численних наукових праць, видатний композитор. Він вважається одним з провідних діячів у музичному мистецтві сучасного Китаю. Талановитий піаніст і композитор, він особливо відомий як автор та виконавець власних фортепіанних творів, які справедливо вважають найціннішим внеском у розвиток фортепіанного мистецтва Китаю.

Свою піаністичну кар'єру музикант розпочав з 1948 року, навчаючись грі на фортепіано в Сичуаньському художньому інституті, а в 1951 продовжив удосконалювати свою майстерність в Шанхайській консерваторії в класі композиції. Ван Лісань ніколи не залишав фортепіанну виконавську діяльність. Крім нього самого, його твори виконували в Берліні піаністки Чжоу Гуанрен та Ні Хонджин, записи творів у Китаї були зроблені У Лей.

Його найвідоміша п'єса «Лан Хуа Хуа», створена 1953 року, стала своєрідним «водорозділом», символізуючи наступний етап розвитку композиторської та виконавської стилістики. В цьому творі втілилися національні риси народної пісні Північного Китаю – ліричної пісні, де розгортається історія про любов сільської дівчини та її вибір. В творі звучать не тільки інтонації пісенного фольклору, а й народного інструментального найграшу. У поєднанні ці елементи утворюють багатошарову тканину, гармонічні вертикалі втілюють відчуття просторовості звучання. В цілому музична картина проникнута пасторальною споглядальністю, відчуттям швидкоплинного моменту, принципи звуконаслідування є засобом, що висвітлюють звукову мінливість світлотіні. Недарма твір було включено до збірок фортепіанної музики, які неодноразово видавалися в Китаї.

У 1960-х роках у Китаї з'явилася ціла плеяда професійних виконавців, які перемогли у низці Міжнародних конкурсів – Лю Шикунь, Ін Чензонг, Ейлінг Хуанг, Жу Дамін та ін. Вони представляли китайські фортепіанні твори на міжнародній сцені. Успіхи китайських піаністів і композиторів, які досягли

значних успіхів на світовій концертній естраді, дозволяють зробити висновок про «кристалізацію на сучасному етапі китайської піаністичної традиції, яка займає гідне місце в панорамі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття. Закономірно постає питання про репертуар, на якому відбувається становлення творчого професіоналізму в цій країні, оскільки, як відомо, його спрямованість та якісні характеристики багато в чому визначають міру технічної оснащеності піаніста, ступінь розвитку його слухового сприйняття, емоційно-образний світ, художній смак, комунікативні навички» (Хуан Чжулін, 2009, с. 4).

Лю Шикунь – справжня китайська легенда, всесвітньо відомий піаніст, один з провідних піаністів сучасності, який почав грати з 3-х річного віку. Він одним з перших отримав найвищі міжнародні нагороди у Китаї. Гра музиканта приваблювала відточеною технікою, глибоким розумінням музики. У 1956 році на Міжнародному фортепіанному конкурсі імені Ф. Ліста він завоював особливий приз, у 1958 році став лауреатом другої премії Першого фортепіанного конкурсу імені П. Чайковського. Іноземні засоби масової інформації із захватом висвітлювали гру маестро і називали Лю Шикуня найвидатнішим піаністом Китаю, першокласним піаністом світу. Він гастролював у багатьох країнах світу, був запрошений членом журі до багатьох престижних конкурсів, давав майстер-класи. Його платівки, які називають «золотими», користуються великою популярністю в Китаї, США, Японії та інших країнах (Цінь Тянь, 2012).

Усе своє життя Лю Шикунь присвятив фортепіанній музиці. Його життєві злети та падіння також були пов'язані з музикою. У 1960-ті роки під час Культурної революції він провів п'ять років за ґратами де він не мав можливості займатися музикою. Але знайшовши свободу після ув'язнення, він дуже швидко відновив колишню майстерність. Як провідний піаніст Китайського центрального симфонічного оркестру він виступав з концертами на Батьківщині і за кордоном. З 1990-х років музикант присвятив себе



повністю педагогічній діяльності та став засновником власної піаністичної школи в Китаї, що має понад сорок філій.

Ще одним видатним китайським піаністом, який вплинув на розвиток національної виконавської школи є Ін Чензон. Він був настільки талановитою дитиною, що його, будучи ще хлопчиком, прийняли до Шанхайської Консерваторії, яку він закінчив за спеціальністю фортепіано та вокал. Свою подальшу освіту він продовжив у Московській консерваторії. Ін Чензон став у 1959 році лауреатом першої премії Всесвітнього Фестивалю Молоді у Відні, а у 1962 році – лауреатом другої премії на конкурсі ім. П. Чайковського.

Як і інші китайські музиканти, Ін Чензон переживав важкі часи під час Культурної Революції. Але піаністу пощастило, оскільки його не відправляли до трудових таборів чи відновлювальних робіт, а змушували грати на фортепіано китайські мелодії у багатьох містах. Оскільки у роки культурної революції у Китаї було заборонено виконувати західну музику, від піаніста вимагали створити «ідеологічно правильний» твір – фортепіанний концерт «Жовта ріка» за мотивами однойменної кантати Сі Сінхая. Незважаючи на те, що в цьому проєкті взяли участь ще кілька музикантів, основну роботу, пов'язану з фортепіанною партією, виконав Ін Чензон. Музика вийшла блискучою, віртуозною, романтично-яскравою, яка демонструє піанізм самого Ін Чензона. Тому він дуже багато разів виконував партію соліста у різних містах Китаю.

Про рівень володіння фортепіано Ін Чензоном свідчить такий факт. Коли 1973 року в Китаї вперше виступав Філадельфійський Оркестр, який давав на той час концерти в Пекіні та Шанхаї, диригент Юджин Ормандай, який дуже хотів включити до своєї програми китайську музику, шукав відповідний твір і його виконавця. Але з огляду на те, що ще тривали обмеження культурної революції, він вирішив знову звернутися до концерту «Жовта ріка», популярність якого не згасала протягом багатьох років. Американський музикант запросив Ін Чензона виконувати фортепіанну партію, тому що було дуже складно знайти піаніста, який би зміг так чудово зіграти складну і

віртуозну партію твору.

З 1983 року піаніст живе в США, вважаючись знаковою фігурою в музичному мистецтві XX – початку XXI століть. Йому належать значні світові досягнення: за 60 років безперервної концертної діяльності він отримав багато престижних міжнародних нагород, майже неосяжний репертуар.

Нині музикант продовжує гастролювати в усьому світі, вражаючи масштабами своєї виконавської діяльності та «географією» гастролей, що осягає всі п'ять континентів планети. Крім широкої концертної діяльності, він багато часу присвячує фортепіанним перекладам симфонічних та оперних творів китайських композиторів. Ін Чензона на батьківщині вважають представником романтичних традицій у піанізмі. В даний час він продовжує гастролювати по всьому світу.

Китайська піаністка Ейлін Хуан здобула освіту в Центральній консерваторії в Пекіні. Подібно до багатьох інших китайських музикантів, її кар'єру було припинено на сім років під час культурної революції. У 1979 році поїхала до США і в 1982 отримала ступінь магістра мистецтв у Каліфорнійському коледжі. Вона також стажувалась у Португалії, у «Mozarteum» у Зальцбурзі, брала уроки у Альфреда Корто та Едвіна Фішера. Починаючи з 1990 року, Ейлін Хуан мешкає в Австрії, Швейцарії та Італії. Піаністка гастролювала в Америці, Європі та Азії, давала багато майстер-класів. Ейлін Хуан записала велику кількість компакт-дисків із китайською фортепіанною музикою, також написала кілька книг китайською мовою. Зараз вона викладає музику в Італії та Франції.

Як бачимо, деякі китайські піаністи та композитори, які протягом кількох десятиліть були ізольовані від світу, наприкінці XX століття змогли виїхати за межі Китаю і повністю потрапили під вплив західних музичних ідей. Нові композиційні техніки захопили їх творчі устремління, що також вплинуло на їхній індивідуальний авторський стиль, отже, відбулися зміни у виконавській стилістиці цих творів. Однак, незважаючи на творчі експерименти, захоплення деякими сучасними прийомами авангардизму, китайські музиканти ніколи не

втрачають зв'язок зі своїм національним корінням. Це робить фортепіанний репертуар унікальним, відкриваючи широкі можливості застосування сучасних технік композиторського письма на основі національних традицій.

Такі китайські композитори старшого покоління, як Чоу Вен-Чанг, Чен І та Брайт Шенг (Chang, 1995), а з молодого покоління – Хуан Жуо, Лей Лянг та Гао Пін – проживають сьогодні у США (Weng Lei, 2008; Li Xiaole, 2003). В основному вплив авангардизму проявляється у їхній творчості завдяки застосуванню атонального мислення та серійної техніки, ознак мінімалізму. Композитор Чен І в деяких своїх творах робила спроби оновлення фортепіанного звуку за допомогою комбінування його із звучанням електронних інструментів (Lei Weng, 2008; Li Xiaole, 2003).

Виконання творів сучасних китайських композиторів можна послухати на сторінці інтернет-ресурсу Contemporary Chinese Piano+ (Chew Elaine, 2020) у виконанні піаністки, доктора філософії Елен Чу з Університету Південної Каліфорнії (USC), яка вже кілька років є популяризатором китайської музики Массачусетського технологічного інституту. Репертуар піаністки включає твори різних китайських композиторів. Наприклад, у липні 2001 року вона представила есе про фортепіанну творчість композитора Ван Лісаня на 7-му Міжнародному Музичному Конгресі (International Congress on Musical Signification) у Фінляндії (Іматра), а у серпні 2002 року – на XVII Міжнародній музикознавчій конференції у Бельгії, в місті Левен.

Сьогодні серед молодого покоління китайських піаністів, які широко пропагують національний репертуар, особливо відомі Нін Ву Ду, Емі Джіаки Янг, Лан Лан, Юджі Ванг, Хайю Жанг та ін. Багато з них записують фортепіанні твори китайських композиторів. Так, особливою популярністю в Китаї та за кордоном користується диск молодої талановитої китайської піаністки Ву Кіан, записаний у 1997 році, де вона виконує п'єси Хе Лутіна, Ду Мінсіна, Чей Пейсуна, Ван Чжанчжуна, Чу Ванхуа та інших китайських композиторів.

Складне переплетення різних шкіл та традицій підтверджує

багатогранність принципів виконавської стилістики китайських фортепіанних творів. Якщо виконавець такого репертуару буде представником іншої національності, такий піаніст має освоїти багато інформації про принципи національної інтонаційної природи китайської музичної мови, тембрів та прийомів китайських інструментів, національних традицій, тощо. Це буде впливати на вибір виконавських засобів виразності, динаміки та агогічних нюансів, артикуляції, педалі. Між тим, вимоги до високої професійної підготовки та необхідності якнайточнішого відтворення задуму композитора залишаються однаковими для всіх.

Для виконавців, які прагнуть наблизитися до автентичнішого звучання фортепіано, дослідник Чен Ксі (Chen Xi, 2012) пропонує наступні рекомендації, що стануть у нагоді для освоєння китайського фортепіанного репертуару:

«1. Важливість розуміння назви, історичного чи культурного тла кожної п'єси;

2. Важливість розуміння відмінностей між нотним текстом та автентичним звучанням оскільки, як і у випадку із західною музикою, у китайській фортепіанній музиці також іноді зустрічається неточна чи нечітка нотація;

3. Важливість розуміння різних філософських ідей, що безпосередньо впливають як на саму китайську музику, так і на творчий процес, пов'язаний з її відтворенням та інтерпретацією» (Chen Xi, 2012, с. 84).

Щодо останнього пункту, зазначеного дослідником, зауважимо, що виконавець має бути обізнаний в таких філософських категоріях, як, наприклад, *інь-ян*, *ци*, *юн*, *шан-шуй* і т.і. Згідно з китайською філософською традицією, людина є згустком трьох видів космічної енергії: енергії зародження – *цзин*; енергії матеріального та духовного існування – *ци*; постійної духовної енергії, що залишається після смерті, – *шень*. Важливе значення набуває дуалізм картини світу : *ян* – чоловіча енергія; *інь* – жіноча енергія. Протилежні начала існують як в живій, так і неживій природі.

Наприклад, китайська філософія відносить до активного чоловічого начала *ян* Сонце, небо, день, а до пасивного жіночого *інь* – Місяць, Землю, ніч). *Тайцзи* є основою існування живої та неживої природи, всієї навколишньої дійсності («У китайській філософії»<sup>2</sup>). Основними поняттями в даоїзмі є *дао* (шлях), *ян* – *інь* (чоловіче і жіноче начало або, в іншому трактуванні, позитивне – негативне), *ци* (життєва енергія), *ши* (гармонія).

Знання цих ідей може вказати на темп, характер руху музики – прискорення чи уповільнення, особливості фразування і т. д. Так, наприклад, діалектична взаємодія *інь-ян* символізує бінарність Всесвіту, поєднання протилежних начал – чоловічого, з яким пов'язана активність, динамізм, та жіночого – м'якого, ніжного, спокійного. Для творів, в яких величезне значення отримує принцип звукозображальності, визначальний вплив отримує *шань-шуй* («гори-води»). Цей жанр, що здобув свій розвиток у китайському пейзажному живописі, де *шань* (*гора*) уособлює *ян* (світлий, активний принцип природи), а *шуй* (*вода*) – *інь* (жіночий, темний, пасивний).

У національній фортепіанній музиці, як зазначає Цінь Тянь (2012) об'єктом зображення стає «не стільки сам пейзаж, скільки невловимо змінюється стан природи і переживання цього стану людиною. Тому сама людина ніколи не займає у пейзажі головного місця, а виглядає маленькою фігуркою, стороннім спостерігачем» (Цінь Тянь, 2012, с. 166). Дослідник підкреслює, що у китайській фортепіанній музиці відбувається специфічне відображення загальних закономірностей втілення образів рідної природи в національному мистецтві, а саме – «не зображення життя, а її продовження в рухах кисті та мазках туші. На цій своєрідній основі здійснювалася самотипізація китайського мистецтва, предметом якого ставав не образ людини-героя і не духовні ідеали, а Життя Природи» (там само).

Розуміючи значення категорії *ци* як енергії всього живого, виконавцеві буде зручніше відчувати глибинний зміст творів з подібною назвою. Категорія

<sup>2</sup> [http://ni.biz.ua/4/4\\_15/4\\_157383\\_v-kitayskoy-filosofii-i-mifologii.html](http://ni.biz.ua/4/4_15/4_157383_v-kitayskoy-filosofii-i-mifologii.html)

*ци* в даоїзмі звертається до невидимої життєвої енергії у природі. *Ци* дає життя всім живим істотам у Всесвіті і, водночас, вона визначає якість та особливості роботи артиста, оскільки ґрунтується на психологічній та естетичній діяльності (Гуо Сін, 2008, с. 27). Композиторка Чен І вважає *ци* «вічною владою» і «одним з основних елементів природи» (Xiaole Li, 2003, с.178). Свою п'єсу «Ци» музикиня присвятила професору Чоу Венчангу на його 75-річчя у 1998 році, висловивши таким чином свою глибоку вдячність за чинний їм вплив на світогляд учениці. Чен І поділяє погляди на винятковість людини та природи зі своїм учителем та наставником. Вона зазначає, що її музика поєднує в собі китайський та західний музичний матеріал та методи композиції, але натхнення та ідеї, що лежать в основі її п'єс, головним чином китайські (Цінь Тянь, 2012, с.60).

Осягнення особливостей національних філософсько-світоглядних і релігійних констант та положень китайської традиційної думки, відображені в китайській музичній естетиці та теорії, значно впливають на «творчий світогляд композиторів, процес сприйняття і відображення дійсності музики, головними складовими якого стають:

- споглядання та самоспоглядання як спосіб пізнання (на противагу європейській діяльності);
- переважання візуально-просторового мислення над словесно-понятійним (китайці навіть пишуть ієрогліфами - "картинкою", а не словами, і каліграфія для них - мистецтво);
- “згорнутість” сенсу в символи, лаконізм (на відміну від європейського принципу розвитку музичного матеріалу)» (Цінь Тянь, 2012, с.72). Це означає, що виконавець так само має усвідомлювати подібні світоглядні установки, в процесі звуковідтворення визначаючи ті ж самі ціннісні орієнтири і розуміння символічних сенсів.

Голландський дослідник китайської музики Френк Коувенховен (Kouwenhoven) у книзі «Значення та структура: приклад китайської Цинь» написав: «Майже у всій китайській традиційній музиці велике значення має

програмний та естетичний зміст музичного твору, що додається до неї; у той час як на практиці більшість виконавців часто стикаються з безліччю різних інтерпретацій, що суперечать одна одній» (Kouwenhoven, 2001, с. 53). Якщо піаніст добре розуміє характер кожної п'єси і основні ідеї китайської філософії, то ці знання матимуть тенденцію правильно спрямовувати виконання твору на відчуття автентичності. Тому, перш ніж піаністи почнуть використовувати своє власне уявлення про звучання та музичний характер китайського фортепіанного твору, вони мають набути чіткого розуміння китайських музичних елементів, які складають основу цієї п'єси. Тільки перейнявшись музичним образом, піаніст зможе якісно його відобразити в звучанні інструменту, з середини відчувши правильний дотик і тон виконання, що допоможе передати в грі специфіку засобів вираження, відображаючи їх через фактуру та звукові можливості фортепіано.

### **Висновки до Розділу 1**

Фортепіанне мистецтво Китаю – явище, що виникло у ХХ столітті внаслідок синтезу двох музичних культур – східної та західної. Китайська фортепіанна музика посідає дедалі помітніші позиції у світовій фортепіанній культурі. Численні виступи китайських артистів останніх років у знаменитих концертних залах також підігривають інтерес публіки. Китайська музика також неодноразово була представлена на наукових конференціях у багатьох престижних навчальних закладах світу та представницьких міжнародних конгресах. За час існування китайського фортепіанного мистецтва, побачила світ чимала кількість музичних методик навчання гри на фортепіано, праць, присвячених проблемам музичної естетики. Вони позначилися як культурно-історична епоха з її ідеями, філософією, естетикою, самобутнім світосприйняттям, а й особливості як композиторських технік, і виконавських стилів.

Огляд наукової літератури засвідчив, що проблема взаємодії жанрової та виконавської стилістики є принциповою, оскільки кожний жанр має свій вплив на виконавський процес. Однак на матеріалі китайських фортепіанних творів, що складають специфічну жанрову систему, вона не розглядалася. Серед достатньої кількості фундаментальних досліджень різними мовами, присвячених фортепіанній музиці Китаю, найбільша увага приділяється питанням синтезу східних та західних музичних традицій, історії розвитку національного мистецтва, творчості китайських композиторів. Важливе місце в розкритті теми даної дисертації мають поодинокі роботи, в яких розглядається жанрово-стильова специфіка та образна сфера фортепіанних творів, без чого практично неможливо проникнути в глибини розуміння фортепіанних творів видатних китайських композиторів.

Таким чином, можна констатувати, що питання взаємодії жанрової та виконавської стилістики та способів виконавського втілення в китайській фортепіанній музиці на сьогодні вивчені якнайменше. «Оскільки існування музичного твору не мислиться поза виконанням, можна сказати, що виконавський стиль є формою прояву композиторського стилю, формою його реалізації, а можливо, і формою його існування» (Хмельюк М., 2019, с.76), – зазначив М.Хмельюк. Виконавець сьогодні є рівнозначною з композитором постаттю. Тому проблеми вивчення індивідуального виконавського стилю, методики стильового аналізу виконавського тексту у китайській фортепіанній музиці вимагають додаткової розробки.

Композиторське трактування національного багато в чому визначило комплекс жанрово-типологічних характеристик, що суттєво впливає на вибір музичних засобів щодо його втілення. Підкреслимо, зв'язки з фольклором, традиційною інструментальною музикою, театральним мистецтвом, і т. ін. у фортепіанних творах представлені досить широко: на рівні жанрово-стилістичних, мелодико-інтонаційних та виконавських особливостей. Тому важливо розглянути, яким чином виконавець китайських творів може втілити вище названі характеристики на західному інструменті фортепіано.



Аналізуючи основне коло виконавських завдань, що є найбільш зустрічними, виділивши певні закономірності, створюється можливість розкрити структуру, функції, систему взаємовідносин, що виникають між областю уявлень, слухання музичного матеріалу та моторно-руховими законами. Таким чином, китайські композитори та виконавці ведуть величезну роботу, популяризуючи національну фортепіанну музику. Інтерес до фортепіанного виконавського мистецтва не згасає й сьогодні. Принципи виконавської інтерпретації фортепіанних творів китайських композиторів, прийоми та способи їх відтворення, естетичні пріоритети та ціннісні орієнтири цієї музики повинні стати основою для піаніста, що виконує цю музику.

## РОЗДІЛ 2

### РЕАЛІЗАЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ СТИЛІСТИКИ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У НАЦІОНАЛЬНІЙ ЖАНРОВІЙ ТРАДИЦІЇ

#### **2.1. Композиторська інтерпретація національних пісенних та інструментальних моделей-першоджерел**

Жанрова сфера композиторської інтерпретації найбагатшого пласта китайської народно-пісенної та національної інструментальної творчості, яку можна умовно зіставити з європейським аналогом транскрипційного жанру (фортепіанних обробок, аранжувань, транскрипцій та парафразів), досить широко представлена у фортепіанній музиці. У розвитку національного фортепіанного мистецтва ХХ-ХХІ століть дані твори відіграють значну роль, сприяючи становленню та розвитку як композиторської творчості, так і національної виконавської школи.

Слід зазначити, що аранжування в Китаї визначили особливий напрям розвитку національного мистецтва, чим підтвердили їх високий художній рівень, виступаючи рушійною силою у становленні китайського піаністичного мистецтва, переломлення національного музичного фольклору та пошук адекватних виконавських прийомів, що збагачують звуковий темброво-фактурний потенціал фортепіано.

Значення жанру транскрипції як різновиду композиторської інтерпретації, його місце та роль розкрито у дисертації М. Борисенко «Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю» (Борисенко М., 2005). Дослідниця стверджує, що «двоавторська транскрипція є своєрідним ядром, на якому ґрунтується концепція даного жанру в музичній теорії та практиці» (Борисенко М., 2005, с. 4). Специфічна особливість названого явища у мистецтві у тому, що такий тип творів виникає з

урахуванням «чужої» композиції – першоджерела, стає, своєю чергою, відправною точкою для принципово нового стильового трактування.

На думку автора, у транскрипції першоджерело отримує статус моделі музичного буття вихідної цілісності у її ж власних мовних структурах. Внаслідок цього встановлюється прямий контакт транскрипції зі стилем попереднього автора. Ситуація міжстильового спілкування, що виникає при цьому, по-перше, активізує в транскрипції роль творчого діалогу художників, взаємодії їх композиторських «Я», по-друге – розкриває самі механізми та техніку цієї взаємодії. У роботі підкреслено, що дослідження транскрипційного жанру таки дозволяє виявити параметри даного творчого процесу, пов'язаного з особливостями музичного мислення, а також проведення авторського, і, таким чином, знаходиться в руслі найактуальніших проблем сучасного музикознавства (Борисенко М., 2005).

Як відомо, різні види перекладів у європейській музиці утворюють транскрипторську сферу творів, що включає переклади творів із збереженням первісної форми – суворі транскрипції (клавіри симфоній, опер, камерних творів) та вільні (допускають деякі «вільності» по відношенню до першоджерела, пов'язані зі зміною фактури, гармонії, жанрової трансформації).

В даний час навіть у практиці європейського та американського континентів спроби точно диференціювати цю жанрову сферу залишаються проблемними, створюючи один із дискусійних напрямів музикознавства (Colton G., 1992). Визначення транскрипції та аранжування (Harvard Dictionary of Music, 1969) недостатньо диференційовані: Так, Arrangement – «адаптація композиції <...> для інструменту, який відрізняється від того, для якого твір було спочатку створено» (Arrangement, 1969, с. 56), в тоді як Transcription – це «адаптація композиції для інструментів, яких немає в оригіналі» (Transcription, 1969, с. 859). При цьому поняття концертної транскрипції у цьому довідковому виданні відсутнє.

Намагаючись диференціювати зміст термінів у транскрипторській сфері творів, наприклад, Е. Говард-Джонс стверджував, що «аранжування – це гра за нотами на іншому інструменті, а «транскрипція» – це створення <...> з опорою на уяву та креативний контент» (Howard-Jones E., 1935, с. 305). С. Девіс у своєму дослідженні висунув протилежну точку зору, вважаючи, що «транскрипція повинна досягати більшої вірності оригіналу, ніж аранжування» (Davies S., 1988, с. 218). Китайський музикознавець Дай Байшен (1999), характеризуючи сферу «переробок», вважав, що в процесі аранжування композитори мають зберегти оригінальну мелодію; в обробці першооснова має бути значно ускладнена, а в транскрипції взагалі повинен з'явитися новий зразок музичного твору (Дай Байшен, 1999, с. 19-21)

Таким чином, можна констатувати, що жанрові визначення транскрипції та її різновидів на сьогодні не мають чітких меж. Тож у цій роботі розглядатиметься поняття транскрипції у сенсі, що включає різні види «переробки» раніше створених творів. У зв'язку з цим у музикознавчій літературі та виконавській практиці Китаю утвердилися й існують як синоніми такі терміни як перекладення, обробка, аранжування.

Як би не сперечалися вчені, обговорюючи деталі, всі сходяться в одному – піаністична традиція застосування терміну «транскрипція» затвердила за ним весь корпус вторинних творів віртуозного плану. Багато обробок засновані на значному перетворенні оригіналу, що породило твори на тему, варіації, фантазії, попури, ремінісценції, парафрази, рапсодії і т.і. Усі перелічені жанрові різновиди стали «кузнею» розвитку піаністичних прийомів, які значно збагачують звуковий образ інструменту.

Саме в даній жанровій сфері отримує своє «народження» та подальший розвиток національний образ фортепіано, який включає «слухове уявлення композитора про звучання інструмента, його індивідуально офарблене звучання у конкретного виконавця, враження від звучання інструмента, спрямоване на слухача в результаті виконання твору» (Безбородько О., 2023, с.4). Таким чином інструмент збагачує свій звуковий спектр через втілення

національних закономірностей мелодики, ритміки, артикуляції, структури народних пісень, жанрових особливостей китайської традиційної інструментальної музики та національної оперної традиції. Джерелом фортепіанної музики стає народна музична спадщина, музиканти мають «знайти нові, кращі музичні елементи в китайській традиційній музиці, наприклад, у китайській регіональній опері, танцях, піснях гірських народів, народній пісні, п'єсах для класичних музичних інструментів та ін.» (У Гуочжу, 1999, с. 206).

В першій половині ХХ століття видатний композитор Лю Тянхуа, музикознавець Ван Гуаньци та ряд інших діячів музичного мистецтва проголосили думки про те, що сучасні китайські музиканти повинні прийняти за основу природу давньої музичної традиції, використовуючи на цій базі прогресивний досвід європейської музики.

За думкою найвідоміших композиторів цього періоду Хе Лутіна та Ма Сицуну, формування нової китайської музичної культури і особливо становлення жанрів для фортепіано або інших європейських інструментів має ґрунтуватися на органічному синтезі китайської традиційної музичної культури з європейською. Ма Сицун вважав, що «музична культура кожної країни склалася на основі взаємодії, і тільки цим шляхом змогла сформуватися культура, що відрізняється характерними рисами та гнучкістю сприйняття» (цит. за: Лі Сяо Сяо, 2010, с.26).

Підсумовуючи міркування названих авторів, композиторам необхідно успадкувати найцінніше з китайських музичних традицій і відповідно до специфіки китайського музичного та естетичного мислення використовувати свою музичну мову в композиції. Застосовуючи прогресивні європейські композиційні техніки, композитори одночасно висловлюють думки і відчуття самого китайського народу, показують в музиці національну характерність, яка як дзеркало відображує сучасне життя і тому зустрічає розуміння людей.

У своїх творах композитори прагнули відтворити національний стиль на основі західних композиційних технік. Першоджерелами фортепіанних

транскрипції китайських композиторів виступає музика для стародавніх китайських інструментів та пісня. Наприклад, у транскрипціях «Цвітіння абрикоса Муме» Ван Цзянчжуна та «Три розставання» Лі Інхя широко представлена музика для струнно-щипкового інструменту гуциня, де панує варіаційний принцип розвитку. «Місяць, відбитий у річці Ерцуань» Чу Ванхуа написано з урахуванням музики для струнного інструменту ерху, що належить сліпому музиканту-імпрровізатору Хуань Енчуню, відомому під ім'ям А Бінь (1893 – 1950). Тут є імпрровізаційність і варіаційність.

Транскрипція «Срібні хмари ганяються за місяцем» Ван Цзянчжуна створена на основі однойменної народної пісні. Першоджерелом фортепіанної транскрипції Ван Цзянчжуна «Лю Ян Хе» стала пісня композитора Тан Бігуана, вигадана в 1951 для музичного спектаклю «Шуансунлянь». Пісня написана традиційному для Китаю жанрі «загадки», де перший куплет тексту пісні є питання, а другий – відповіді ці питання. У зв'язку з цим фортепіанна транскрипція Ван Цзянчжуна також написана у куплетно-варіаційній формі.

Фортепіанні транскрипції, обробки та перекладання стали одними з найвиконаніших творів національного фортепіанного репертуару відомих китайських піаністів різних поколінь. Так, наприклад, «Осінній Місяць над озером Пінху» Чень Пейксуна багаторазово виконувалася на різних сценах світу піаністами різних поколінь – Чжоу Гуанрен (народилася 1928 р.) та Ланг Лангом (народився 1982 р.). «Місяць, відбитий у річці Ерцуань» Чу Ванхуа стала однією з прикрас концертного репертуару молодого, але вже широкого відомого у різних країнах світу китайського піаніста У Сяофена (народився 1978 р.).

В процесі розвитку китайської фортепіанної музики даний синтез та став одним з найважливіших напрямків розвитку китайської фортепіанної музики ХХ століття. Загалом, прагнення до формування національного стилю стало самою яскравою особливістю китайської фортепіанної музики. За визначенням Лі Сяо Сяо, термін «національний стиль» має на увазі «не тільки усвідомлення музичних традицій китайської культури, фольклору, змісту

китайської музики, але також широке освоєння та втілення інтонаційності, жанрів, форм, структур, композиційні техніки народної музики» (Лі Сяо Сяо, 2010, с.27).

*2.1.1. Перекладення для фортепіано п'єс із репертуару класичних та традиційних китайських інструментальних творів*

*Лі Інхай «Дудка і барабан на заході сонця»*

Відомий китайський композитор і теоретик Лі Інхай<sup>3</sup>, написав значну кількість фортепіанних творів — перекладень традиційної стародавньої китайської музики. Його найвідоміші фортепіанні твори – «Дудка і барабан на заході сонця» і «Прощання на перевалі Янгуань».

Твір «Дудка і барабан на заході сонця» (*Xi Yang Xiao Gu*), також має ще одну назву – «Місячна ніч Ксун Янг» (*Xun Yang Pipa*) в оригіналі був сольною п'єсою невідомого композитора для щипкової чотириструнної китайської лютні *pipa*. Ксяо гу (*Xiao Gu*) – стародавній музичний жанр династії Хань, його назва означає склад інструментів такого музикування, де *Xiao* відноситься до роду інструментів *pipa*, а *gu* – до барабанів. Твори цього старовинного жанру виконують на піпі та барабанах і зазвичай грають просто неба, на заході Сонця. За словами Канг Ле (Kang Le, 2009), існує кілька різних варіантів нотного запису п'єси – першоджерела для *pipu*. (Kang Le, 2009, с. 23). Розуміння того,

---

<sup>3</sup> Лі Інхай (1027-2007) почав навчатися композиції та грі на фортепіано у Чунгцинській національній консерваторії у віці шістнадцяти років і закінчив її у 1948 році. Після подальшого навчання у Шанхайській консерваторії (1952-1964 роки) музикант вступив на факультет Центральної консерваторії у Пекіні. Лі Інхай є першим автором книги про теорію китайської музики «Лади та гармонія в китайській музиці» (1959), в якій систематизовано теорію китайських ладів та модальну гармонію (Kang Le, 2009, с. 23) Наслідуючи приклад З. Кодая та Б. Бартока, під час викладання в консерваторії Лі Інхай присвятив себе вивченню китайської народної музики. Серед його численних видатних учнів – Тан Дун та Вень-Жін Гуо.

наскільки міг відрізнятись той чи інший варіант тексту традиційної музичної творчості, є важливим аспектом адаптування даних текстів в сучасній композиторській практиці та виконавській реалізації даного тексту.

Відомо, що в стародавньому Китаї існували численні типи нотації для запису музики різних інструментів, різних жанрових типів та різних місцевостей (Лі Сяо Сяо, 2010, с.16). Найчастіше в стародавніх китайських нотаціях було неможливо фіксувати висоту тону, ритм, рух і аплікатуру дуже чітко, унаслідок чого у одному творі могло існувати кілька варіантів графічних зображень партитури (там само). Тому у феномені давньокитайської нотації також існує ціла низка «виконавських партитур» (Лі Сяо Сяо, 2010), які записані на основі різних виконань. Все це знайшло відображення у специфічних особливостях композиційної організації, принципах побудови форми, мелодиці, фактурі та інших компонентах музичної тканини сучасного китайського фортепіанного твору.

Чень Си (Chen Xi, 2012) зазначає, що в 1920-х роках композитори Ян-Вен Жен і Рао-Жанг Лю створили аранжування цієї ж музики для китайського інструментального ансамблю та назвали свій твір «Квіткова місячна ніч на весняній річці» (*Chun Jiang Hua Yue Ye*) (Chen Xi, 2012, 52). Назва п'єси була дана при аранжуванні твору, з того часу вона закріпилася саме за ансамблевою версією. Музика відбиває чарівний пейзаж: човни, що плавають по річці Янцзи в місячному світлі на заході сонця.

Треба відзначити, що Лі Інхай, який написав свою п'єсу для сольного виконання на фортепіано в 1972 році, орієнтувався саме не на сольну, а на ансамблеву версію. Тому на фортепіано відтворюються прийоми інструментів, характерних для китайського ансамблю, таких як *pipa*, *барабани* та *гуджен*. Тема і варіації написані в ладу *as-shang*. П'єсу відкриває вільний вступ, що імітує перебори струн цитри чжен, особливо популярної на півдні Китаю. У прийомі *martellato* повторюється один і той же звук з різною динамікою та рухом. Відтворення та контроль окремих тонів, коли кожен тон розцінюється як музичний об'єкт, а також використання специфічних для східної музики



нюансів – нетривалих відхилень від єдиного тону при відтворенні тембру є характерною особливістю багатьох китайських народних інструментів.

Різні способи гри на *nini* надають музиці широкий спектр настроїв – цей інструмент може яскраво «зобразити» і поле запеклої битви, і тихий, чудовий сільський краєвид (Ван Ін, 2009). Виконавський діапазон обумовлений безліччю прийомів гри на *nini* – *тань* (щипок струни вліво кінчиком нігтя другого пальця правої руки), *тяо* (підняття струни кінчиком нігтя першого пальця правої руки направо), *гоу* (як *тяо*, тільки наліво), *мо* (повільний, плавний щипок), *яо* (швидке тремоло на одній струні), *сао* (швидкий перебір трьох-чотирьох струн другим пальцем правої руки), *фу* (швидкий перебір трьох-чотирьох струн зліва направо) та багато інших.

Прийоми відтворення гри на *nini* та *барабанах* досягаються поступовим накопиченням звучання дрібних повторюваних звуків на тлі квінти в басу. Відтворення прийомів гри на *гуджені* представляють «перебори» дрібних нот у довгому пасажі, що виконується почергово правою та лівою рукою. Навіть зорovo дані прийоми можуть надати виконавцю «підказки» їх звукової реалізації: використання певного регістру, тембру, насиченості або «переливчатості» та «срібності» як результату перебору струн.

Лю Цзинь-тао підкреслює у даному творі «китайський традиційний стиль» (Лю Цзинь-тао, 2007), вказуючи на китайську традиційну естетичну ідею та деякі особливості побудови китайської традиційної музики. Перш за все, це – застосування нерегулярної ритміки *сань-бань* як втілення національної композиторської та виконавської стилістики.

Акценти в таких тимчасових структурах, звичайно, присутні, але не як спосіб тимчасового впорядкування музики шляхом чергування сильних і слабких часток (ритм), а виключно як виразність. Тому розрізняють сильний *сань-бань* (послідовність акцентованих звуків) та слабкий *сань-бань* (послідовність не акцентованих звуків) (Лю Цзинь-тао, 2007, с. 104). У китайській традиційній музиці тимчасова організація звуків є чергуванням тимчасових відрізків *бань* і *йєн*, де *бань* – це первісний час (але не сильний, як

у тактовій системі музики європейської традиції), *йєн* – другий і наступний (але не слабкий). Так виникає безакцентна квантитативна (часовимірювальна) система тимчасової організації музики.

Крім вступу та коди п'єса містить вісім варіацій основної мелодії. Композитор використовує принцип вільного варіювання, характерний для китайської традиційної інструментальної музики. Вона плететься вільно і з витонченістю, її звуки можна порівняти з тендітним китайським живописом. Особливу своєрідність та неповторність музиці надає своєрідна гармонійна статика, велика кількість субдомінантової та домінантової сфери, в яких постійно розвивається та змінюється мелодія. Основними гармонійними прийомами у п'єсі є «акорди *піпи*» (Chen Xi, 2012, с. 53) – це акорди, які можуть бути пов'язані з відкритими струнами піпи, налаштованими на звуки «*ля-ре-мі-ля*». Таким чином, «акорд *піпи*» в крайніх звуках утворює октаву, а в середині – велику секунду та дві чисті квартали.

Лі Інхай намагається відтворити і особливості звукової атмосфери духових інструментів. Наприклад, переливчаста трель передає образну атмосферу звуків *сяо*, що лунають у нічній далі, викликаючи романтичний настрій. Великого значення в п'єсі набуває особливості звукової атмосфери *гуциня* – різновиду *цитри цинь*. У фактурі фортепіанного твору бачимо застосування інтонаційних формул, які можна співставити з виконанням подібних прийомів на старовинному струнному інструменті: *сань інь* («натуральні» квінти (Ван Ін, 2003)) в лівій руці, *цзоу інь* – форшлаги у верхньому голосі, *ань інь* – у русі самої мелодії.

Однак принципи звуковидобування на фортепіано – удар по струні, та зовсім інший прийом на *цині* (або *гуцині*) – щипок мають різну природу. Тому при імітаційному звуковому втіленні прийомів гри на *цині* можуть виникнути складнощі. Основу виконавської стилістики для піаніста становить наслідування темброво-акустичних особливостей *циня*, а саме, – максимально продовжене звучання, викликане довгим коливанням струни, або, навпаки, раптове його припинення, якого легко досягти на *цині*, заспокоївши вібрацію

долонею. Також нелегко автентично відтворити на фортепіано прийом *цзоу інь* – легке ковзання по струні. На фортепіано його аналог має виконуватися як максимально легкий, ковзний форшлаг.

Розуміння китайської філософії та культури гри на *pipi* впливає на правильне виконання п'єси «Дудка і барабан на заході сонця». Давня система позначень для *pipi* «менш точна з погляду ритму і, отже, ще більше залежить від інтерпретації» (Myers J., 1992, с.17). Як вказує дослідник Дж. Майєрс, класичний репертуар для піпи зазвичай ділиться на дві тематичні категорії: безтурботні *вен*, де робиться акцент на меншій кількості рухів і повільнішому темпі, та войовничої *ву*, зазвичай побудованої на швидких темпах, віртуозних та ударних прийомах. Твір Лі Інхая – п'єса *вен*, що виражає естетичну концепцію даосизму – гармонію Небом і Людиною.

Грунтуючись на філософській і культурній подібності між *цинем* і *піпою*, можна зробити висновок про рекомендації щодо виконання твору: найголовніше – розуміння і застосування свободи ритму і темпу. Вступ п'єси починається з вільного темпу *сань-бань*, властивого китайській музиці. Для цього в нотах для фортепіано композитор дає вказівку *Tempo a piacere*. Цілком можливо, що нотний запис вступу може бути неточним. Про це свідчить порівняння кількості тривалостей у різних тактах. Такий прийом Лю Цзинь-тао називає безакцентною ритмікою або випадковою акцентуацією (Лю Цзинь-тао, 2007).

Як бачимо, на початку п'єси необхідно відразу відчутти гнучкість вільного руху: спочатку має бути прискорення, потім *ritardando*. Той самий принцип може застосовуватися і далі – тривалість акорду четвертими нотами було змінено на більш рухливі тривалості дві восьмі. Потім все змінюється навпаки: дві наступні висхідні восьмі тривалості були змінені на дві четвертні ноти у більш тривалому русі. Така зміна може бути найкращою ілюстрацією принципів виконання на *цинь*. Протягом всієї п'єси вказане прискорення та уповільнення. Гнучка агогіка і непередбачувана динаміка дозволяє досягти специфічних тембрових фарб. Такими засобами досягається ефект звучання

*цитри чжен*, який має два або більше тони, що синхронно звучать, якщо музикант перебирає дві або більше струн одночасно.

У традиційній китайській музиці тиша надзвичайно важлива. Згідно з теорією даосизму, «краса в мовчанні», найкраща музика – це тиша, оскільки в ній освічена людина може чути музику природи і таким чином здобувати життєву енергію *ци*. Китайський філософ Куанг-мінг Ву підкреслював, що для китайців краса – «це почуття, яке пронизує їх життя і відображає їх прагнення до прекрасного, істинного, правильного, вона надає сенсу всім життєвим взаємодіям» (Куанг-мінг Ву, 2003, с.14). Нідерландський дослідник традиційної китайської музики Ф. Кувенховен <sup>4</sup> зауважував: «Тиша у традиційній китайській музиці – це уявне продовження звуків, що виходять за межі того, що може розрізнити звичайне людське вухо; це не тільки паузи та перерви, а й згасання чутних звуків, що підтримуються рухами рук і пальців, які можуть продовжуватися якийсь час після зникнення будь-якого чутного тону – ще один спосіб запропонувати глибоке, духовне прослуховування» (Kouwenhoven F., 2001, с.42).

Грунтуючись на концепції тиші та звукових можливостях інструментів *pipa*, можна зробити висновок, що за довгими нотами має продовжуватися аура цього звуку, або, можливо, ще триваліша пауза. Той самий принцип застосовується кілька разів протягом п'єси. Наприклад, у розділі *Ad libitum* можна використовувати коротку паузу між різними фразами. Важливим є «налагодження» загального емоційного стану виконавця на споглядальність і спокій, гармонію зовнішнього світу та внутрішнього самовідчуття людини. Ці споконвічні національні ідеї китайська культура в цілому і музика, зокрема,

---

<sup>4</sup> Франк Кувенховен - письменник та музикознавець з Лейдена, Нідерланди. Він - директор СНІМЕ, платформи та архіву в галузі китайської музики. Зі своїм партнером Антуанетом Шиммельпеннінком (пом. 2012) він багато публікував про китайську музику, продюсував фільми та компакт-диски, організовував виставки та фестивалі, а також організовував західні концертні тури для китайських музикантів. Франк живе у Лейдені зі своїми двома дітьми.

отримали через вплив філософських конфуціанства, даосизму і буддизму. Відповідно до уявлень цих духовних практик музика є своєрідним «провідником» до прояву природних психоемоційних реакцій людини у його єдності з природою.

*Ван Цзянчжун «Цвітіння абрикоси Муме»*

Ван Цзянчжун<sup>5</sup> написав фортепіанне аранжування «Цвітіння абрикоси Муме» 1972 року, її першоджерелом стала стародавня п'єса для циня *Mei Hua San Nong* (Chen Xi, 2012, с. 42). Цей твір для семиструнного музичного щипкового інструменту – один із найстаріших і найвідоміших творів в Китаї для циня, як зазначає Чен Сі, датується епохою династії Тан (618-907 роки н. е.)<sup>6</sup> (Chen Xi, 2012, с. 43). *Mei Hua* означає «квітка абрикоси», ця китайська квітка розквітає взимку. *San Nong* – принцип повторюваності однієї і тієї ж мелодії три рази за допомогою «*fan*» (гармоніки) у трьох різних положеннях одного і того ж рядка на цині (там само).

«Цвітіння абрикоси Муме» зображує чистоту квітучого дерева, білизну, елегантність, спокій і витривалість перед обличчям сильного холоду.

---

<sup>5</sup> Ван Цзянчжун (1933-2016) народився у Шанхаї, почав навчатись гри на фортепіано, коли йому було десять років. У 1950 році він поступив до Шанхайської консерваторії, де отримав фах як композитор і піаніст. Після закінчення Шанхайської консерваторії він залишився працювати на факультеті з 1958 року. Музикант також писав музику для Центральної філармонії Пекіна у 1970-х роках. У Китаї особливою популярністю користуються фортепіанні аранжування Ван Цзянчжуна. У Китаї частина програмних п'єс композитора використовуються як концертний репертуар, інша, – як навчальний матеріал, а й є частиною стандартного китайського фортепіанного репертуару. Серед його творів особливою популярністю користуються п'єси «Сотні птахів славлять Фенікса», «Барвисті хмари ганяються за Місяцем», «Свято свободи», «Цвітіння абрикоси Муме», «Річка Ліуянг», «Вишивка прапора золотими нитками» та ін. (Chen Xi, 2012).

<sup>6</sup> Дослідник також вказує та наявність ще одного старовинного твору для бамбукової флейти на схожу тему. Транскрипція п'єси для бамбукової флейти Хуан І датується династією Цин (317-420 роки н.е.) (Chen Xi, 2012, с. 43).

Твір відображає самотність та надзвичайне самолюбство древніх китайців. Для адекватного виконання п'єси піаніст повинен дізнатися, що означає квітка абрикоса та які її атрибути. Тільки тоді виконавець зможе так «розправити крила» своєї уяви, щоб, граючи музику відповідно до своїх особистих уподобань та емоцій, передати зміст кожного розділу п'єси.

Композитор повністю зберігає в фортепіанній п'єсі мелодичну та драматургічну структуру та пентатонний лад *f-gong*, що відповідає звуковисотній організації оригіналу для *циня*. Умовно фортепіанну п'єсу можна поділити на два розділи, перший з яких передає принцип повторюваності *San Nong* з вставними епізодами, кожен раз демонструючи музичний матеріал в оновленому звуковому втіленні. У другому розділі варіюється новий музичний матеріал, відчуваються тональні модуляції. Кода побудована на основній мелодії *Mei Hua*, також її інтонаційний вплив відчувається протягом всього твору як своєрідна арка, що надає п'єсі композиційної цілісності.

Так, Чен Сі вважає, що дві основні частини п'єси відбивають різні характеристики цвітіння абрикоси. Перший розділ малює її чистоту, білизну, елегантність та спокій. Коли виконавець грає цю частину, музика має бути тихою та спокійною. Другий розділ відбиває величезну динаміку боротьби цвітіння із сильним холодом, тому тут потрібно грати з великим хвилюванням та силою (Chen Xi, 2012, с. 48). Хоча в фортепіанному тексті композитор зазначає метрономічні вказівки, виконавцю не потрібно механічно слідкувати за темпом. Мелодійна природа гнучкого звуку *циня* буде спонукати піаніста слідувати їй, відтворюючи кожен раз у новий варіант мелодії у її тембровому і фактурному втіленні.

Виразові засоби і виконавські прийоми демонструють адаптацією традицій китайського класичного або традиційного інструментально-виконавського мистецтва до сфери західного фортепіанного мистецтва, спробами знаходження звукових еквівалентів китайської музики на перетині її з європейським фортепіанним стилем. Ладотональна мова фортепіанної п'єси

зберігає пентатонне забарвлення, в фактурі відчувається присутність романтичного та імпресіоністичного стилю. Це проявляється, наприклад, у використанні побудов септакордів, акордів у паралельному русі, гармонійних побудов кварто-квінтової та терцової структури із залученням неакордових звуків. Фактурна організація багатошарової музичної тканини забезпечується взаємодією гомофонно-гармонічного (по вертикалі) та поліфонічного (по горизонталі) принципів організації музичного матеріалу.

У фортепіанній п'єсі відображено кілька важливих китайських естетичних та філософських принципів, розуміння яких допоможе виконавцю правильно трактувати твір. Перш за все, необхідно з'ясувати, особливості виконання на *цині* та пов'язані з цим філософські ідеї. Культура *циня* тісно пов'язана з конфуціанством і даосизмом, їх уявленнями про космос та людське життя. Тому *цинь* вже понад три тисячі років є символом елітарної китайської культури. Інструмент служить «містком між людським світом і небесним царством безсмертя, вічного спокою та трансцендентального виконання» (Лао Цзи, 2008, с. 54).

Конфуціанство – філософія, спрямована на створення гармонійного суспільства. Ідеї її інтелектуального лідера Конфуція щодо мистецтва ґрунтувалися на концепціях рівноваги та гармонії. Даосизм, засновником якого вважається Лао Цзи, а продовжувачем – Чжуан Цзи (Лао Цзи, 2008) – філософія, основою якої є також прагнення досягти гармонії між людиною та космосом. Основні концепції даосизму включають Дао – спосіб переміщення всіх речей між двома полюсами *інь* і *ян*. Ці полюси є єдністю позитивного і негативного, чоловічого і жіночого, входячи в основу варіантів триграм «Книги змін» І-Цзін, акумулюючи невидиму в природі життєву енергію людини *ци*, утворюючи таким чином гармонію між Небом і Людиною. Естетика Чжуан Цзи підкреслює «красу природи, спонтанний вираз у гармонії з природою та свободу уяви у виразі» (Лао Цзи, 2008, с. 54).

Тому китайські вчені та діячі національного мистецтва прагнуть шукати духовне спілкування з природою через *цинь* та інші форми мистецтва, такі як

поезія та китайська каліграфія. Китайська вербальна мова та мистецтво каліграфії безпосередньо впливають на музичну мову китайських фортепіанних творів. Так, багато музичних звукопослідовностей, ритмо-інтонаційних фігур мають символічний зміст особливої китайської понятійної системи звуків, ладів, які засновані на світоглядних традиціях китайської культури і філософії. В цьому плані деякі музичні «фігури» можуть трактуватися як звуковий «переклад» графічних уявлень – каліграфічних знаків, ієрогліфів, на фортепіанну композицію. Тому в деяких фактурних прийомах можна знайти паралелі зі звукообразом національних музичних інструментів, мистецтвом каліграфії та живопису.

Відомо, що в Китаї каліграфія означає набагато більше, ніж стилізований стиль письма, в якому задіяні пензель, чорнило та папір. Форма, розмір, довжина та тип волосся в пензлі, колір та щільність чорнила, а також абсорбуюча швидкість та текстура поверхні паперу є основними фізичними параметрами, що впливають на кінцевий результат. Крім цього, на результат впливає кількість чорнила і води, а також тиск, нахил і напрям пензля. Зрештою, швидкість, прискорення та уповільнення рухів, поворотів та гачків письма, а також порядок штрихів дають відчуття «духу» ієрогліфам і сильно впливають на їхню остаточну форму. Китайська каліграфія відображає духовні та художні якості ці і відбивається у зміні імпульсу та контролю потоку чорнила. Протягом понад трьох тисяч років каліграфія, як і *цинь*, «створює ідеограми із внутрішньою життєздатністю та спонтанністю» (Хіао-ле Лі, 2003).

У статті Едварда Хо пропонується таке визначення культури *циню*: «Зазвичай *цинь* сприймається як «симпатичний резонатор», який відкриває доступ до глибших «звуків» природи, тобто до метафізичних істин буття. <...> У цьому контексті слова «звук» та «слух» використовуються так само, як «зір» та «бачення» на Заході: вони не належать до звичайних почуттів, а мають на увазі здатність розуміти внутрішню сутність речей» (Но Е, 1997, с.37). Дослідник впевнений, що за тисячоліття свого існування *цинь* перетворився



для китайців на щось значно більше, ніж музичний інструмент: він став своєрідним «“слуховим апаратом”, інструментом спілкування з космічними силами» (Но Е, 1997, с.37). Тому, на думку вченого, деякі філософи вважають, що музика *цин*ь «не створюється виконавцями – вона складається з повідомлень, отриманих від природи» (там само).

Висловлювання вченого відбиває естетичну концепцію інструменту *цин*ь, що є загальним принципом таких китайських мистецтв, як *цин*ь і каліграфія. Ці мистецтва відбивають широко відомі концепції *ін*ь і *ян*, які в даосизмі є невидимою енергією *ци*, що існує в природі, здатні передавати силу, щоб підтримувати рух і комунікацію між сферами. Це також спосіб дихання, який передає звук і енергію, що сприяє внутрішній силі, що виходить з людського тіла (Но Е, 1997). Ці якості відносяться до духовних (неявних) характеристик художнього твору. За словами Едварда Хо, *цин*ь – це «резонанс, залишкове почуття, мелодійний рух або музичний вираз» (Но Е, 1997, с.40) у музиці. Буквальне значення *цин*ь відноситься до ефекту, що триває, який виникає після удару дзвона і тривалого звукового резонансу з його характерним чарівним затуханням у просторі. Гра на *цині* вимагає великого зосередженого контролю над звуком.

В зв'язку з цим деякі ноти можуть звучати довше за вказаний час, в той час як інші тривалості можуть звучати менше. Таке відчуття музичного часу пов'язане із специфікою природного руху музики *цин*ь. Виконавець має заздалегідь послухати *цин*ь та знайти своє відчуття вільного руху на фортепіано. Цей принцип також може застосовуватися до виконання форшлагів на початку п'єси, які імітують прийом *vibrato* у *цин*ь. Для досягнення різноманітності тембрового забарвлення різних варіантів виконання треба змінювати прийоми звуковидобування, штрихи, динаміку, характер виконання, тощо.

У Китаї зберіглося багато творів для *циня* у письмовій (різні табулатури, письмові описи гри тощо) та нотній формі, проте лише близько шестисот – різні письмові композиції, оскільки багато п'єс є варіантами одного

й того ж твору. В зв'язку з цим, як зазначає Янг Цинг, існує дванадцять різних способів нотного запису *Mei Hua San Nong* для *циня* (Jing Yang, 2002, с. 72). Позначення нотного запису для *циня* переважно мало вигляд табулатури, потім вказувалися ігрові прийоми, динаміка, штрихи, мелодійні фрази і форма творів. Нотний запис містив мало ознак ритму та метру. Це свідчить про те, що «принцип ритмічної гнучкості музики *циня* можна порівняти з будь-якою музикою в стилі *parlando-rubato*» (Ho E, 1997, с.42).

Китайська філософія та культура *циня* надають виконавцям вказівки для правильного виконання фортепіанної п'єси «Цвітіння абрикоси Муме». Насамперед, слід пам'ятати про свободу щодо ритму та темпу. Оскільки ця фортепіанна п'єса є аранжуванням однойменної композиції для *циня*, піаніст повинен бути обізнаним щодо історії, культури та традицій виконання на цьому старовинному інструменті.

Треба враховувати варіативність інтерпретації даного твору – оригіналу. Так, наприклад, в процесі прослуховування двох різних версій *Mei Hua San Nong* на *цині* дуже відомих у Китаї виконавців Жу-янґ Чанґа і Янг-лі Ву, можна виявити розбіжності у темпі, на які вказує Чен Сі (Chen Xi, 2012, с. 47). Між тим, сучасні виконавці на *цині* сприймають до уваги всі позначки старовинної нотації, але майже не зазначена мето-ритмічна організація дає музиканту можливість більш вільно виразити свої почуття та уяву про твір. Перед виступом піаніст має уважно прочитати пояснення у музичних довідниках, знайти пояснення про музику оригіналу, з'ясувати настрій та зміст конкретного розділу музики. Відчуваючи правильний настрій, виконавці можуть формувати темп таким чином, щоб він відповідав їхнім власним уподобанням та емоціям.

Таким чином, специфіка китайського піаністичного мистецтва, яку ми можемо спостерігати на прикладі творів, що аналізуються, в цілому відображає новий рівень сучасної фортепіанної творчості в Китаї. У процесі створення подібних аранжувань та обробок сучасні автори, такі як Лі Інхай, Ван Цзянчжун та інші, переосмислюють композиційні форми китайської

музики, і, спираючись загалом на традицію китайської класичної музики, розвивають сучасне національне музичне мислення.

### *2.1.2. Програмні п'єси на основі китайських народних пісень*

Значна кількість фортепіанних програмних п'єс мають фольклорну основу, а, отже деякі з них розглядаються в роботах, присвячених визначенню типологічних рис обробок та аранжувань (Янь Чжихао, 2018; Чжан І, 2005; Ін Сяо, 2018). Але в жодній з праць не розглядаються проблеми виконавської стилістики програмних п'єс для фортепіано, не обговорюються питання, яким чином втілювати з піаністичної точки зору ту чи іншу програмну п'єсу. Оскільки образність китайських програмних п'єс ґрунтується на принципово інших засадах та філософсько-етичних уявленнях про систему художніх цінностей, даний аспект вимагає спеціального тлумачення кожного програмного символу та відповідних йому засобів музичної виразності.

#### *Ван Цзянчжун «Червоні лілії розквітли на горі»*

Одним з найдавніших архетипічних образів в Китаї є квітка. Її багатогранний образ означає для китайців людину, яку вони наділяли ідеальними рисами характеру. Колір квітів також мав значення, оскільки саме він визначав унікальність характерного образу, який надавали рослині. Тому важливо проаналізувати виконавську стилістику фортепіанних програмних п'єс, пов'язаних з цим образом.

Багато різних квітів оспівано в китайських народних піснях, які стали основою фортепіанних творів. У Китаї особливою популярністю користуються фортепіанні п'єси Ван Цзянчжуна (1933-2016), які наділені яскравими національними образами-символами. Композитор зібрав величезну кількість народних вокальних та інструментальних мелодій у роки Культурної революції, він також записував сольну та ансамблеву музику, яку виконували на китайських традиційних інструментах. На основі цієї роботи з'явилися

чудові фортепіанні п'єси «Сотні птахів славлять Фенікса», «Срібні хмари ганяються за Місяцем», «Свято свободи», «Цвітіння абрикоси Муме», «Річка Ліуянг», «Вишивка прапора золотими нитками», «Червоні лілії розквітли на горі» та ін., які сьогодні займають гідне місце серед концертного та навчального національного фортепіанного репертуару.

Одним з найяскравіших фортепіанних творів Ван Цзянчжуна є його програмна п'єса «Червоні лілії розквітли на горі», де оспіваний образ квітки. Треба зазначити неоднозначність перекладів назви щодо квітки. Так, англійський переклад в нотах «Shandandan<sup>7</sup> Blossoms Red and Bright» не зазначає, яка саме квітка мається на увазі. Точність перекладу дуже важлива, оскільки кожна квітка має свій символічний зміст. Так, Лі Юнь в своїй праці, присвяченій творчості Ван Цзянчжуна, дає переклад цієї п'єси як «Червоні піони розквітли» (Лі Юнь, 2019: с. 72). Звертаючись до символічних змістів, зауважимо, що піон вважається символом аристократизму, а також юності і любові.

Однак, композитор вибрав все ж іншу квітку, а саме лілію. Доказом цього є шанбейська народна пісня «山丹 丹花开红艳艳», де мова йде саме про один з різновидів лілії – червону лілію, яку в Китаї обожнюють як символ єдності, великої дружби, та способу позбутися сумних думок. Червоний колір також має свій символічний зміст, вважається, що він приносить щастя, радість, вдачу. Недарма всі святкові заходи, такі як Новий рік, весілля, тощо, супроводжуються виключно цією кольоровою гамою. Червоними в Китаї називалися також армія та революційні зміни, що, на думку влади, несли прогрес китайцям і покращували їх життя. Отже, поява червоних лілій на горі може означати поступову зміну суму на радість, звільнення від поганих думок і «розквіт» життя, вдачі та благополуччя.

Культурна цінність фортепіанної п'єси Ван Цзянчжуна полягає в тому, що вона є яскравим відбитком свого часу і має всі основні характерні риси

---

<sup>7</sup> शानदण्डं (з хінді) – велич, велична.

національної китайської музики. Головні «базові» почуття та емоції, втілені у творі – ентузіазм, радість та відчуття очікування – гармонійно вписуються у загальний національний стиль п'єси.

Загалом музика п'єси створює багату, розкішну, радісну атмосферу, що поєднує в собі мальовниче зображення квітучих шаньданьських лілій, що поступово розкриваються на горі, вони дивовижні у своїй природній красі. Крім того, важливу роль у смисловій складовій твору відіграє безмежна любов до природи провінції Шеньсі та її унікальних пейзажів, що відобразилася у всій музиці п'єси. Художня складова твору містить у собі ще один вельми значущий чинник: багату гаму людських почуттів та переживань, талановитих та оригінально втілених у музиці композитором. Повнота емоційного забарвлення надає мелодійній лінії п'єси особливого шарму, робить зовнішню простоту звучання естетичною і гармонійною.

Основний настрій та головні ідеї фортепіанної п'єси Ван Цзянчжуна «Червоні лілії розквітли на горі» відображають настрій та ідеї оригінального першоджерела – одноголосної народної пісні. Стиль фортепіанного втілення ідеї, закладеної в пісні, також багато в чому схожий на стиль оригіналу. Однак у своєму фортепіанному творі Ван Цзянчжун прагне не тільки зберегти всі особливості національного стилю, а ще й доповнити їх, покращити оригінал власним творчим внеском: надати музиці першоджерела більше фактурної насиченості та емоційності, підкреслити китайські національні характерні риси мелодії за допомогою частого використання широких, близьких до октави інтервалів, та інших прийомів, які посилюють загальну величну атмосферу п'єси. Змінний метроритм у п'єсі є надзвичайно пластичним засобом існування музично-виразного інтонаційного образу, що дозволяє відчувати закономірності авторського сприйняття метроритму.

У фортепіанній обробці композитор додає до музичного тексту оригінальної пісні особливих пентатонічних гармоній для підкреслення характерної китайської національної атмосфери. Унікальне поєднання пентатоніки з класико-романтичною гармонією та багат шаровим фактурним

розвитком, використане Ван Цзянчжуном в даній фортепіанній п'єсі, не тільки збільшує художню цінність твору, але ще й допомагає найбільш повно і цілісно висловити ідеї, які лягли в основу сюжету народної пісні. Даний метод подачі музичного матеріалу поєднує риси, характерні для західної музики, з китайськими національними характерними рисами, зберігаючи при цьому загальну традиційно китайську сутність музики.

Незважаючи на те, що композитор виставляє при ключі три бемолі, особливо виділяється серед інших гармонія, основою якої служить лад з опорою на *f*. Музика фортепіанного твору спрямована головним чином на те, щоб передати образ чарівної картини природи – лісового плато, розташованого в північній частині провінції Шеньсі, яскраво та барвисто зобразити все багатство цієї мальовничої місцевості, на якій усюди розквітають червоні лілії.

Природа провінції Шеньсі<sup>8</sup> поєднує в собі розкіш, простоту і унікальність, тому її зображення в музиці має бути насиченим, емоційним і водночас легким, нібито «літаючим». Композитор поєднує у своїй п'єсі різні музичні техніки для повноцінної передачі зорових образів, що становлять смисловий зміст твору. Серед таких музичних технік можна виділити особливий стиль гри, за якого звучання фортепіано імітує звучання інших музичних інструментів та звуки природи для створення певної сцени сюжету. П'єсу можна умовно поділити на три розділи із невеличкою кодою.

На початку першого розділу *Ad libitum* замість розміру композитор використовує знак ритміки *сань-бань*. Метроритмічне та темпове оформлення музики в ритміці *сань-бань* надає виконавцеві необмежену свободу. Ці складності обумовлені неможливістю зафіксувати музику в ритміці *сань-бань*,

---

<sup>8</sup> Провінція Шеньсі знаходиться в центрі Китаю і вважається духовною колискою китайської культури та історії. Шеньсі відома своєю дивовижною красою природи, серед визначних місць: гірський хребет Цінлін, гори Хуашань і Тайхуашань, водоспад Хукоу, Лісове плато, прісноводне озеро в пустелі, печера сталактитів у Шанлуо та ін.

оскільки її природа і специфіка полягають у принциповій невідтворюваності тієї чи іншої композиції, що прозвучала, або її фрагмента.

*Ad libitum* починається з двох акордів, позначених вишуканими та витонченими музичними прикрасами, що імітують мелодійне звучання флейти — одного з найпоширеніших у північно-західній гірській місцевості інструментів, а також одного з інструментів, найбільш характерних для народної музики північної частини провінції Шеньсі. Хвилеподібні рухливі лінії, що нагадують імпровізацію китайського інструмента *цинь*, виступають своєрідним тлом, що пов'язує між собою основну смислову канву мелодії та гармонії.

Важливу роль у створенні необхідної атмосфери твору та адекватному зображенні сюжетних образів у виконанні грає правильне використання педалі. У цій п'єсі використовується прийом так званої «запізнювальної» педалі. У міру розвитку основної мелодійної лінії такий метод використання педалі застосовується дедалі частіше. Також у деяких уривках композитор застосовує інтервальний метод використання педалі, щоб забезпечити чіткість та цілісність мелодії та зв'язність гармонії.

Виконавцю слід звернути увагу на координацію рук та ніг при виконанні фрагментів, де насичена фактура, оздоблена складним ритмом, вимагає найбільшої слухової уваги щодо точної зміни педалі. Так, доволі складно у швидкому темпі використовувати «запізнювальну» педаль, коли перед натисканням клавiш педаль вже утримувалася раніше, а в момент взяття нової гармонічної вертикалі потрібно негайно підняти ногу, щоби почути нову гармонію. Тримаючи її пальцями треба дати відзвучати обертонам від попередньої гармонії, і тільки після цього треба взяти нову педаль. Такий метод використання педалі допомагає звучанню залишатися чистим і не ставати каламутним при частому перемиканні між двома різними гармоніями, а також сприяє тому, що звучання музики в цій частині особливо автентично імітує співи.

Поступово *сань-бань* уступає місце перемінній метриці, де гучність, тембр та ритм мають бути чітко вивіреними. Пальці не повинні розташовуватись на клавішах довільно. Виконавцю слід бути чуйним та уважним, щоб правильно передати емоційне забарвлення мелодії. Звучання початкових нот, що відкривають мелодійну лінію даного уривка, може задати тон усьому вступу, а разом із ним і твору загалом. Завдання виконавця полягає в тому, щоб потрібною манерою дотику до клавіш відразу створити атмосферу тихої, просторої та відокремленої долини. Інтенація тут повинна бути обережною, м'якою та обволікаючою, але не порожньою та безформною, а, навпаки, чіткою, глибокою та насиченою.

Арпеджію, що поперемінно переходить з мелодії правої руки в мелодію лівої руки і назад, має плавно і гармонійно поєднувати частини даного уривка, роблячи звучання ціліснішим і логічним. Крім того, прийом із чергуванням рук, що виконують арпеджію, покликаний імітувати звучання гучжена - традиційного китайського інструменту, що набув широкого застосування у виконанні китайської народної музики.

Оскільки діапазон *гучжена* суттєво відрізняється від діапазону фортепіано, для реалістичної імітації звуку цього народного інструменту композитор вибрав ті октави фортепіанної клавіатури, які за своїм звучанням найбільш близькі до звучання *гучжена*. Проте реалістичність імітації залежить від виконавця щонайменше, ніж від композитора. Для створення необхідної атмосфери звук фортепіано при грі має бути таким же глибоким, щільним та об'ємним, як бас, що створюється *гучженом*.

Для створення подібного глибокого звучання під час натискання на клавіші фортепіано рука виконавця повинна знаходитись у розслабленому стані, однак у той же час кінчики пальців мають бути зосередженими, чуйними та сильними; вони повинні опускатися на потрібну клавішу точно і чітко для того, щоб перша нота мелодійної лінії прозвучала якомога об'ємніше.

Головне завдання виконавця полягає у тому, щоб викликати в слухача сильний емоційний відгук від глибокої психологічної насиченості музики.



Настрій виконавця на «спів» на фортепіано є найважливішою і невід'ємною складовою мелодійної лінії не тільки у даній частині, а й у всьому творі загалом. Правильне розміщення пауз, що досягається за допомогою особливого методу використання педалі, забезпечує співучість, мелодійність і зв'язність музики. Уривки безперервного енергійного звучання мелодійної лінії чергуються з інтонаційними «комами» та «крапками», які обрамляють музичні фрази, надаючи їх звучанню цілісність та логічну завершеність.

Перша нота мелодійної лінії, що задає необхідний тон усьому уривку, є основою для всіх наступних нот. Виконавцю слід створювати при грі відчуття деякого тяжіння «фонових» нот до «основних», іншими словами — відчуття, що мелодійна лінія розвивається за рахунок усунення нот, що відбувається ніби за інерцією. Дотик до клавіш при грі має бути таким, щоб звучання фортепіано імітувало звучання *гучжена* та характерний для цього інструменту щипковий метод виконання. Принцип імітації тяжіння та інерції використовується протягом усього уривка. Також виконавцю необхідно звернути особливу увагу на спосіб об'єднання мелодії правої та лівої руки: він має бути таким, щоб мелодії обох рук гармонійно поєднувалися та у результаті звучали як єдина цілісна мелодійна лінія.

Подібну манеру звучання ми можемо спостерігати і на початку наступного розділу *Allegro vivo*. Темп зрушується вдвічі швидше, між тим, мелодійна основа залишається тією ж самою, але отримує значний розвиток. Основною подібністю з методом виконання, що використовувався в попередній частині, є те, що тут мелодії правої і лівої руки так само об'єднані і ніби переплітаються, створюючи таким чином витончений і оригінальний музичний візерунок. Через деякий час у мелодію обох рук плавно вплітаються численні пасажі, що використовуються тут для посилення ефекту динамізації при збереженні цілісності стильових особливостей та змісту.

При зміні темпу п'єси застосовується особливий ритмічний спосіб використання так званої «прямої» педалі. Такий метод служить для підкреслення загальної урочистої, святкової атмосфери музики та яскравішого

вираження радісних сцен, які зображує звучання мелодії. Наприклад, вже у першому такті другого розділу, а також у подальших тактах педаль і сильна доля припадають на той самий чітко визначений момент; при виконанні їх необхідно брати акуратно та одночасно і так само акуратно та одночасно знімати. Наприкінці третього такту у другому розділі використовується та сама педаль, що у першому такті. В даному випадку це досягається за рахунок акцентування сильної долі, а також підкресленої синкопи та стрункості звучання, що досягається завдяки тому, що в партіях обох рук використовується однаковий ритм і звучить та сама тональність. Строго певний чіткий ритм і точно, акуратно розставлені акценти, поєднуючись, створюють необхідні відтінки звучання – об'ємні, глибокі та барвисті. Разом ці відтінки звучання формують яскравий музичний образ, що тонко передає всі унікальні характерні риси традиційної китайської національної музики.

Що стосується внутрішньої динамічної структури даного твору, вона побудована композитором особливим чином: така музична структура покликана при виконанні створювати у слухача відчуття «зльотів» і «падінь», що чергуються. Музичний текст п'єси побудований так, що форма руху музики надає мелодійній лінії певного емоційного забарвлення: перед нами відкривається дивовижне багатство метроритмічних знахідок, які надають музиці вибагливу ритмічну пластику. Звучання мелодії поступово розвиває та накопичує тонус емоційного стану музики, наростання і потім спад напруження, послідовно змінюються почуття та емоції.

Починаючи з моменту, коли музична дія другого розділу досягає кульмінації, на найвищому щаблі напруги розпочинається третій розділ п'єси, що відкриває нову фазу музичного розвитку. Темп всього уривка змінюється на *Allargango*. Тут в обох руках по черзі звучать складні акорди, що виконуються арпеджіо, а мелодійна лінія містить у собі велику кількість музичних прикрас, які при правильній манері виконання будуть не відволікати слухача від основної мелодії, а, навпаки, підкреслювати цю мелодію, тембрально відтіняти її та забарвлювати.

Завдання виконавця — тонко відчувати всі особливості стилю та настрої п'єси під час гри, щоб правильно визначити, у яких тактах уривка варто зробити контраст між основною мелодією та тлом інтенсивнішим, а в яких — м'якшим, розмитим. Головним елементом тут, як і раніше, залишається психологічна складова музики і смисловий зміст, а основною метою при виконанні кульмінаційного розділу так само є прагнення викликати у слухача сильний емоційний відгук. Ноти, що звучать напочатку кожного нового такту, повинні інтонаційно підкреслюватися під час гри за рахунок поєднання смислового наголосу, потрібного тембру, а також правильного темпу, ритму та розміру.

Поступово динамізм музики стихає і все повертається до початкового образу, побудованого на вільному русі. Знову з'являються прозорі гармонії, оздоблені музичними прикрасами, зокрема, додатковими декоративними нотами, що відіграють важливу роль у створенні об'ємного та протяжного звучання, забарвленого обертонами. Таким чином, у коді необхідно зробити звучання рівним, логічним, послідовним та досить плавним. Для досягнення такого ефекту виконавцю слід звернути увагу на загальну пластичність музики, а також на співучість та виразність окремих мелодійних ліній та їх гармонійне поєднання. Музика цього уривка повинна звучати ніжно і витончено, створюючи у слухача відчуття м'якого, обволікаючого об'єму.

У фортепіанній п'єсі Ван Цзянчжуна художня складова та стильові особливості є важливою та невід'ємною частиною розкриття змістового наповнення. На відміну від живопису, де лінією прийнято називати кривизну контуру, що сприймається візуально, мелодійна лінія музики — абстрактне поняття, що характеризує особливості звучання музичного твору. У фортепіанній п'єсі «Червоні лілії розквітають на горі» основна мелодійна лінія проходить крізь усі частини твору, проте, в кожній частині вона виконується з різним ступенем експресії, а музичні наголоси в ній інтонаційно підкреслюються за допомогою виконавчих прийомів. При цьому весь твір

загалом звучить гармонійно та складно, його структура залишається ясною та стрункою.

Головна мелодійна лінія твору складається здебільшого з різних октав і тризвуків, що звучать переважно в партії правої руки. Середній діапазон звучання тризвуків підкреслює характер п'єси загалом та її основну мелодійну лінію зокрема, тоді як мелодія лівої руки починається з діапазону басових октав, надаючи музиці величність і урочистість. Шістнадцяті ноти, які звучать у середньому діапазоні мелодії правої руки, розташовані щільно один до одного. Вони доповнюють ефект, що створюється тризвуками, тонко відтіняючи його, а також роблять мелодійну лінію виразною, рухливою, живою і водночас більш плавною. Тон мелодії, який можна порівняти з кольором, що використовується в живописі, в музичних творах визначається не тільки тембром, а й багатьма іншими, не менш важливими характеристиками твору.

Однією з найістотніших складових тону є гармонійне забарвлення. Музичні прикраси з використанням додаткових декоративних нот, які композитор використовує як фон для основної мелодійної лінії та як плавні зв'язки між уривками п'єси, звучать переважно в середньому діапазоні. Вони імітують звучання *гучжена* та спів птахів. Декоративні ноти, що виконуються у високих октавах, імітують своїм тембром звуки флейти, а також додають деякі інтонаційні відтінки до тієї імітації співу птахів, що створюється мелодією середніх октав.

Єдність естетики та творчості є важливою рисою музичного твору, що значною мірою впливає на його художню цінність. Прослуховування композиції, її аналіз та докладний розбір також відносяться до естетичної діяльності. Проте найактивнішою естетичною діяльністю є творіння музики. Написання музичної композиції – це творча праця, в якій переважає естетичний досвід. Успіх фортепіанної п'єси Ван Цзянчжуна обумовлений не лише актуальністю теми та глибоким патріотизмом твору, а й оригінальністю звучання, унікальністю використаної композитором гармонії, тонким умінням

передати всю гаму емоцій через музику. Фактура, засоби виразності тощо відповідають усім естетичним вимогам музичного мистецтва. Загальноприйнятий універсальний естетичний стандарт, виходячи з якого відбувається оцінювання музичного твору критиками, ділить композицію на кілька самостійних рівнів: рівень сприйняття, естетичний рівень і виконавський рівень.

На основі проведеного аналізу можна запропонувати виконавцеві деякі рекомендації щодо реалізації твору в аспекті виконавської стилістики, найефективнішого використання піаністичних здібностей та професійних навичок і артистизму музиканта. Правильний підхід дозволить розкрити творчий потенціал піаніста для досконалого виконання п'єси. Це сприятиме не тільки максимально автентичному і водночас унікальному звучанню самого твору, дозволяючи цьому звучанню відповідати високим очікуванням аудиторії та критиків; він також сприяє професійному зростанню виконавця, розвитку його піаністичних навичок та творчої самореалізації через виконання яскравої, насиченої емоціями музики.

Характерними рисами даного твору є плавне, мелодійне поєднання різних фрагментів в єдине ціле, природне і гармонійне звучання мелодійної лінії, що не викликає дисонансу в сприйнятті слухача, різноманітність інноваційних композиційних технік, що застосовуються в фортепіанній обробці оригінальної пісні, вишуканості, а також чітка, ясна структура, у деяких уривках підкреслено сувора і потребує особливо виразного виконання.

Крім того, однією з найважливіших характерних рис п'єси є відбиття на фортепіано звучання китайських традиційних інструментів, що в оригіналі виконується на *гучжені*, *цинь*, *флейті* та ін. Ця імітація стає можливою завдяки унікальним музичним прийомам, які композитор застосовує у фортепіанному творі. У фактурі фортепіанної п'єси ми бачимо, що розвиток ритмічного малюнку тут такий самий плавний, розмірений і природний, як і в музичному тексті оригінальної народної пісні. Слід також зауважити, що і в основній темі, і в багатьох тематичних варіаціях кульмінація супроводжується підйомами та

спусками мелодії, при виконанні яких виконавець повинен передати всі відтінки інтонацій, щоб слухачі змогли повною мірою відчувати пристрасний, живий та схвилюваний тон відповідного музичного висловлення.

Аналізуючи твір на естетичному рівні можна умовно розділити виконавські вимоги дві складові: психологічну та суто естетичну. Вимоги до психологічної складової, у свою чергу, можна також поділити на дві категорії:

- рішучість та впевненість настрою, твердість у своїх переконаннях та ідеалах, що відображаються в музиці п'єси завдяки певним музичним технікам та композиційним прийомам;

- природна рухливість і легкість мелодії, загальна узгодженість її звучання, а також гармонійне поєднання таких музичних характеристик, як плавність і контрастність звуку.

Вимоги до естетичної складової твору спрямовані в основному на дослідження національної унікальності твору, віддзеркалення його краси та символічного змісту, а також на детальний аналіз синтезу національних та західних музичних традицій. Існуючі спроби нотації музики в ритміці *сань-бань* слід віднести до найбільш загальних вказівок виконавцям, особливо тим, хто не має достатнього досвіду у сфері музичного самовираження у традиціях китайської музики. *Сань-бань* стає однією зі специфічних рис творчості китайських композиторів, які прагнуть передати у новій формі, зокрема у фортепіанній музиці, своєрідність традиційної музичної культури Китаю.

Виконавцеві також необхідно також зосередитися на таких аспектах, як важливість розуміння історичного та культурного контексту твору, усвідомлення автентизму звукового образу першоджерела, символічного змісту та образності самої китайської музики, відчуття ладотональних зв'язків у тематизмі та фактурі твору.

*«Чарівна орхідея» : композиторські інтерпретації*

*«Lan Hua Hua»* – популярна народна пісня провінції Шенсі, центрально-північного регіону Китаю. Народні пісні, що існують у північно-західному та

північному регіонах Китаю, мають особливі назви, такі як *shange* (гірська пісня). Автор тексту пісні *Lan Huahua* не відомий, оскільки вважається, що вона була передана через покоління в усній формі. Як і більшість гірських пісень, ця п'єса – ліричне оповідання про кохання сільської дівчини *Lan Huahua*, яка тікає від шлюбу за розрахунком і намагається знайти своє справжнє кохання. Текст пісні відображає соціальні, економічні та політичні обставини, що стосуються минулого Китаю. На той час багато шлюбів укладалися старійшиною сім'ї. Молоді люди не мали права вирішувати, з ким одружуватися. На сьогоднішній день традиція укладати шлюб у Китаї вважається застарілою. Історія закінчується пристрасним, але трагічно коротким коханням:

*Нитки чорні та нитки блакитні, блакитніші, ніж небо.  
Пошито для дитини Lan Huahua, втіхи материнських очей.  
Росте швидко, як сорго, славиться своєю красою.  
У кожному селі землі всі знають її ім'я.  
Новий рік привів свата, нареченому назвали ціну.  
Він заплатить у березні, а у квітні вона стане його дружиною.  
Весільна музика наповнює повітря, звучать барабани та свистки.  
Вона відірвана від свого справжнього кохання і відвезена до Жоу.  
Lan Huahua підходить до весільного крісла, де бачить нареченого.  
Старий, вкритий зморшками, напівсліпий, однією ногою у могилі.  
Тобі недовго залишилося, старий! Ти скоро зустрінеш свій кінець.  
Коли ти помреш, старий, я знову покину цей клятий будинок.  
Подарована їжа все ще в моїй руці, тістечко заховано в моїй блузці.  
Я ризикувала життям і душею, тікаючи звідси до свого коханого.  
Коли я побачила свого коханого, слова полилися з мого серця.  
Життя, смерть – будь що буде, але нас більше не розлучать<sup>9</sup>.*

Видатний китайський композитор і піаніст Ван Лісань<sup>10</sup> написав у 1953 році п'єсу для фортепіано під назвою «Чарівна орхідея» («*Lan Huahua*»), в якій

<sup>9</sup> Переклад авторки дослідження Сун Мейсюань.

<sup>10</sup> Ван Лісань (1933-2013) – відомий композитор, викладач музики та фахівець з теорії музики. Ван Лісань розпочав свою систематичну музичну підготовку у 1948 році, під час

він виразив особисте бачення синтезу китайських народних мелодій із західними композиційними прийомами. П'єса здобула визнання і стала частиною регулярного концертного репертуару у всьому Китаї та за її межами. Залишивши в якості основи оригінальний матеріал китайської народної музики, композитор виразив бажання яскравіше виразити у своїй фортепіанній музиці принципи національного стилю.

Бай Є у дисертації «Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва» (2014) відзначає, що твір Ван Лісаня «Лан Хуан Хуа» був не схожий на жодну з традиційних західних композиційних форм. На думку дослідника, відтворення «неспокійно-калейдоскопічного світу, поетизація поточної миті дозволяють трактувати п'єсу як музичну картину, замальовку, цілком закінчену за тематикою, що своєрідно втілює принцип програмності» (Бай Є, 2014, с. 63).

Фортепіанна п'єса Ван Лісаня відзначена м'якою пасторальністю, споглядальним ліризмом. Тому виконавцю треба налаштуватися на дуже чутливий дотик до інструменту для отримання теплового звучання вже з самого початку. Особливий психологічний настрій виникає у зв'язку з асоціаціями

---

навчання в Академії мистецтв провінції Сичуань, яка є попередницею консерваторії провінції Сичуань. З 1951 року він вивчав композицію з Tong Shang, Shan-de Ding, Yu-shi Yang та Ф. Арзамановим у Шанхайській консерваторії. В 1963 Ван Лішань був призначений музичним відділом Інституту мистецтв Харбіна на посаду викладача теорії музики і композиції. Під час Культурної революції він був відправлений у сільську місцевість як робітник, що дало йому можливість навчатися та активно збирати народну музику. У 1972 році музикант був перенаправлений до Харбіна для викладання. Його музика, складена після Культурної революції, вважається новаторською. Вона відображає уявлення композитора про злиття нових традицій китайського та сучасного західного композиційного стилю та техніки. Його важливі фортепіанні твори цього періоду включають «Брат і сестра відновлюють пустку», «Враження від картин Higashiyama Kaii», «Колекція Tashan: серія з п'яти прелюдій і фуг, написаних у китайських ладах».



сумно-споглядального награву, що десь далеко ллється на просторі і навіть стан умиротворення та дивовижного спокою.

За твердженням Бай Є, награв асоціюється зі звучанням бамбукової сопілки та характерних для неї інтонацій: «Його ніжна, співуча мелодія тече у помірному вільному русі. Різноманітна ритміка, незвичайні звукоряди та свіжі гармонії складають головні виразні засоби цієї зворушливої музики» (Бай Є, 2014, с. 65). Така дивовижна виразність досягається за рахунок високої майстерності Ван Лісяня передавати у творі «тембр традиційних китайських інструментів, а також застосування каліграфії» (Rong-jie Xu, 2010, с. 5-6), що складає важливий елемент творчого синтезу західної та китайської культур.

Втілення даного синтезу виявляють достатню складність для виконавця. Одним із важливих методів формування національного стилю у фортепіанній музиці сучасних китайських композиторів стало використання оригінального матеріалу китайської народної музики. Національні китайські музичні елементи проявляються у мелодичному началі твору, яке є головним та визначальним. Саме мелодійна основа мініатюри, яка нерозривно пов'язана з ладовою специфікою китайської мови та музичного фольклору.

Особливість композиційної побудови музичної мови визначила також проблему «переінтонування стародавньої китайської музики у сучасній композиторській фортепіанній творчості» (Лі Сяо Сяо, с. 14), що позначилося у тлумаченні сучасним виконавцем специфічних якостей традиційних способів виконання та фіксації музичних текстів. Як наслідок, за зовнішньою простотою музичного тексту «ховаються» гармонійні та технічні складності – м'якість звуковидобування, чутливість пасторальної атмосфери, диференціація кожного голосу фактури. Педалізація вимагає від виконавця чуйного слухового розуміння гармонії.

Внаслідок розвитку теми, її динамізації, у фактурі додаються окремі інтонаційні мелодійні шари. Мелодія набуває рис танцювальності, тому у виконавській «партитурі» фортепіано додаються органні пункти, які імітують звучання китайських барабанів. Піаніст має ознайомитися зі всіма

особливостями китайської фольклорної та народної пісенно-танцювальної музики. Крім широкого використання інтонацій, ладів, мелодій у національному стилі, танцювальність у фортепіанному творі досягається завдяки характерним ритмічним елементам барабану або гонгу. Ці народні інструменти найчастіше звучать у супроводі різноманітних китайських народних танців. Для створення танцювального настрою та втілення стихійної енергії композитор також використовує різноманітні прийоми тембрового, ладогармонічного, фактурного варіювання, властиві китайській народній музиці.

Треба відзначити, що народна пісня *Lan Huahua* викликала бажання у інших композиторів залучити її в свою творчість. Відомо, що 1949 року мелодійний матеріал «Чарівної орхідеї» був задіяний композитором Цзяном Веньє у Сонаті «День карнавалу» ор.54. Цей твір став однією з перших унікальних спроб залучення європейської сонатної форми та мелодійної інтонаційності китайського пісенного фольклору. Яскраві китайські музичні елементи гармонії, фактури та інші багатосторонні композиційні технічні прийоми, що мають європейський генезис, синтезуються зі специфікою мелодійної побудови китайської народної пісні як душі китайського музичного фольклору.

Ще однією композиторською версією народної пісні *Lan Huahua* стала фортепіанна транскрипція Лю-Шень Є<sup>11</sup>, створена 1959 року. П'єса стала його найвідомішим твором для фортепіано. Чен Сі (Chen Xi, 2012) наводить порівняння фортепіанних обробок Ван Лісяня і Лю-Шень Є, відзначаючи спільні та відмінні риси творів. Дослідник вказує на схожість форми, оскільки обидва твори мають в основі тему та її варіювання (Chen Xi, 2012, с. 81). Обидві версії цитують мелодію народної пісні в ладу *d-юй* та намагаються передати драматургію подій, що відбуваються у пісні, через розвиток

---

<sup>11</sup> Лю-Шень Є народився в 1930 році. Він закінчив інститут мистецтв у Хунані у 1953 році і працював у залі масового мистецтва в Цзинані у провінції Хубей з 1972 року.

елементів фактури, динаміку, поступове додавання прийомів народного оркестру.

Відмінності двома творами Чен Сі бачить у трактуванні програмності. Пісня про сільську дівчину *Lan Huahua* є дуже відомою в Китаї, всі знають її зміст. Тому, навіть, якщо Ван Лісань не застосовує протягом своєї п'єси ніякий додаткових заголовків, програма музики є очевидною, оскільки музична драматургія твору відповідає тому, про що «розповідає» ця музика без слів. На відміну від Ван Лісаня, Лю-Шень Є дає розділам певні заголовки, що пояснюють літературне значення кожного з них. Наприклад, «*Lan Huahua*», «Антифонний спів», «Сват», «Вимушений шлюб», «Союз із Жоу», «Повстання» та «Свобода» (Chen Xi, 2012, с. 81). Композитор використовує в пентатоновому ладі *d-юй* «гіркий тон» *e*, додаючи відповідну емоційну атмосферу.

Якщо піаніст захоче переконатися в тому, що він автентично виконує обидві фортепіанні версії народної пісні, йому необхідно звернути увагу на два аспекти. По-перше, нерозуміння змісту художнього твору негативно вплине на спосіб виконання. Тому потрібно добре знати історію *Lan Huahua* перед тим, як почати вивчати твір, оскільки це, безумовно, важливо для розуміння змісту і відображення розвитку подій п'єси. В даному випадку головною героїнею є дівчина *Lan Huahua*, а не квітка. Більше того, акцентуючи увагу на літературному сюжеті та оповідальній структурі текстів в оригінальних піснях, піаніст через варіаційність повинен демонструвати розвиток музики.

По-друге, п'єси мають звучати як балада. Під час їх виконання треба зберігати оповідальний тон, поступово розвиваючи динаміку і фактуру. У цей момент виконавець повинен уявити зміни сцен сюжету і тісно пов'язати їх з розвитком музики. Різні характеристики розділів допоможуть певною мірою піаністу вирішити, які тембри, темп і характер будуть найбільш доречними.

Протягом усього виступу «піаніст має бути оповідачем, тоді як фортепіано має відігравати роль посередника» (Chen Xi, 2012, с. 83). Це означає дещо відсторонене відношення виконавця від подій твору.

Оповідальність музичного розгортання, як це зазвичай відбувається у китайських гірських піснях, пов'язана не тільки з гнучкістю руху, але й з його «неквапливістю». Одним з таких прикладів такої «гірської оповідальності» є довгі ноти на початку і в кінці фрази. Такий звукозображальний прийом, який можна співставити з ефектом відлуння, зазвичай позначається в нотах позначкою *fermata* на початку та наприкінці фрази. Такому принципу чітко слідує Лю-Шень Є, чітко відображаючи характеристики *shange*, розставляючи тривалі *fermata*. На відміну від Лю-Шень Є, Ван Лісань не дотримується таких чітких вказівок, вказуючи темп тільки як *tempo rubato*. Цими діями композитор закріплює на виконавцем більше свободи у виборі виразових засобів.

## 2.2. Програмні сюїти: національна картина світу та спосіб думки її авторів

Жанр фортепіанної сюїти є одним із найбільш затребуваних у творчості китайських композиторів. Сюїта (від французького «слідувати») – багаточастковий циклічний твір європейської музичної традиції, що представляє послідовність різнохарактерних п'єс, набув поширення кілька століть тому. Цей європейський жанр, заснований на відображенні різноманіття реальності, виражений через поступове, неконфліктне розгортання, став ідеальною творчою матрицею відображення національного в китайському музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть.

Тому не дивно, що першими великими творами китайських композиторів стали цикл чотирьох мініатюр для фортепіано, створений Чжао Юанженем у 1919 році, та сюїта Сяо Юмея «Одяг з веселки та танець пір'я», опублікований у 1932 році. Наступним кроком у розвитку жанру фортепіанної сюїти стали шедеври національної музики Лю Тяньхуа для інструментів арху та піпи, які свідчать про новаторський, творчий почерк автора. Декілька творів для арху, зібрані в сюїту: «Хворобливий стогін», «Крик птаха на самотній горі», «Місячне світло», «Прекрасна ніч» і «Сяйво», а також твори Лю Тяньхуа для піпи, що складаються з пісень та танців з прологом та розвитком теми –

стали знаковою подією у розвитку китайського музичного мистецтва. Створюючи цикл п'єс для двох народних інструментів, Лю Тяньхуа виявив високий композиторський талант, а рівень його творів наблизився до рівня створюваного для професійних сольних інструментів, чим надихнув багатьох китайських музикантів.

Більшість фортепіанних сюїт китайських композиторів є програмними, оскільки загальна програма поєднує всі номери єдиним змістом. У свою чергу кожна з п'єс має власну назву. Такий вербальний підтекст допомагає зрозуміти виконавцю та слухачеві сюжет музичного твору. Даний принцип забезпечує сприйняття цілісності твору, що інтерпретується. Завдання виконавця під час підготовки до виконання полягає в ретельному знаходженні усіх особливостей твору, що зафіксовані у нотному тексті, і які надають добутку якості, взаємозв'язку між п'єсами і дозволяють вибудувувати низку п'єс як єдине ціле. Практично всі цикли мають яскраво виражений народний колорит, який зображений у назві творів: «Сінцзянські танці», «Веселе свято» Дін Шаньде; «Рідна земля» Цзяна Веньє; «Ярмарок товарів» та «Грім у посуху» Чен Пейксуна; «Сім пісень Внутрішньої Монголії» Сан Тонга; «Народ Гаошана» Тяня Фена та багато інших творів.

### *2.2.1. Втілення національних традицій в фортепіанних сюїтах Цзяна Зуксина та Хуана Хубея*

Яскравим прикладом втілення національної картини світу є фортепіанна сюїта Цзяна Зуксина «Ярмарок при храмі» (1955), який живописує картину святкової метушні на ярмарку, виступи артистів, гуляння людей. Це типовий сюжет у китайському музичному мистецтві майстерно відтворений у п'єсах сюїти «Мотив актора», «Дуетний танець», «Оповідання старого», «Танець шен» та «Китайська народна опера».

Цикл відкриває п'єса «Мотив актора» представляє характерний для китайського народного мистецтва жанр афористичної пісні яо. Цим невеликим

за обсягом творам властива лаконічність засобів художнього вираження. Короткі та ємні фрази відображають сатиричні інтонації, що виражають почуття людини, схвильованої конкретною подією. У п'єсах «Дуетний танець» та «Танець шен» у фортепіанній фактурі засобами європейської композиційної техніки відтворено колорит звучання китайського народного духового музичного інструменту *шена* – предку європейських язичкових музичних інструментів.

«Китайська народна опера» яскраво передає характерні риси одного з найпопулярніших видів музично-драматичного мистецтва Піднебесної. Для традиційного мистецтва китайської опери характерний синтез пісні, танцю та драматичної вистави. Як вид народної художньої творчості китайську оперу вирізняє мистецтво масок. Цей вид мистецтва відрізняє використання різних регістрів, особливості національного мелосу та мови. Фортепіанна фактура п'єси передає ці особливості: різкі стрибки в мелодії, виклад головної партії у високому регістрі, характерну формулу, що акомпанує, та ін.

Оскільки в циклі використовуються народні жанри, виникають специфічні виконавські проблеми, пов'язані із відтворенням на фортепіано автентичного колориту звучання китайської народної музики. Інтерпретація повинна бути певною системою зв'язків елементів, що охоплюють усі виконавські засоби виразності – динаміку, темп, агогіку, артикуляцію, тембр. Виконавцю необхідно домагатися засвоїти складні мелодико-ритмічні та темброво-фактурні засоби позаєвропейських структур, відчутти міру гнучкості руху, що надає відчуття імпровізаційної гри.

Ще одним прикладом жанру фортепіанної сюїти може бути цикл Хуана Хубея «Малюнки з Башу» (1958), опублікований у березні 1961 видавництвом Music Publishing House. 1959 року, вперше, на Сичуаньській мовній народній радіостанції транслювався запис цього твору у виконанні піаніста Яна Хангуо. За межами провінції Сичуань цикл уперше прозвучав у липні 1960 року у виконанні піаніста Ін Шиженя на випускному екзамені у Центральній консерваторії Пекіна. На ознаменування закінчення Культурної революції 10

червня 1978 року, Ін Шижень включив сюїту «Малюнки з Башу» у свій перший сольний концерт у великій залі Пекінської консерваторії.

Хуан Хубей створив ліричний твір з чудовими звуковими пейзажами своєї китайської рідної провінції Башу – місцевості, де розташована сучасна провінція Сичуань. У циклі представлені різнохарактерні образи – від крихких та витончених, з найтоншими пастельними фарбами, до яскравих та динамічних. Національну самобутність композиції визначають мелодії сичуанських народних пісень, «гармонізовані у традиційному європейському стилі» (Цінь Тянь, 2012, с.150). Стилїстика народної музики південних провінцій Китаю характеризується тонкістю, витонченістю, «деталізацією образного ладу, увагою до психологічного підтексту, різноманітністю темброво-інструментальних характеристик» (Ван Ін, 2003, с. 14).

Важливим змістоутворюючим компонентом у циклі є втілення властивих китайській культурі національних якостей – втілення споглядальності та спокою, гармонії зовнішнього світу та внутрішнього самовідчуття людини. Вирішальне значення у процесі реалізації на фортепіано даних ідей належить створенню відповідного звукового колориту завдяки наслідуванню різноманітних китайських національних інструментів.

Мініатюри циклу побудовані за принципом зіставлення: непарні – лірично-вишукані замальовки, парні - динамічні картинки. Для передачі найтонших швидкоплинних вражень композитор звертається до пісенного жанру. У «Ранковій пісні», «Ліричній пісеньці» та «Весні» використані мелодії народних пісень народності хань. У «Відлунні в ущелині», «Народному танці» та «Нічних зборах» – народні тибетські пісні. Композитор прагне показати динаміку тимчасового розгортання, картини життя протягом одного дня, оскільки цикл відкриває «Ранкова пісня», а завершує «Нічні збори». Таким чином, у циклі втілені почуття, відчуття, настрої, враження людини, яка сприймає прекрасне у природі та мистецтві тут і зараз.

Витонченістю, найтоншими пастельними фарбами написані перші дві п'єси циклу. Динамічна палітра мініатюр дозволяє виконавцю обігравати

яскравість кожної п'єси, користуючись різними градаціями *piano*. Протиставлення найтонших динамічних і тембрових відтінків надає музиці особливу мальовничу барвистість. Для особливої виразності необхідно знайти потрібний тон в інтонації, а також відчуття дихання, що відображає сутність музичного розвитку, що полягає в безперервності та плинності мелодійних ліній через рельєфний вступ та пластичне завершення окремих поліфонічних голосів.

Ритмічна своєрідність танцювальних образів обумовлена нерегулярним метром, що зумовлює гнучкість неквадратних структур, змінних розмірів, вибагливих ритмічних малюнків. Змінний метроритм є надзвичайно пластичним засобом передачі музичної виразності інтонації, що дозволяє відчути всю красу національного стилю музики південного Китаю.

Тему Сичуані продовжено композитором у сюїті «Дванадцять народних пісень із провінції Сичуань», створеної 1960 року. Цей цикл аранжувань китайських народних пісень, жартівливо названий автором «невеликою дикою квіткою в шампанському» (Tong Daojin ed., 2008, с.5) [55, с. 5], став своєрідною творчою лабораторією, оскільки автор підняв жанр обробки на найвищий художній рівень. Композитор не просто опрацював народні мелодії, а й творчо втілював традиції фольклору, збагативши звучання фортепіано. Усі п'єси зберігають композиційні та естетичні особливості народної музики, а виконавський діапазон п'єс обумовлений безліччю прийомів гри *піпи*, *чжена*, *сяо*, *шена*, *гуциня* та ін.

У «Гірській пісні» награті сопілки звучать на тлі довгих гармонійних побудов, що імітують звучання *шена*. У п'єсі «Сумка-вишиванка» імітується звучання переборів старовинного китайського струнного інструменту гуциня, що має найбагатшу обертонову палітру. Відтворення та контроль окремих тонів, коли кожен тон розцінюється як музичний об'єкт, а також використання специфічних для східної музики нюансів – нетривалих відхилень від єдиного тону при відтворенні тембру є характерною рисою цього китайського



народного інструменту. Тому виконавець повинен уявляти, як необхідно передати вібрацію і згасання кожного тону.

У «Гірській мелодії» є цікаві прийоми, що імітують награти сопілки та *шена*. Колосальний діапазон фактури відображає стан звукового об'єму та насиченості фарб. У «Весільній пісні» відображені прийоми гри струнних інструментів різновиду *арху*. Барвистий колорит мініатюри досягається за допомогою складної мозаїки звукових фарб, декоративних штрихів-втікачів. Найважливішою умовою в процесі виконання є музикантське слухання – тобто проведення всього музичного матеріалу через індивідуальне слухове уявлення, власне особливе внутрішнє інтонування, що, своєю чергою, безпосередньо відбивається на фортепіанному туше та якості звуку. Також кожному піаністу відомо, що у процесі неодноразової гри певного твору у різних обставинах до свідомості приходять і слухова увага, і ясне розуміння його загальної форми, і потреба у якихось покращеннях у власному виконанні.

*2.2.2. Сюїта Тан Дуна. «Вісім спогадів в акварелі»: оновлення музичної мови засобами сучасного композиторського письма*

В останні десятиліття китайські музиканти демонструють суттєвий прогрес композиторської творчості щодо оновлення музичної мови. Фортепіанні сюїти «Природа Хань Наня» Хао Вея, «Народні свята» Цзянь Тяня, «Мелодії Шеньсі» Лю Дуньнана та інших мають яскраві новаторські піаністичні прийоми. Простежуються певні устремління авторів знайти нові ідеї у фольклорному матеріалі, зближення серйозної та естрадної музики. Однією з характерних тенденцій сучасної китайської музики є стилістичний колаж. Яскравим прикладом тому є творчість Тан Дуна, який сміливо синтезує у своїх творах класичні та сучасні елементи композиторського письма.

Тан Дун<sup>12</sup> у своєму творі «Вісім спогадів в акварелі» винайшов власний стиль написання, у якому поєднав західну композиторську техніку з китайськими музичними елементами. Завдяки вивченню цього прекрасного музичного твору, ми глибше зрозуміли вплив китайської культури на музичне мислення композитора, а розуміння взаємного впливу і поєднання різних культурних елементів надасть піаністам бачення шляхів реалізації власної стилістики виконання.

«Вісім спогадів в акварелі» – перший опус Тан Дуна. Він створив цей твір, коли йому було лише 19 років, під час навчання в Центральній консерваторії Пекіна. Вже в першому творі виявляється винятковий талант музиканта, який формує свій особистий стиль, ґрунтуючись на глибоких коріннях китайських традицій із залученням сучасних західних технік композиції.

Тан Дун народився і виріс у китайській провінції Хунань, де зародилася культура Сян-Чу<sup>13</sup>. Ця культура, за твердженням композитора, є романтичною,

---

<sup>12</sup> Китайсько-американський композитор Тан Дун (народився у 1957 році) – одна з найвпливовіших постатей серед сучасних азіатських композиторів. Фортепіано посідає у творчості Тан Дуна значне місце як сольний інструмент, так і у складі камерних ансамблів, а також з оркестром. Серед найбільш відомих фортепіанних творів: сюїта «Вісім спогадів в акварелі» (1978, 2001), «Щоденник дитини» (1978), «Сліди» (1989, 1992), «С-А-Г-Е» (1993), «Краплі роси» (2000), Соната «Вогонь» (2015), Концерт для фортепіано і десяти інструментів (1995), Концерт «Вогонь» для фортепіано з оркестром (2008), Банкетний концерт для фортепіано з оркестром (2010).

<sup>13</sup> Культура Сян-Чу є однією з унікальних регіональних культур Китаю, що виникла на величезних і родючих землях провінції Хунань. «Сян» є аббревіатурою Хунань. «Чу» представляє державу Чу в Стародавньому Китаї, розташовану в області Хунань в наші дні, яка може бути простежена до 1115-223 рр. до н.е. На той час Стародавній Китай складався з кількох держав, серед яких держава Чу була однією з найбільших, мала велику кількість населення, давню історію та багаті культурні ресурси. Правитель держави Чу надавав великого значення розвитку музики і створив музичний офіс для управління музичними справами. Музика Сян-Чу була добре розвинена і стала невід'ємною частиною культури Чу.

химерною і сповненою приви́дів: за своєю природою коренем культури Чу є віра у все. Тан Дун згадував: «Найважливіше, що мене дуже зворушило в культурі Чу, це те, що є деякі речі, які можна сприйняти і які також можуть говорити з природою» (Ху, Qian, 2018, с.43). Тому, згідно з стародавніми релігійно-філософськими уявленнями та народними традиціями, у музиці Тан Дуна «все має життя: вода може розмовляти з птахами; камінь може розмовляти з вітром; усі речі могли спілкуватися між собою» (Там само). Сам композитор описував культуру Сян-Чу так: «Культура Сян-Чу є моїм корінням, і моє розуміння походить від найпримітивнішої культури. Я ніколи не відмовлюся від самобутньої культури. Це сучасний процес, який я часто вчуся творити через збереження старого» (Ху, Qian, 2018, с.55).

У сільській місцевості Хунань, де народився і провів дитинство та юність композитор, ще збереглися тисячолітні шаманські традиції. Тан Дун в той час жив неподалік від кладовища, де щодня відбувалися похорони. Похоронний ритуал був організований шаманом і супроводжувався похоронною музикою. З дня на день Тан відчував вплив і інтерес до цієї шаманської культури, що спонукало його думати про те, щоб стати шаманом у майбутньому. Коли він грає або диригує музикою, він є шаманом, де театр є вівтарем, а виконання музики є релігійним ритуалом. В одному з інтерв'ю Тан Дун сказав, що незалежно від того, як він організовує мову і розробляє структуру твору відповідно до теми, є одна річ, якої він, можливо, «ніколи не зможе позбутися в своїй свідомості, це – культура Ву-Нуо<sup>14</sup>, глибоко вкорінена

---

Музика збагачувала багато заходів, особливо святкування та ритуали. Найвидатнішою особливістю музики Чу є триєдність вокальної музики, танцю та інструментальної музики. Ця форма також була запозичена Таном у його композиціях, таких як «Дев'ять пісень», написаних для виконання з танцями, музикою та драмою. Вокальна музика може бути краще втілена в характеристиках музики Чу. Музика Чу займала велику частку в музиці Тана, тому його стиль наповнений релігією та чаклунством.

<sup>14</sup> Ву-Нуо – стародавня примітивна культура, яка зараз відіграє важливу роль китайської традиції. В основному вона поширена у південно-західному регіоні Китаю, який включає

у моєму розумі» (Zeng Zhen, 2006). Композитор неодноразово зазначав, що культура Сян-Чу знаходиться в найглибшій частині його серця і що вона є основою для його композиторського життя.

Протягом десяти років Культурної революції, згідно з обмеженнями урядової політики, більшість фортепіанних творів були транскрипціями або аранжуваннями з традиційної китайської музики. Згідно з урядовою політикою, Тан Дун підлітком був відправлений до комуни Хуанцзін, у місто Чаншао, до сільської місцевості провінції Гуман, щоб працювати в полях з фермерами. У той же час він отримав більше можливостей почути автентичну народну музику, особливо хунаньські народні мелодії з сільської місцевості. Ці народні мелодії стануть чудовим джерелом для його композиторської кар'єри.

Щойно завершилася Культурна революція, відкрилася Центральна музична консерваторія, і Тан Дун став студентом, занурився у вивчення західної класичної та сучасної музики, і спробував себе в якості композитора. У 1978 році з'явився фортепіанний цикл, якому автор спочатку дав назву «Вісім ескізів у хунаньському акценті». Це був перший творчий досвід молодого композитора у створенні музики для фортепіано соло. Під час навчання в консерваторії Тан Дун був занурений у вивчення західної класичної та сучасної музики, але також сумував за домом. Він описує сюїту як «щоденник туги» (Xu Qian, 2018, с.8), натхненний народними піснями його

---

провінцію Хунань. Драма Нуо – китайська оперна драма, яка сформувалася на основі жертвовного похоронного ритуалу і зазвичай супроводжувалася співом і танцями. Тан використовує дух культури Ву-Нуо та емоції драми Нуо в «Стародавньому похованні». За допомогою постійної зміни гармоній і невизначеної тональності він зображує таємничу сцену похорону жертви. Рівний ритмічний пульс і остинато в мажорних секундах, що чергуються, проходять у всьому внутрішньому голосі, викликаючи відчуття похоронного маршу та передаючи відчуття урочистості.

культури та спогадами свого дитинства, коли він сумував за народними піснями та насолоджувався спогадами свого дитинства.

У 1996 році хореографи Чіанг Цзін і Муна Цен поставили музику в постановці сучасного танцю. Піаніст Фу Цонг познайомився з цим твором через Чіанга та виконав чотири частини твору. Однак прем'єра всієї композиції відбулася дещо пізніше. У 2001 році Тан познайомився з піаністом Ланг Лангом на приватній зустрічі. Там Ланг Ланг виконував «Пливучі хмари», частину з фортепіанної сюїти, у відповідь на прохання від присутніх осіб. Тан був зворушений грою Ланга і «майже подумав, що він написав цей твір для Ланга, хоча той ще не народився» (Xu Qian, 2018 с. 12).

Пізніше знаменитий піаніст виявив бажання прем'єрно виконати всю сюїту на своїх концертах. Відповідно до пропозицій Ланга, Тан зробив незначні зміни у творі, змінивши назви, порядок п'єс і загальну структуру. У 2003 році в Центрі виконавських мистецтв імені Кеннеді у Вашингтоні відбулася прем'єра оновленої версії під назвою «Вісім спогадів в акварелі».

Як вказує Су Цян «Вісім ескізів з хунаньським акцентом», перша версія «Вісім спогадів аквареллю», ніколи не була опублікована під оригінальною назвою (Xu Qian, 2018). Цей твір вперше було опубліковано під назвою «Спогади» в 1987 році видавництвом «Дім народної музики» (Shanghai Music Publishing House) у Пекіні, Китай. 1996 року сюїти знову було опубліковано Нью-Йоркською видавничою компанією класичної музики G. Schirmer, Inc. під назвою «Вісім спогадів в акварелі». Інформаційний вступ із довідковою інформацією про цю сюїту було включено у передмову до цієї версії. Цей твір також було включено до двох збірок фортепіанної музики, обидві опубліковані в Китаї, видавництвом «Дім народної музики» 2001 року, а також Шанхайською консерваторією музичної преси 2011 року. Остання версія цього твору була опублікована в Китаї 2015 року у збірці «*A Century of Piano Solo Works by Chinese Composers*» Шанхайського видавництва (Xu Qian, 2018, с.16).

У «Вісьмох спогадах в акварелі» Тан Дун створює особливу національну звукову палітру, імітуючи звучання таких китайських традиційних інструментів, як *чжен*, китайський *гонг* і *барабани*, *шен* і *бяньчжун*. Сюїта складається з восьми мініатюр, які утворюють своєрідну програму. «Місяць пропав» розповідає про тугу, тоді як «Квасоля стакато» є простодушним образом гри з дитинства. «Пісня пастуха» має велику свободу уяви, а «Блакитна черниця» є описовою, яка показує образ матері, що розповідає історії. «Червона пустеля» зображує тихий пейзаж із відчуттям невизначеності, тоді як «Давнє поховання» створює відчуття похмурості. «Пливучі хмари» малюють картину хмарного неба, а «Сліпий дощ» завершує сюїту веселим танцем. «Квасоля стакато», «Пастуша пісня», «Блакитна черниця» і «Сліпий дощ» були засновані на традиційних народних піснях провінції Хунань, тоді як для інших чотирьох номерів Тан Дун створив оригінальні мелодії.

Назва першої п'єси «Місяць пропав» має відношення до традицій китайської культури. У Китаї місяць представляє особливу метафору, пов'язану зі смутком, миром або тугою. Свято середини осені – одне з найважливіших китайських традиційних свят. У цей день з'являється повний місяць, що завжди означає возз'єднання сім'ї. Члени родини збираються разом, щоб відсвяткувати традиційний бенкет, а потім сидять разом, щоб порадіти місяцю. Своє перше свято середини осені Тан провів у Пекіні під час навчання в Центральній консерваторії музики в 1978 році. Імовірно, саме тоді він написав «Місяць пропав», щоб відзначити свято і висловити свою тугу за рідним містом і своєю родиною.

«Місяць пропав» – ліричний твір зі співочою мелодією в пентатонових ладах *юй* та *шан*. Композитор застосовує секунди, створюючи дисонанс у мелодичних лініях. Ці рядки з часом спускаються до нижнього регістру, створюючи символічне зображення місячного світла, що сяє на землю, коли воно вільно розтікається по землі, як вода, на що вказує рух в темпі *rubato*. В мініатюрі зустрічаються прийоми китайського інструменту *чжен*. Імітація гри

*чжен* правою рукою використовується на початку п'єси: чотиризвучні низхідні арпеджовані побудови у лівій руці імітують щипковий звук струнного китайського інструменту. Також є присутній прийом глісандо на *чжен* у кінці п'єси, який досягається швидким перебором дрібних нот з великим стрибком і ферматою на останній ноті, що має передати звуковий образ ковзання по струнах *чжена*.

Китайська назва «Квасоля стаккато» може ще тлумачитися як «Розвага». Вона пов'язана зі словом «боби», що символізує китайцям дітей, а «стрибаюча квасоля» (стаккато) явно символізує метафору для енергійних дітей. Тема цього руху походить від хунаньської народної пісні «Моя нова невістка», яка виникла ще в давні часи і походить із Цзяхе, що підпорядкований Ченьчжоу у провінції Хунань. Цей твір складається з шести строф і випромінює радісну атмосферу. У віршах оспівується нова невістка за красу, працьовитість і ощадливість у веденні господарства. І «Моя нова невістка», і «Квасоля стаккато» має розмір 2/4, і написані в тому самому пентатонічному ладі *d* юй. Фортепіанна п'єса, як і її оригінал, має жвавий темп. Тан прямо цитує мелодію з «Моєї нової невістки» у «Квасолі стаккато», застосовує часті звороти, щоб прикрасити тему, зображуючи жвавих дітей. Наприклад, він робить акцент на стаккато, що робить ці ноти більш енергійними. В одному з розділів композитор використовує принцип політонального сполучення двох пентатонових ладів: лад *g*-юй – у правій, і лад *b*-гун, – відповідно, у лівій руці.

«Пастуша пісня» – ліричний твір, побудований на фактурному варіюванні. Мелодія запозичена з пісні про кохання з району Хенгдонг у східній частині провінції Хубей, яка має назву «На іншому пагорбі трава зеленіша», розповідаючи про кохання в Хендонгу. «Пастуша пісня» написана в ладі *a*-юй, має строфічну форму, що включає п'ять розділів із вступом і кодою. Хоча розділи можуть містити лише один або два такти кожен, вони відрізняються за тривалістю. Усі мелодії з'являються у високому регістрі, переважно в правій руці, тоді як ліва рука представляє різні супровідні фактурні формули.

«Пастуша пісня» та «На іншому пагорбі трава зеленіша» подібні за структурою. Обидві п'єси складаються з п'яти строф, тоді як «Пастуша пісня» містить вступ і коду; вони обидва граються вільно на *rubato*. Структура пісні відповідає китайському стилю «гірської пісні», яку співають у селах щонайменше 2000 років. Зазвичай вона складається з п'яти строф як один розділ, з текстами про кохання. У мелодії використовуються мелізми, характерні для співу *туо цянь* в китайських традиційних народних піснях. Склад, як правило, односкладове слово, співається кількома різними нотами поспіль. У народних піснях Хунань *туо цянь* є звичайною практикою, коли останню ноту фрази підтягують до високої ноти. Приклад можна знайти в «Пастушій пісні». Остання граційна нота соль є імітацією підтягнутого *туо цянь* після останньої ноти музичної фрази.

Хоча Тан Дун не повністю цитує усю мелодію «На іншому пагорбі трава зеленіша» безпосередньо в «Пастушій пісні», обидві мелодії схожі за характером. Імітація на фортепіано глісандо гри на *чжен* досягається через висхідні витончені послідовності, що створює звукову алузію атмосфери прозорості та піднесеності, через «візерунки» глісандо з восьми нот, що повторюються та прискорюються.

«Блакитна черниця» – це лірична споглядальна мініатюра у тричастинній формі в ладу *е юй*. Її мелодія запозичена з народної пісні «Дівчина з села приїжджає в місто», популярної народної пісні з Шаодуна у провінції Хунань. В п'єсі майстерно застосовано контрапунктичні прийоми. «Дівчина з села приїжджає в місто» була відома в 1970-х роках в районі Хунань і стрімко поширювалася усно. У ній розповідається про чоловіка з міста, який спокусив сільську дівчину вийти за нього заміж, а пісня описує характер чистої, простої та впевненої сільської дівчини. Цей твір спочатку був дуетом, співаним діалектом Хунань. Тан Дун не цитує повністю мелодію народної пісні, але ці два твори демонструють схожість у гармонічній послідовності, мелодичному контурі та ритмічних побудовах.



«Червона пустеля» – повільний і тихий твір у ладі *a юй* із включенням кластерів та дисонансних інтервалів. Синкопований ритм продовжується протягом усього твору. В «Давньому похованні» Тан Дун зображує ритуальну сцену жертвовного похорону, викликаючи глибокі сумні емоції. Композитор застосовує постійно мінливі гармонії, щоб створити відчуття тональної невизначеності. Остинато великих секунд проходять протягом всієї п'єси у середньому голос, що імітує *бянчжун*, створюючи атмосферу похоронної процесії. Цей давній китайський ударний інструмент складається з набору дзвіночків, виготовлених із бронзи. У давнину це був важливий інструмент для масштабних зовнішніх ритуалів.

«Пливучі хмари» – пейзажна замальовка неба, сповнена кантилени і спокою. Тональний центр п'єси постійно змінюється в цьому русі, використовуючи досить розмиті лади та випадкові багатотональні звукові плями. Стрімкі лінії з біжучими шістнадцятими нотами представлені протягом усього руху. Над цим плавним матеріалом з'являються мелодичні лінії, можливо, натякаючи на те, що місячне світло «пливе» на хмарах.

«Сліпий дощ» – поняття, що в китайській культурі є метафорою свята благословення, коли люди бризкають водою один на одного як акт бажання щастя один одному. Композитор втілює у п'єсі звуковий образ китайських інструментів *шену*, *гонгів* та *барабанів*. У вступі до п'єси права та ліва рука імітують звуки *гонгу* та *барабана* відповідно. Інтервал великої секунди представлений у правій руці протягом цього розділу, імітуючи природний звук китайського *гонгу*. У супроводі танцювальних мелодій використовується імітація губного органу *шен*. Його використовували на важливих китайських подіях, таких як весілля, похорони та жертвопринесення. Також ми можемо відчувати імітацію духового інструменту в епізоді, де кожна рука канонічно передає паралельні квартали, відтворюючи сцену двох виконавців *шен*, які ганяються один за одним.

«Сліпий дощ» – весела танцювальна п'єса у трикомпонентній формі, головним чином у ладі *g-чжі в*, зі вступом і кодою. Мелодія «Сліпий дощ»

заснована на дитячій пісеньці «Пастуша пісня», з рідного міста Тана в Хунані. Це пісенька, коли діти катаються на бамбуковому коні. У ній зображено радісну та хвилюючу святкову сцену. У «Сліпому дощі» Тан передає церемоніальну атмосферу, імітуючи китайський *гонг* на початку п'єси.

Одним з найважливіших виконавських аспектів сюїти Тан Дуна «Вісім спогадів в акварелі» є віддзеркалення у виконавських прийомах та звукоутворенні китайських національних елементів. Перш за все, це використання китайських пентатонічних гам, які застосовуються також у поліладовому сполученні.

«Нейтральний тон» (термін Лі Мей), – це явище в китайській традиції, засноване на специфіці настроювання китайських традиційних інструментів. В зв'язку з цим деякі тони пентатонічної гами підвищуються, утворюючи чвертьтони. Термін був введений китайським музикознавцем Лі Мей (Лі Мей, 2001), який визначив нейтральний тон як «спеціальний інтервал, званий нейтральним тоном у традиційній народній музиці Китаю, який знаходиться між великим інтервалом і мінорним інтервалом.

Наприклад, терція нейтрального тону – це інтервал між великою терцією та малою терцією» (Лі Мей, 2001, с. 20). Нейтральний тон є особливою рисою і частиною характеру танцю Хуагу провінції Хунань, де тони *шан* і *чжі* пентатонічної гами зазвичай підвищуються на чвертьтони. Оскільки чвертьтони не можна відобразити в процесі фортепіанного виконання через рівномірну температуру інструменту, композитор замінив нейтральний тон хроматичним звуком.

Як бачимо, національні елементи посідають важливе місце у фортепіанних творах Тан Дуна. Це різноманітні форми народного музикування, китайської сольної інструментальної, ансамблевої та танцювальної музики. Піаніст повинен їх відтворити за допомогою сучасних виконавських прийомів. У п'єсах композитора можна відчутти найдавніші види мистецтва Китаю, що найтісніше пов'язані з музикою. Поряд з повільними, плавними танцями, що часом носять характер пантоміми, є китайські швидкі

темпераментні танці, що імітують танець-ходу, танець масок, що зображають драконів та інші страшні чудовиська, танець на ходулях і т. ін. Танець в умовах сільського побуту зазвичай обмежується кількома струнними, найпростішими духовими та ударними інструментами. Часто танці супроводжуються співом, а також зображенням різних побутових сцен та явищ природи. Китайська інструментальна музика традиційно гетерофонна, якщо вона виконується більш ніж на одному інструменті, або інструментом і голосом. Хоча китайська музика не використовує чотириголосні гармонійні співзвуччя західної музики, гармонія іноді має місце.

У музиці Тан Дуна ми находимо віддзеркалення найдавніших китайських народних інструментів, таких як губний орган *шен*, створений у Китаї в період раннього Жоу, про який є згадка у «Шіцзіні». Звучання цього інструменту забезпечується вібраціями язичків. Вчені вважають, що принцип вібруючого язичка для отримання звуку прийшов на Захід з Китаю. Стрій цього інструменту заснований на системі налаштування люй-люй, яка аналогічна європейській діатоніці, але розкиданою по чистих квінтах знизу вгору.

Ще одним стародавнім інструментом є цитра *цин*. Цей музичний інструмент у Європі іноді розглядають як вид лютні, що не зовсім точно, оскільки цитра не має грифа. Її дерев'яний корпус складається з верхньої та нижньої дек, що трохи звужуються до одного кінця (до лівого щодо виконавця). У нижній деці є два резонансні отвори та колки для натягування струн. Спочатку цитра *цин* мала п'ять струн, а пізніше, у період Чжоу, стала семиструнною.

Цитра *чжен*, особливо популярна на півдні Китаю, має два або більше тони, що синхронно звучать, якщо музикант перебирає дві або більше струн одночасно. Притаманна китайському народу ясність і ніжність почуттів перешкоджали перевантаженості музичної фактури інструментальної народної музики. Ще однією характерною особливістю китайських народних інструментів є використання специфічних для східної музики нюансів —

нетривалих відхилень від єдиного тону при відтворенні тембру. Основна увага приділяється відтворенню та контролю окремих тонів; кожен тон розцінюється як об'єкт. Найкраще підтвердження цього можна почути в музиці *цитри цинь*.

Народна інструментальна музика Китаю також відрізняється великою жанровою різноманітністю. Ця категорія охоплює сольну інструментальну музику, обрядові інструментальні мелодії, всілякі танцювальні п'єси, які найчастіше виконуються невеликими інструментальними ансамблями. До улюблених народних музичних інструментів, що користуються найбільшим поширенням по всій країні, відносяться двострунна скрипка *хуцинь*, бамбукова флейта *ді*, багатоствольний *шен*, китайська гітара *піпа* і всілякі ударні інструменти – *барабани*, *гонги*, *дзвіночки*, дерев'яні тріскачки та ін. В різних провінціях поширеність окремих інструментів варіюється, а іноді значно розширюється. Так, у західних областях Китаю в народі широко поширені сопілки та різновид флейти *пан-сяо*. У Південному Китаї народні музиканти грають на різноманітних струнних інструментах, у тому числі на чотириструнній *танбулі*, а також на ударних та духових інструментах.

## Висновки до Розділу 2

Фортепіанні твори, проаналізовані в даному розділі, становлять значну частину китайського фортепіанного репертуару. Вони віддзеркалюють широкий спектр національних явищ і є репрезентативними для китайської музики. Народне пісенно-танцювальне, традиційне інструментальне, музично-драматичне мистецтво склали основу музичного мислення китайських композиторів, що віддзеркалилося на формуванні жанрової стилістики фортепіанних творів.

Специфіка історичного розвитку жанрової сфери китайської народної та традиційної музичної культури, її в багатогранний контекст різних класичних духовних, релігійних, філософсько-естетичних течій та шкіл Китаю зумовили

становлення китайського фортепіанного мистецтва. В зв'язку з цим в китайській фортепіанній музиці склалася велика група творів, що не має жанрових аналогів в європейській музиці. Національно спрямована жанрова сфера та піанізм в Китаї сформувалися в руслі національних традицій, «органічно включаючи фольклорні елементи в систему сучасних засобів вираження, що багато визначило своєрідність їх фортепіанних творів, створення специфічного образу фортепіано» (Хуан Чжулін, 2009, с. 180).

Залучення фольклорного матеріалу склало основу програмних п'єс – обробок, в яких композитори намагалися максимально зберегти характер мелодії, ритму та інших засобів виразності оригіналу. Найбільше втілення у представлених фортепіанних творах одержують інструментальні жанри традиційної та народної музики – на *цин*, *гуцин*, поширені в п'єсах-казах *таньцин*, *янгуаньсаньде*, *сяоцин* та ін.

Транскрипції для фортепіанних мініатюр із класичних та традиційних китайських інструментальних творів композиторів Лі Інхя, Ван Цзянчжуна, Ван Лісаня та ін належать до найважливішого жанрового типу, що формується під час об'єднання китайської та західної музичної культури у ХХ столітті. В процесі виконання перекладень для фортепіано мініатюр із репертуару класичних китайських інструментальних творів традиційні китайські філософсько-естетичні ідеї отримують піаністичне втілення у сучасному китайському фортепіанному мистецтві.

Накопичення і осмислення музичного матеріалу в фортепіанній творчості, осягнення та адаптація національного матеріалу до західного інструменту фортепіано вимагала формування специфічної жанрової сфери та відбору засобів піаністичного викладу. Так зароджувалась стилістика національної фортепіанної музики. В кризовий період Культурної революції, який увійшов в історію як «епоха аранжувань», фортепіанна творчість ще більше сконцентрувалася навколо національного матеріалу. Починаючи з кінця 1980-х років національні елементи органічно «вписуються» у сучасні

світові техніки композиції, неодмінно впливаючи на жанрову специфіку китайської фортепіанної музики.

Програмні сюїти суттєво розсувають традиційні для китайської фортепіанної музики образні рамки, поглиблюють зв'язки музики та інших мистецтв. Тяжіння до індивідуалізації образів, і, одночасно, до об'єднання та зіставлення, визначила шляхи формування даного жанру. У програмних сюїтах для фортепіано, що склали основу великих жанрів, спостерігаються різні види роботи композиторів з національним матеріалом: від цитування матеріалу або його фрагментів, до принципів варіаційного розвитку фольклорного матеріалу, втілення звукових приймів національних інструментів, тощо. У творах цього типу можна знайти численні «китайські» музичні елементи, які відрізняються від європейської традиції фортепіанної музики, в тому числі такі, як темп, ритм, аплікатура, дихання, особливе колористичне звучання інструментів, орнаментика.

Формування виконавської стилістики китайської фортепіанної музики вимагає від піаніста знання традиційної китайської естетики та практики музикування, а також глибокої обізнаності китайською музичною культурою минулого та сьогодення. Стилi китайських музичних творів різноманітні, і цей репертуар сформований під впливом традиційних китайських народних пісень, інструментальної музики, опери та інших жанрів. Оскільки китайські композиції, певною мірою обумовлені впливом різних китайських філософських ідей, їх розуміння також корисно задля досягнення успіху у творчій і виконавчій роботі. У сучасному китайському фортепіанному виконавському мистецтві яскраво проявилися найважливіші китайські традиційні художньо-естетичні принципи (*ци, інь-ян, і-цзин, чжи-дао, шан-шуй* та ін.). Чимало їх впроваджено сьогодні в прийоми сучасної фортепіанної музики, що, в свою чергу відбивається на формуванні та еволюції виконавських прийомів.

### РОЗДІЛ 3

## СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО ВТІЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЖАНРОВИХ МОДЕЛЕЙ КИТАЙСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ

### 3.1. Прелюдії для фортепіано: «китайська душа в європейському організмі композиції» (Сяо Юмей)

Прелюдія є одним із найдавніших західноєвропейських жанрів клавірної та фортепіанної музики і одним з найяскравіших проявів та найбільш затребуваних різновидів мініатюри. Генеза цього жанру, пов'язана з двома тенденціями, найважливішою з яких став вплив європейської фортепіанної традиції. До початку ХХ століття фортепіанна музика в Європі демонструє зрілі і прекрасні досягнення музичної культури, що розвинулися протягом попередніх століть. Її теоретичні засади та практичні аспекти вже сформувалися і були багаторазово відображені в розвиненій науково-теоретичній системі та виконавській практиці. Відповідно до цього, в якості свого першочергового завдання китайські композитори усвідомлювали необхідність вивчення і наслідування європейського досвіду.

Мініатюра для фортепіано – складна і різноманітна жанрова сфера, якій належить особливе місце в історії китайської фортепіанної музики як феномена, що на перехресті часів і культур став підґрунтям художньо-естетичного та музично-мовного синтезу. Користуючись популярністю в педагогічній та концертній практиці, фортепіанні мініатюри стали тим середовищем, в якому, постійно розвивалися і викристалізувалися риси національного стилю китайської фортепіанної культури.

Фортепіанна мініатюра привертала увагу китайських композиторів передусім як відкрита та вільна у своїх художніх смислах та формах жанрова ідея. Вони використовували ці якості, і вже на самому початку історії китайської фортепіанної музики у цій жанровій сфері було створено низку

творів. Багато чого в цих «зародкових» творах створено на основі прямого наслідування стилістиці композицій європейської фортепіанної музики. Причину цього дослідниця Лі Сяо Сяо вбачає у тому, що китайські композитори «досить пізно починають працювати над фортепіанною музикою, володіючи мінімальним досвідом у цій галузі, тому наслідування європейського тут було необхідним етапом» (Лі Сяо Сяо, 2010, с.24).

Саме мініатюра з властивим їй духом «творчої лабораторії» найбільш гнучко реагувала на складні художні процеси, що відбувалися в китайській фортепіанній музиці ХХ століття. Пов'язана нерозривними нитками з усією багатотисячолітньою культурною спадщиною Китаю, яка має виток з класичних жанрів і форм китайської музики, вона, разом з тим, стала тією сполучною ланкою, яка об'єднала традиції і новаторство, глибинну китайську духовність з новітніми філософсько-естетичними течіями, традиційне музичне мислення і мову з композиторськими і виконавськими техніками нового часу.

Розвиваючись протягом усього ХХ століття, фортепіанна мініатюра увібрала в себе, етап за етапом, всі найбільш важливі елементи національного музичного стилю, характерною особливістю якого є тісний взаємозв'язок з глибинними витоками китайського музичного, і ширше – художнього мислення. Саме наявність такого міцного фундаменту уможливила здійснення масштабного синтезу різних культурних традицій, який знайшов своє втілення на всіх рівнях існування фортепіанної мініатюри: від змістовно-сміслового, жанрового до власне композиційного, музично-мовного і виконавського. Фортепіанна мініатюра у творчості китайських композиторів ХХ – ХХІ століть, таким чином, стає однією з центральних жанрових сфер, без урахування якої неможливо цілісне розуміння і сприйняття всієї сучасної музичної культури Китаю.

Становлення досліджуваної жанрової сфери, так само, як і всього фортепіанного мистецтва Китаю в цілому, супроводжувалося на початку ХХ століття широкою та інтенсивною полемікою. Так, Лі Сяо Сяо наводить



багато думок китайських музичних діячів першої третини ХХ століття Фей Ши, Ой Манлана та ін. щодо «“відсталості” китайської музики» (Лі Сяо Сяо, 2010, с. 14-15) та необхідності китайських музикантів вивчати та застосовувати принципи західної музичної культури. В цілому, як стверджує дослідниця, така позиція зводилася до визнання того, що порівняно з європейською, китайська традиційна музика набагато більш відстала у своєму історичному розвитку, науковості, художньому рівні.

Відповідно до неї, музиканти Китаю повинні вивчити європейську музику для подальшого перетворення китайської. Маючи на увазі цей аспект, музиканти та музичні вчені Китаю стверджували, що нова китайська музика повинна висловитися в абсолютно нових формах. У музичній творчості композиторам необхідно використовувати європейські композиційні техніки і музичні інструменти; разом з тим, нова китайська музика повинна була дотримуватися, на їхню думку, квінтесенції китайських музичних традицій з точки зору їх внутрішніх смислових конотацій.

Найбільш влучним в цьому сенсі видається вислів одного з фундаторів китайського музичного мистецтва ХХ століття композитора і теоретика з європейською освітою Сяо Юмея: «Учні та вчителі, які вивчають китайську музику, повинні одночасно вчитися нотації, гармонії, контрапункту, інструментуванню європейської музики, для того щоб скласти нову музику, яка має китайську культурну душу і організм європейської композиції» (Цзін Чіо, 2003, с.15).

Китайських композиторів, що засвоювали у своїй творчості новий інструмент фортепіано, приваблював жанр мініатюри, і, зокрема, прелюдії, через його вільнішу формальну структуру, побудову на одній фактурній формулі та відносно невелику тривалість. Канонічні фортепіанні прелюдії європейських майстрів сильно вплинули на китайських композиторів, особливо у формальній структурі та гармонії.

Найперші прелюдії для фортепіано були створені в 1930-х – 1940-х роках Чень Тяньхе та Дін Шаньде. Ці твори і «вважаються

експериментальними спробами, що досліджують китайські національні елементи, змішані із західними композиційними техніками» (Li Jingbei, 2019, с. 28). Фортепіанна прелюдія Чень Тяньхе, побудована в тричастинній формі на основі пентатонного ладу *cis юй*, отримала другу премію на конкурсі композиторів О. Черепніна. Чень Тяньхе використав ритм китайського народного танцю і поєднав пентатонний лад із західною мажорною гамою на тій самій тоніці. «Три прелюдії до фортепіано» Дін Шаньде також були чудовим твором, який містив елементи французького імпресіонізму.

У 1950-1960-х роках більшість фортепіанних прелюдій отримали програмні назви та були створені як самостійні твори, наслідуючи традиції К. Дебюссі. Наприклад, Шість прелюдій Чу Ванхуа мають назви: «Бамбук на вітрі», «Шум долини», «На березі річки», «Баркарола», «Елегія» та «Меморі». Музичні сюжети були тісно пов'язані з назвами. Інші видатні твори включали фортепіанну прелюдію «Струмок» Чжу Гон Ю та дві прелюдії Чжу Цзяньєра «Розповідаючи вам» і «Текуча вода».

Під час Культурної революції у жанрі прелюдії композитори не писали. Майже єдиним виключенням можна назвати цикл Дванадцять прелюдій для фортепіано op.5 Хуана Ан-Луна (1970). Цей ранній опус композитора був написаний, коли він був відправлений в село «на трудове перевиховання». Як зазначає Сунь Тянь, композитору пощастило, «йому дозволили привезти на нове місце проживання своє фортепіано. Перші дві прелюдії були п'єсами, які Хуан склав з моменту початку Культурної революції в середині шістдесятих. В ту особливу епоху настрої і емоції до недавніх пір захопленого молодого учня були виражені стримано» (Сунь Тянь, 2019, с. 102-103). Пізніше, вже 2008 року, композитор опублікував лише Дві прелюдії (До Мажор і до мінор) зі свого раннього опусу, які проникнуті пейзажною лірикою і яскравою емоційністю. Їх чудова гармонічна мова сформована основі тональної західної системи та колористичних фактурно-гармонійних побудов. Дві прелюдії демонструють романтичний стиль у гармонії та фактурі клавіатури, який може відображати вплив прелюдій Ф. Шопена.

Після 1980 року композитори отримали можливість досягнути новітні західні техніки композиції і застосувати їх у своїй творчості. Наприклад, в Прелюдях Гу Цю Юня, Ма Цзяньпіна, Го Веньцзіна «Каньйон», No.1, Прелюдії для лівої руки Чу Ванхуа та ін., західна модель жанру була адаптована з точки зору унікальних музичних концепцій, національного колориту, культурних ідіом та інновацій гармонічної мови, що утворилася шляхом синтезу європейських і китайських гам і акордової лексики.

«Три прелюдії для фортепіано» Чжан Шуая представили новаторські твори, де поєдналися національні елементи з джазом. В цілому, прелюдія стала своєрідною «лабораторією», де відбувалися спроби творчих експериментів, пошуки виразових засобів. З'явилася велика кількість прелюдій, в яких поєднувалися елементи мажоро-мінорної системи та пентатонного ладу, музичні та естетичні елементи національної мови адаптувалися до додекафонної, атональної та серійної техніки. Це – своєрідна спроба осучаснити національну ідентичність китайців і зробити її через мистецтво зрозумілою всьому світу.

Однією зі спроб змалювати сучасними композиторськими засобами китайський календарний рік – своєрідну «картину світу» став цикл Двадцять чотири прелюдії для фортепіано Ляо Шенцзіна. В його в основу закладено важливу ідентичну модель 24-х сонячних періодів, які протягом тисяч років надавали глибокий вплив на спосіб мислення та поведінку китайців, виступаючи важливим носієм національної культурної ідентичності та яскравого свідчення культурного розмаїття людства. Ця спадщина пронизала майже всі аспекти життя китайців.

Стародавні китайці ділили рік на чотири сезони, кожен з яких складався з трьох місяців, а щомісяця ділився на два сонячні періоди. Таким чином, повний рік охоплює 24 сонячні періоди або *цзе ци*, починаючи з китайського Нового року у лютому і закінчуючи Великим холодом у січні, тим самим формуючи циклічну модель. Більшість ритуалів та свят в Китаї тісно пов'язані

із сонячними періодами, які також можуть згадуватися в дитячих віршиках, баладах та прислів'ях.

### *3.1.1. Дін Шаньде. Три прелюдії оп.3*

Фундатор китайського музичного мистецтва ХХ століття Дін Шаньде відомий в Китаї як концертуєчий піаніст, композитор і музичний педагог. Його також вважали піонером фортепіанної національної виконавської стилістики: він був першим китайським піаністом, який виконав сольний концерт у Китаї 11 травня 1935 року. В програмі концерту прозвучали твори Л. Бетховена, К. Вебера, Ф. Шопена, Ф. Ліста. Музикант створив п'ятдесят дев'ять творів у багатьох жанрах, у тому числі двадцять шість вокальних, вісімнадцять фортепіанних опусів, шість транскрипцій народних пісень, п'ять симфоній, чотири інструментальних ансамблі, одну скрипкову сонату та один хоровий твір. Він був одним із видатних композиторів, які передали національні музичні ідеї Китаю через фортепіано.

Ще в молоді роки, незважаючи на те, що Дін Шаньде був успішним концертуєчим піаністом, він почувався незадоволеним, виконуючи лише один китайський твір на своїх концертах 1935-1937 років. Тому китайський музикант розпочав свій композиторський шлях, коли прийняв посаду в Шанхайській консерваторії: «Хвилювання від концертного туру тривало недовго, тому що я завжди граю західні композиції. Я часто думаю про те, чому китайці не можуть складати твори, які б відображали китайський музичний стиль, а також високу якість, як ті класичні шедеври. Зрештою, я прийняв рішення вивчати композицію, докладаючи невпинних зусиль для досягнення своєї мети» (Li Jingbei, 2019, с. 26).

Під керівництвом видатного композитора Хуан Цзи Дін Шаньде опанував основи композиції. Він міг використовувати фортепіано, щоб передати свої музичні ідеї за допомогою класичних європейських технік композиції, тому національна стилістика ранніх творів Дін Шаньде

ґрунтувалася на основі європейського романтичного піанізму. Композитор почав досліджувати можливості поєднання китайських музичних стилів із західними техніками. В його фортепіанних творах функціональна гармонія поєднана з пентатоновим ладом, при цьому залишаються використання півтонів, паралельних хроматичних побудов, відбуваються тональні модуляції, тощо. Ці підходи мало коли зустрічалися в той час у Китаї.

Протягом двох років навчання у Паризькій консерваторії Дін Шаньде створив «Три прелюдії для фортепіано» ор.3, в якому почав відходити від традиційної гармонії, зберігаючи ознаки пентатонного ладу та застосування принципів французького імпресіонізму. Як зазначають дослідники (Su Xia, 1993; Zhou Qi-Xun, 2003; Li Jingbei, 2019), цей твір вважається однією з перших фортепіанних прелюдій, написаних китайським композитором за європейською жанровою моделлю. Гармонічна краса імпресіоністів адаптована до національної мелодики чи не вперше в китайській фортепіанній музиці.

Молодий китайський композитор завершив цикл прелюдій під керівництвом Тоні Обена (1907-1981) в 1948 році в Парижі. Ці мініатюри несуть на собі ознаки впливу прелюдій К. Дебюссі. В них простежується «властивий Дебюссі композиційний принцип розкриття вихідного імпульсу» (У На, 2009, с.19) – мелодичного або мелодико-гармонічного звороту, що іноді виконує функцію заставки в його прелюдіях.

Незважаючи на те, що композитор використав в мініатюрах китайські народні мелодії, він сам вважає свої прелюдії поворотним пунктом у формуванні його композиторського стилю. Композитор згадував: «Коли я приїхав до Парижа, професор Обен познайомив мене з творами Дебюссі, Равеля та Форе. Він хотів, щоб я позбувся традиційної гармонізації та ввібрав нові елементи. Професор Обен попросив мене використовувати різні техніки. Я прийняв його пораду, коли писав “Прелюдії”. Тим часом уявлення про збереження національних особливостей і мелодій не можна змінити» (Li Jingbei, 2019, с. 29).

Три прелюдії – мініатюри з багатим змістовним підтекстом, і в той же час образною конкретністю, поєднані загальною драматургією розвитку. На перший погляд прелюдії подібні імпровізації, однак, мають чітку деталізовану відділку. По економії художніх засобів і композиційним принципам прелюдії Дін Шаньде можна порівняти з поетичною мініатюрою, «ієрогліфічним начертанням або малюнком аквареллю» (У На, 2009, с.19). В усіх прелюдях якості художнього і формотворчого засобу спостерігається використання остинатної гармонічної ідеї та послідовне використання гармоній в ролі звукофарбового засобу.

Три прелюдії демонструють граничний лаконізм засобів, і, в той же час, передають найтонші миттєві психологічні стани. Лінія мінімізації відрізняє весь опус. Перша прелюдія *Andante sostenuto* складається лише з десяти тактів, вона побудована на темі шанбейської народної мелодії «Сяо Лу» («Маленька стежка»). Пісенна мелодія належить до типу народної музики *сінь тянь ю*, що побудована на висхідних та низхідних ходах кварт і квінт. Така народна традиція зазвичай передається усно в районі Шаньбей провінції Шаньсі та Внутрішній Монголії в Китаї.

Прелюдія Дін Шаньде написана в пентатоновому ладі *а шан*. Основний тематичний матеріал твору складається з п'яти звуків: *ля, сі-бемоль, ре, мі, соль*. Інтервальні ходи кварта та квінти змінюють один одного, утворюючи інверсію. Поява звуку *соль-дієз* в мелодії не вписується в «ладову систему» *а шан*, ніби «випадаючи» з неї. Композитор сміливо додає цей тон сьомого підвищеного ступеня тональності *ля мінор*. Таким чином, Дін Шаньде експериментує із поєднанням елементів двох різних звуковисотних систем: пентатонного ладу і мажоро-мінорної тональності. Поява звуку *соль-дієз* і періодична його зміна на звук *соль* створює ефект зміни кольору, «плаваючої» стабільності, надаючи музичному образу особливої гнучкості.

Варто зазначити, що для лівої руки характерним є остинато, що складається з повторюваних акцентованих акордів, які «імітують голоси, що лунають на горі» (Li Jingbei, 2019, с. 30). Перший акорд, що містить малу

секунду вниз і збільшену кварту – до, фа-дієз в середині, переходить крайніми голосами, що утворюють октаву, на тон нижче. Середні голоси залишаються на місці. Такий постійно повторюваний звукокольоровий гармонійний супровід представляє тривогу і занепокоєння. Не маючи подібних аналогів в китайській музиці, він створює відчуття звукової інтенсивності і тональної невизначеності. Подібне гармонійне нововведення разом із пентатонною мелодією створює несподіваний звуковий ефект. Крім того, закінчення мініатюри на останньому акорді, який на слух сприймається як зменшений септакорд без квінтового тону, утворює відчуття стурбованості і невизначеності в кінці п'єси.

Друга прелюдія *Andantino cantabile* також є дуже короткою, мініатюра складається лише з одинадцяти тактів. Її виконання потребує особливої афористичності, оскільки приблизно за дві хвилини піаністу потрібно сказати «багато в малому». Основна мелодія, що проводиться в партії лівої руки, дуже проста, вона заснована на п'яти основних тонах пентатонного ладу *сі шан – сі, до-дієз, мі, фа, ля*. В правій руці проводиться повторювана формула супроводу, заснована на квінтах.

У китайській музиці паралельні квінти або октави зустрічаються вкрай рідко, а іноді вони взагалі заборонені для музики, написаної у традиційних ладах. Згідно китайської теорії музики, паралельні інтервали квінт та октав «спричиняють відхилення від музичного напрямку та втрату відчуття чіткості та стабільності» (Li Jingbei, 2019, с. 31). Композитор порушує цю національну традицію, збагачуючи свою музику традицією композиторів імпресіоністичного художнього напрямку, які доволі часто використовували в своїй музиці паралельні інтервали та акорди.

У третій прелюдії *Allegretto con anima* композитор процитував мелодію з китайської опери під назвою *Кун Цюй*. Тематичний матеріал і фактура цієї прелюдії відносно прості. Тема зберігає ліричну характеристику оригінального мелодії. Одночасно в акомпанементі звучать розкладені акордові фігурації. Повторювана мелодія та безперервний акомпанемент

залишають незабутнє враження на глядачів; однак це повторення втрачає відчуття напруги. Прелюдія написана в тональності Соль-бемоль Мажор, про що свідчать відповідні ключові знаки. При цьому сама тема має ознаки пентатонного ладу *ges-гун* – *соль-бемоль, ля-бемоль, сі-бемоль, ре-бемоль, мі-бемоль*.

Як зазначає Су Ся (Su Xia, 1993), Дін Шаньде власно згадував про це: «Я використав мелодію *цин тяо* з опери *Кун Цюй* у третій прелюдії. Ця мелодія, з мого рідного міста, мені знайома. Супровідна формула, що містить дисонанси, неакордовий тон і змінний півтон виражають моє коливання та тривожне почуття» (Su Xia, 1993, с. 40).

Таким чином композитор пояснює художнє призначення задіяної ним сучасні техніки щодо гармонії, фактури та ритму. В акомпанементі застосовані насичені, дисонансні побудови за рахунок додавання хроматизмів, тритонових інтервалів, великих септим і малих нон у формі арпеджованих фігурацій. Композитор використовує принцип поліметрії – сполучення складних метрів: 4/2 у правій руці і 24/8 у лівій руці, інвертуючи їх в середній частині. Цей незвичайний елемент відразу привертає увагу виконавця, оскільки вказана чисельність метру впливає на характер руху зазначених тривалостей. Утворюється своєрідна «поліфонія двох рухів», кожен з яких має свій особливий характер і драматургію розвитку.

Таким чином, створення Три прелюдії для фортепіано ор.3 Дін Шаньде має право вважатися важливою подією та своєрідним етапом розвитку професійної китайської фортепіанної музики. Це не просто один з перших творів в європейській жанровій моделі прелюдії, головним його здобутком стало досягнення рідкісного досконалого поєднання китайського національного стилю із західною композиторською технікою. Представлені національні риси включають використання пентатонних ладів, цитування народних мелодій та імітацію прийомів виконання на традиційних інструментах. Західні прийоми включають застосування тональної гармонії, дисонансних побудов, сполучення складних метрів та звукобарвні елементи



імпресіонізму. Дані прелюдії суттєво вплинули на подальші китайські фортепіанні композиції.

### *3.1.2. Чжан Шуай. Три прелюдії для фортепіано*

У 2002 році фортепіанний цикл Три прелюдії молодого композитора Чжан Шуая<sup>15</sup> був відзначений нагородою «Золотий дзвін». Ця подія стала початком шляху до вершин його професійної кар'єри. У наступному році музична поема «За водоспадом» для скрипки та фортепіано знову отримала «Золотий дзвін», а твори митця стали дуже популярними в Китаї. Вже через сім років молодий, але вже достатньо відомий музикант почав викладати композицію на посаді професора Центральної консерваторії музики Пекіна. Йому було на той час лише двадцять дев'ять років.

---

<sup>15</sup> Чжан Шуай народився у 1979 році в музичній родині в Шеньяні (столиці провінції Ляонін) та почав вивчати фортепіано в ранньому віці. У 1997 році він був прийнятий до Шеньянської музичної консерваторії і вивчав композицію у професорів Фан Чжемінга та Цао Цзяюня. Він продовжив навчання в аспірантурі в Центральній музичній консерваторії Пекіна, де отримав ступінь магістра та доктора у 2008 році. Композиторську кар'єру Чжана Шуая на сьогодні можна розділити на декілька етапів. Початок був від середньої школи до коледжу, протягом якого юнак досліджував свої можливості, шукаючи стиль, який представляв би китайську музику 1990-х і відображав ідеї молодого покоління. У цей час він експериментував з фортепіанними мініатюрами і вокальними творами, які не публікував. У Шеньянській музичній консерваторії Чжан Шуай отримав дуже професійну та сувору підготовку від своїх професорів і накопичив великий досвід, вивчаючи багато видатних творів. 2002–2008 роки молодий композитор навчався в аспірантурі. Він був нагороджений декількома нагородами на престижних конкурсах, у тому числі китайською нагородою «Золотий дзвін» у 2002 та 2003 роках і премією за кращий твір молодого композитора, впровадженого Міністерством культури Китаю у 2003 році. Після закінчення аспірантури Чжан Шуай розширив свої творчі пошуки, щоб дослідити більш різноманітні стилі та жанри, такі як музика до фільмів, музика для телесеріалів і танці.

Чжан Шуай залишається активним композитором, який наполягає на створенні музики своєю унікальною музичною мовою. Він працює в різноманітних стилях і жанрах, таких як сольні фортепіанні твори, концерти для скрипки та гобоя, інструментальні ансамблі, музика до танцю та кіно, пісні, оркестрові сюїти тощо. Його музика є надзвичайно новаторською в аспекті музичних концепцій. Крім того, він поєднує китайські музичні елементи із західними композиційними техніками, створюючи стиль, який є унікальним.

Чжан Шуай має власну композиторську філософію, яка робить його музику особливою, впливовою та популярною. Однак на початку своєї кар'єри він не усвідомлював, що справді хоче написати. Як і багато інших музикантів, він отримав традиційну музичну підготовку, слухаючи та практикуючи класичну та китайську музику. Коли він вступив до коледжу, його викладачі заохочували його досліджувати інноваційні ідеї, а не просто слідувати традиціям. Щоб знайти свій власний шлях, Чжан Шуай почав слухати джаз, музичну драму, поп-музику та рок. В результаті цих нових впливів він вивчав елементи з різних шедеврів і наслідував техніку інших композиторів.

Згодом музикант сформував власну композиторську філософію. Чжан Шуай наполягає на тому, що його музика має відображати його життя, його покоління, час, у якому він живе, і культуру, яку він відчуває. За словами композитора, музика є найкращим інструментом для вираження істинних думок митця: «Китайські традиційні народні мелодії, що походять з кількох десятиліть. Вони неймовірно красиві, але вони дуже далекі від нас. Ми не можемо наслідувати чи писати щось подібне, тому що вони не з нашого власного справжнього досвіду. Музика є звичайною мовою, щоб спілкуватися з усіма людьми, і вона не повинна відмовлятися від гармонії та мелодії» (Li Jingbei, 2019, с. 56).

Композитор вважає, що ідеї та матеріали, які походять із його власного життя та покоління, до якого він належить, є особливими та більш актуальними. На додаток до цієї філософської основи, мелодія є життєво

важливим елементом у композиціях Чжан Шуая. Він вважає за потрібне, щоби в його музиці була мелодія та гармонія, за якими слухач має слідувати в процесі прослуховування, а потім – повинен їх оцінити. Нарешті, музика композитора не обмежується певними формальними структурами, стилями, жанрами чи періодами. Для Чжана Шуая музика – це свобода, а дух та ідеї найважливіші.

Таким чином, Три прелюдії для фортепіано відповідають вимогам Чжан Шуая про те, що нова музика має бути зрозумілою слухачеві. Дослідник Лі Жингбей зазначає, що у сласному спілкуванні з композитором той повідомив йому, що цикл прелюдій був написаний під впливом стилю нового романтизму<sup>16</sup> (Li Jingbei, 2019, с. 57). У музичному відношенні новий романтизм можна розглядати як «розширення неоромантизму, який стосується повернення композитора до тональності як структурного та виразного елементу» (*New Romanticism. Grove Music Online*). Однак жанри, типи та структури в новому романтичному русі більш різноманітні. Наприклад, цей стиль не обмежується концертним залом, він також транслювався по телебаченню та записувався на плівку. Крім того, композитор зосереджувався не лише на класичній музиці, але й на багатьох інших видах, таких як поп-музика та джаз.

Три прелюдії були створені Чжан Шуаєм в 1998 році, коли він навчався на другому курсі Шеньянської музичної консерваторії. Прем'єра циклу відбулася на композиторському конкурсі у 2000 році, але нагороду отримала двома роками пізніше. Три прелюдії були обрані в якості обов'язкового

---

<sup>16</sup> Цей музичний стиль виник у Великій Британії у 1970-х роках (Li Jingbei, 2019, с. 57). Музику Дж. Корільяно до фільму «Червона скрипка» та музику А.Дж. Керніса можна назвати новим романтизмом. Їх музичні твори мають тональну основу, містять мелодії та функціональні гармонії, разом з тим, включають сучасні елементи, вільні структури та дисонанс.

репертуару для другого туру фортепіанного конкурсу, який містить чотири тури загалом. Крім того, він був включений до збірки «Століття фортепіанних сольних творів китайських композиторів», що друкує Шанхайське музичне видання.

На створення циклу Три прелюдії суттєво вплинули вчителі Чжан Шуая – професори Фань Чжемін і Цао Цзяюнь. Він навчався з ними, коли створював цей твір. Як і багато інших китайських композиторів, композиції цих двох професорів це традиційні китайські стилі, які підкреслюють мелодію та велику кількість фольклорних елементів. Вчителі Чжан Шуая допомогли закласти міцну основу китайської традиційної музики, завдяки цьому у творі можна почути багато китайських музичних ідіом.

Крім своїх вчителів, Чжан Шуай глибоко захоплюється музикою сучасних китайських композиторів Є Сяогана і Тан Дуна, які одними з перших виразили національні елементи засобами сучасної західної техніки композиції. Їхні твори та музичні концепції дуже вразили Чжан Шуая, і він був натхненний знайти шлях до створення іншої музики — стилю, який може представляти молодих китайських композиторів. Це стало його пріоритетом, коли він писав прелюдії.

Під час написання циклу Чжан Шуай був зачарований джазом, композитор приділив багато часу його прослуховуванню та дослідженню. Його захоплення джазом почалося ще в коледжі. Однак як китайський митець, Чжан Шуай вважав, що його музика може втратити свій національний дух, якщо елементи джазу матимуть надто великий вплив. Відповідно до цього, він поєднав традиційні китайські лади та звукоряди з джазовими гармоніями та ритмами у своєму циклі Три прелюдії.

Це поєднання прозвучало дуже несподівано для китайської публіки і композиція мала величезний успіх. Цикл став одним з найбільш часто виконуваних творів. Чжан Шуай уникає цитування фольклорного або традиційного національного матеріалу. Він намагається «створити суперечливу якість у гармонії, щоб передати суперечливі емоції» (Li Jingbei,

2019, с. 62). Композитор застосовує політональні сполучення мажорних і мінорних акордів, поєднання пентатонових ладів і джазових елементів. Як наслідок, твір представляє не лише китайський стиль, він може тлумачитися як полістилістика, що включає західні музичні елементи.

Чжан Шуай намагається передати дух молодого покоління, тому, як зазначає Ван Юн (Wang Yuan, 2011), кожна прелюдія представляє різне мислення молодих людей. Перша прелюдія «демонструє креативність і непосидючість; друга – таємничі емоції сором'язливих підлітків, що відчують перші почуття; і остання – виражає хвилювання, імпульсивність та енергію молоді» (Wang Yuan, 2011, с.11).

Три прелюдії тривають загалом близько дев'яти хвилин. Перша позначена як *Appassionato, Abbandono*, приблизно три хвилини; друга — *Mesto, Misterioso* — близько чотирьох хвилин; третя – *Estemporale, Impetuoso* – найкоротша, триває дві хвилини. Кожна з п'єс має тричастинну форму. Незважаючи на те, що Чжан Шуай розвиває один матеріал або мотив у кожній прелюдії, він застосовує його численні трансформації.

Перша прелюдія *Appassionato, Abbandono* починається коротким вступом. Наступні фрази виконуються у вільному русі, поступово динамізуючись. Перша прелюдія не має нерухомого тонального центру. Висхідна хроматична лінія має квартову гармонію, побудовану на інтервалі кварта, створюючи відчуття нестабільності та двозначності. Таким чином композитор передає образ молодого людини – бунтаря, який має до життя багато питань. Композитор застосовує синкопований ритм, який створює відчуття неспокою та тривоги. Музика звучить ексцентрично, поєднуючи традиційні китайські лади та західні мажорні та мінорні гами. У середньому голосі додається ритмічна складова, заснована на подвійній структурі латиноамериканського походження *тресільо*, яка дуже характерна для джазу.

Друга прелюдія *Mesto, Misterioso* побудована на висхідному мотиві з малої секунди та сексти. Вона передає таємничі почуття першого кохання. У цій п'єсі також важко виділити тональний центр через використання

хроматизму. «Таємничий мотив» і висхідні рядки в правій руці відрізняються великою кількістю півтонів. Пентатонна мелодія супроводжується таємничими кластерами, готуючи перехід *attaca* до останньої прелюдії. Конфлікт створюється через дисонансну напругу між мажорними та мінорними акордами. Дві руки грають мажорні та мінорні акорди, як одночасно, так і по черзі, щоб зобразити таємничу особистість.

У Третій прелюдії *Estemporale, Impetuoso* залучений музичний матеріал попередніх двох п'єс, але в трансформованому вигляді. Прихована хроматична мелодія в правій руці дублюється лівою рукою, і матеріали з решти цього твору базуються на цій хроматичній мелодії. В цій п'єсі можна почути лад провінції Сінцзян, де семиступенева гама *цшиен* побудована на підвищених ступенях пентатоніки.

Три фортепіанних прелюдії представляють унікальний стиль молодих китайських композиторів і композиторську філософію Чжана Шуая. Застосування джазової гармонії та джазового ритму для інтеграції з китайським національним стилем у прелюдіях також є безпрецедентним. Як композитор-експериментатор Чжан Шуай не має строгих правил чи музичних стилів, яких він дотримується. Його композиційний процес є надзвичайно творчим, але все ще представляє особливості китайської музики. Полістилістична направленість циклу виражається через традиційні китайські моди та мелодії, схожі на народні мелодії, використання західної структури та жанрової стилістики прелюдії, прийомів поліфонії та хроматизмів, а також джазових елементів, тощо.

### **3.2. Соната та новий рівень освоєння європейського музичного мислення**

Сонатна форма як вид музичної композиції, на відміну від інших структур (строфічної, варіаційної, рондальної) не має аналогів в китайській музичній традиції, оскільки їй не властивий конфліктний тип драматургії, що

ґрунтується на протиставленні головної та побічної партій. Її впровадження в професійну музичну творчість, з одного боку, означає новий якісний етап в освоєнні європейського музичного мислення, а з іншого – демонструє різноманіття можливих підходів до цього засвоєння і синтезу двох культур.

Китайські композитори, відгукнувшись на потреби часу, стали розробляти новий для них жанр фортепіанної сонати. «Складність» сонатного жанру викликала нагальну потребу в осмисленні явищ, присвячених проблемам сонатної форми і питань співвідношення національного і позанаціонального в китайських фортепіанних творах великих форм. Зацікавленість дослідників виявилася, в першу чергу до вивчення теорії та історії жанру сонати у китайському фортепіанному мистецтві (Ян То, 2023), їх жанрово-стильовому різноманіттю (Пан Вей, 2009), еволюції жанру в ХХІ столітті (Цзянь Ай, 2023). Таким чином, складний масив фортепіанних сонат та їх оригінальне та багатоваріативне трактування китайськими композиторами отримало початок і відкрило перспективи подальшого розвитку цього жанру.

Наприклад, Пан Вей (2009) в своїй дисертаційній праці зазначає, що його дослідження може стати основою для подальшого вивчення проблем сонатного жанру в китайській музиці, як в історичному контексті, так і в сучасному музичному мистецтві, у композиторській творчості та музичному виконавстві (Пан Вей, 2009). Самобутність сонатного жанру в китайській фортепіанній музиці потребує ретельних досліджень, оскільки вона обумовлена становленням індивідуальних композиторських стилів. Ідея сонатності отримала в них своєрідне творче перетворення, обумовлене особливостями авторської концепції, національної традиції та музичної мови. Тому сьогодні вимагають подальших досліджень узагальнення характерних стилістичних рис фортепіанних сонат, їх ладово-інтонаційна, метроритмічна та гармонічна своєрідність.

Для більшості композиторів східних музичних традицій сонатний жанр виявився занадто складним, що викликано, перш за все, відмінностями в

європейському музичному мисленні, в рамках якого соната виникла, і особливостями національного фольклору, на який, як правило, композитори орієнтуються в сфері інтонаційно-жанрових особливостей тематизму, ладової організації та інших компонентів музичної мови. Тому «китайська фортепіанна соната розвивається за законами, відмінними від європейської сонати», – зазначає Ян То (2023, с. 4). Дослідник наголошує про формування таких жанрових різновидів фортепіанних сонат в національному мистецтві, як соната з розгорнутою циклічністю, «маленька соната», велика китайська фортепіанна соната (Ян То, 2023, с. 6).

Перші зразки фортепіанних сонат і сонатин з'явилися в творчості Цзяна Веньє, Дін Шаньде, Ван Лісаня, Ло Чжунчжуна та ін. Працюючи над сонатним жанром, китайські митці намагалися подолати жанрову обмеженість китайської інструментальної музики. Втілення образності і стилістики фольклору в сонатній творчості композиторів-класиків свідчить про нерозривний зв'язок професійної та народної музики, їх взаємне збагачення, пошук в сфері синтезування китайської народно-національної та загальноєвропейської специфічних систем. Соната в творчості китайських композиторів набуває *своєрідні риси і індивідуальний вигляд*. Вона представлена в різних композиційних варіантах, жанрових трактуваннях і типах концепції, де домінує *індивідуальність авторів*.

Загалом можна виокремити два основних шляхи, якими здійснюється взаємодія сонатної моделі з китайською національно-фольклорною системою мислення: в першому випадку *елементи китайської народної творчості та деякі структури, що характеризують національну систему мислення (як елементи) проникають в сонатний жанр без порушення його класичних, традиційних основ*; у другому випадку сама соната, точніше її *структура, як елемент входить в систему китайського національного мислення*.



### 3.2.1. Цзян Венъє. Соната № 1

Соната для фортепіано № 1 До-Мажор Цзяна Венъє (1940) – один з перших значних творів китайських композиторів в даному жанрі. Взнявши за основу класичну тричастинну модель, композитор намагається наповнити її новою інтонацією. Національна специфіка музичного матеріалу проявляється насамперед у характерних мелодійних оборотах і ладогармонічних особливостях сонати.

Написаний в традиційній тричастинній формі, твір є першою роботою, що демонструє новизну, унікальність композиторського письма митця, відображення в його музиці тематизму національної спрямованості. Цзян Венъє дуже органічно синтезує елементи китайської музики із загальноєвропейською стилістикою. Відмінною особливістю всіх трьох частин Сонати є простота викладу і квадратність ритму, моторика і технічні прийоми. Однак, простота, що спадає в очі на перший погляд, висуває перед виконавцем відповідальне завдання: майстерно втілити національно-характерні риси китайської музики в «суворі» рамки сонатної драматургії.

В першій частині сонати формування виконавської стилістики повинно відбуватися за кількома рівнями. Перший з них – усвідомлення форми твору, зокрема, – динамічних особливостей сонатного *allegro*. Неможливо дати однозначні відповіді на всі запитання, але в класичному трактуванні сонатного *allegro* обов'язковим чинником побудови форми є темпо-ритмічна стабільність, що забезпечує відчуття наскрізного розвитку та красу симетрії сонатної форми. Тому рельєфне фразування і пластику музичного руху, без якого не може бути й мови про національну своєрідність китайської сонати, необхідно адаптувати до єдиної лінії розвитку.

Другим чинником виступають пошуки образного контрасту між партіями сонатного *allegro*, що утворюють конфліктність або діалогічність музики. В цьому сенсі варто здійснити пошукову роботу над художнім образом кожної теми, віднаходячи в них індивідуальні якості, які можна

співставити. Також піаністові слід віднайти в кожній темі окремі індивідуально-характерні риси самобутнього стилю композитора, які необхідно втілити в процесі інтерпретації: національно виражені інтонаційні звороти, типові для китайських народних співаків-шошудів; прийоми звуконаслідування народних інструментів, зокрема, остинатні чергування квінт і секунд на сильних долях, а також своєрідне застосування орнаментальних прикрас. Перед виконавцем постає завдання знайти різне звукове висвітлення часто тотожних музичних сфер, тоді як художня уява повинна надати піаністу прогресивний «поштовх» моториці, в свою чергу, технічні прийоми можуть підказати нові ракурси забарвлення інтонаційних втілень музичного образу.

Таким чином, виконавська стилістика першої частини повинна формуватися на гармонічному поєднанні загальноєвропейської класичної та народно-національної систем. Це виявляється, зокрема, як через відтворення характерних особливостей китайського мелосу, так і дотримання норм західноєвропейської класичної музики. Наприклад, в мелодиці сонати поряд з народно-пісенними ритмо-інтонаціями зустрічаються багато фактурних формул з арсеналу класичної музики. У ладо-гармонічній мові поєднуються мажоро-мінор і пентатоніка. Вплив фольклору виявляється і в структурі: основною формою викладу тем є пісенні періоди, властиві китайським народним пісням і танцювальним мелодіям, збільшується формотворча роль повторно-типових варіантних структурних одиниць, особливо в розробці.

Друга частина Сонати проникнута натхненням високого споглядання та медитації. Важливий спосіб відтворення задуму композитора – досягнення виразності в мелодіях, що, в першу чергу, підтверджується вмінням відтворювати кантилену. Одна з найважливіших особливостей фортепіанного стилю Цзяна Веньє пов'язана з поліфонічністю мислення композитора. Цю інтонаційну самостійність кожного голосу в музичній тканині яскраво демонструє ліричний центр Сонати – її друга частина.

Якість артикуляції звуку визначається драматургією частини, і тому «красивий» співочий звук у Цзяна Веньє у кожному епізоді вимагає особливого забарвлення залежно від конкретного художнього завдання. Композитор втілює інтонації китайського мелосу, контури того чи іншого давньокитайського ладу. Для передачі звукового колориту таких народних китайських інструментів, як *чжен* або *сяо* застосовуються прикраси – додаткові дрібні ноти, що злітають вгору до акцентованого основного звуку, або спадають на октаву вниз. Ці доволі складні стрибки треба виконувати легко і впевнено, оскільки для відбиття художнього образу потрібна цілеспрямована свобода і відчуття внутрішньої впевненості.

Гострота музичних образів у фіналі Сонати асоціюється з відточеною характеристичністю музичного матеріалу, побудованого на темах китайських народних танців. Вірне відчуття ритму – музичного пульсу твору, є необхідним компонентом успішного виконання. Композитор використовує варіантні принципи розвитку, які підкреслюють національний колорит музики. В цілому піаністичні прийоми в фіналі мають помірну віртуозність, позбавлені зовнішньої ефектності. Музика фіналу ясна, проста в кращому сенсі слова, фактура ґрунтується на збагаченні тканини різноманітнішими імітаційними та контрастними поліфонічними прийомами, що виникають і розвиваються на всіх рівнях голосоведіння.

### 3.2.2. Ло Чжунчжун. Соната №1

Особливе визнання в Китаї отримали три Сонати для фортепіано Ло Чжунчжуна, в яких на новому рівні здійснюється зв'язок жанрової моделі сонати з народно-національними традиціями в творчості. Композитор широко застосовував структурні принципи сонатної форми. З цього приводу він

зазначив в одному зі своїх інтерв'ю<sup>17</sup>: «Моя мета – не зламати традицію, а знайти нові вирази. Якщо традиційні фактори дуже підходять, чому б не використовувати це? Чому б не висловити це так? Наприклад, сонатна форма відповідає моїм потребам, то чому б не використовувати її? Адже у мене теж є різні ідеї» (цит. по: Лю Цзюаньцзюань, 2021).

У трьох фортепіанних сонатах композитора проявляються специфічні риси стилю композитора: органічно поєднуються національний колорит, сміливе звукове новаторство, філософська глибина і ясність музичної мови. Кожен новий твір композитора, що постійно знаходиться в пошуку, відрізняється самобутністю.

Так, *Сонати №1* (1952) притаманний підвищений емоціональний тонус висловлювання. Народне в даній сонатній концепції виступає в опосередкованому вигляді, як якась естетична цінність, високе етичне начало. В статті Лю Цзюаньцзюаня (2021) є свідчення, що даний твір був написаний з метою опанування сонатної форми. З 1947 по 1951 рік Ло Чжунчжун вивчав системи А. Шенберга і П. Гіндеміта, навчався у Дін Швньде і спілкувався з Сан Тонгом. Молодий музикант також намагався самостійно вивчити принципи сучасної композиції, гармонії та поліфонії, користуючись підручниками Е. Праута і Т. Дюбуа.

Маючи певні професійні навички, Ло Чжунчжун мав досягнути сонатний жанр безпосередньо через творчість. Він згадував: «Я написав дві Сонати, коли вперше приїхав до Пекіна вивчати музичну форму. Я її опанував. Пізніше, 1953 року, я написав ще одну одночастинну фортепіанну сонату, але партитури більше немає. Вона була втрачена разом із деякими іншими рукописами під час Культурної революції. Піаніст Фу Цун встиг її вивчити і

---

<sup>17</sup> В даному підрозділі йдеться про інтерв'ю з композитором Ло Чжунчжуном, які були взяті у нього в різний час безпосередньо автором статті – Лю Цзюаньцзюанем (2021):

<https://m.fx361.cc/news/2021/0621/21624009.html>

виконати, він хотів перевірити, як працює ця музична форма» (цит. по: Лю Цзюаньцзюань, 2021).

Соната №1 має чітку класичну тричастинну структуру, вона написала дуже органічно, струнка за формою. Її відносно невеликі розміри надали привід віднести твір до категорії «маленьких сонат» (Ян То, 2023, с. 130). Однак, як і в Сонатині М. Равеля, піаністична складова композиції залишається доволі насиченою, вона відзначена елементами звукообразності, трепетною лірикою, відсутністю відкритої конфліктності.

Перша частина *Allegro scherzando* – сонатне *allegro*. Головна партія – швидка, яскрава, гумористична та повна динаміки, викладається у високому регістрі. Частині притаманні раптові сплески інтенсивності, слабкий ритм з небітними акцентами, щільне гармонійне аранжування, часта зміна фактури. Грайливий настрій створюється дисонуючими акордовими сполученнями, що нагадують звучання китайських ударних інструментів. Побічна тема *tranquillo e cantando* – тиха і співоча, характер стає трохи похмурим та меланхолійним. При цьому фактурний малюнок залишається доволі насиченим.

Ладо-гармонійна мова першої частини виявляє пентатонову основу. Структурна основа сонатної форми є чіткою та стандартизованою, а гнучкі структурні функції сполучних партій забезпечують основу для масштабного розвитку пентатонкової мови. Таким чином композитор досліджує можливості сонатної форми, особливо збільшуючи тривалість поєднувальної та заключної партій для модуляцій та змін пентатонових ладів для розкриття національної специфіки та звукокольорового збагачення свого твору.

Схожість фактурного малюнку різних тем в першій частині сонати наслідує «небезпеку» перетворення різних тем єдиної наскрізної лінії розвитку в калейдоскоп різних образів. Щоб уникнути «розсипання» форми, необхідно прагнути до єдиного, все об'єднуючого темпу, різні види ритмів не повинні впливати на темповий рух. Цей рух має носити поступовий характер. Як

правило, в динамічному відношенні теж йде процес накопичення напруги, який веде до кульмінаційних вершин.

Композитор мислить оркестровими тембрами – для їх втілення необхідно уявляти слухом різні групи інструментів, швидко переключати свою слухову уяву в контрастній поліфонічній фактурі. Тому рухові прийоми, штрихи, нюанси, схожі на способи звуковидобування, зокрема, на струнних інструментах оркестру в фортепіанних творах посідають важливе місце. Переважним видом фактури в першій частині є крупна техніка – подвійні ноти в далекому розташуванні, найрізноманітнішого типу акорди, октави, які, зазвичай, більше використовуються в кульмінаційних моментах розвитку тематичного матеріалу. Фігурації, пасажі, поліфонічні елементи, утворюючи в цілому складну тканину, завжди мають виразну самостійність. Піаніст стикається в цих випадках з масивним акордовим викладом, що нагадує компактність оркестрової фактури.

У другій частині *Andantino* мелодійна мова Ло Чжунчжуна багата і різноманітна. Через всю частину проходить дуже виразна мелодія широкого дихання, вона відрізняється внутрішньою напруженістю розвитку, тривалістю розгортання. Для виконавця основним питанням інтерпретації постане спів на роялі, тобто, реалізація оркестрового мислення у поєднанні з вокальною природою звучання. Співоча природа мелодії має асоціації з національним китайським співом, тому треба звернути увагу на чутливість інтонування.

Особливу виразність виконанню надають ритмічні структури, індивідуальне відчуття звуковисотної інтонації (особливо для інструментів з нефіксованим ладом), артикуляційні зміни, незначні відхилення темпу. Поліфонічні нашарування різних голосів дають можливість роялю співати багатоголосно. Величезну роль в драматургії другої частини відіграє «прихований» тематизм – надзвичайно цінний і своєрідний прийом контрапунктичного розвитку. Мелодійні фігурації, що представляються виконавцю як чисто гармонійна підтримка мелодійного голосу, при більш

уважному аналізі виявляють звукову тканину, пронизану тематичними зворотами.

У зв'язку з цим хочеться підкреслити, що виконавець повинен дуже уважно вивчати фактуру виконуваного твору, оскільки в ній розкриваються багато елементів організуючого і, зрештою, смислоутворюючого осередку. Змістовність всіх складових музичної тканини проявляється у взаємодії її різноманітних компонентів. Відомо, що виконавець може, не відхиляючись від даної композитором звуковисотної лінії, але, активно використовуючи засоби динаміки, артикуляції, агогіки, створити індивідуальний варіант мелодійного малюнка зі своїми логічними наголосами, пластикою руху і диханням. Більш того, за допомогою тих же засобів можна досягти ілюзії підвищення або зниження висоти звуку в умовах темперованого ладу фортепіано.

Таким чином, очевидно, що вивчення закономірностей змістовної характеристики фактури, має для виконавця практичне значення, оскільки фактура має безпосереднє відношення до проблеми образно-звукової багатоплановості виконання – однієї з найбільш гостро поставлених проблем музичної інтерпретації. Тому увагу виконавця значною мірою треба зосередити на тому, які образно-сміслові характеристики сконцентровані в кожному фактурному шарі, які з цих характеристик виявляються домінуючими, а які складають психологічне доповнення образу або виступають в ролі протиборчої сили.

У фактурі фіналу *Presto* переважає дрібна пальцева техніка. Мелодійні фігурації побудовані на тривалому безперервному русі на фоні тривалих нот басової лінії, утворюючи контрастну поліфонію. Іноді безперервний рух змінюється короткими групами нот, які поєднуються в єдиний ланцюг. Загальна формула викладу зберігається до кінця частини. У фіналі Сонати на перший план виступає проблема технічної підготовленості виконавця, тому що цю частину можна виконати лише за наявності досконалого піаністичного апарату.

Тільки при правильній і зручній аплікатурі можна домогтися рівності звучання, в також *piano* в пасажах, що контрастують *forte*. Особливої уваги вимагає вибір аплікатури в партії кожної руки, який буде піаністично орієнтований. Виконавець повинен знайти шляхи подолання піаністичних труднощів певними технічними прийомами, завжди пам'ятаючи про відносини художнього образу з моторикою. Рухові якості апарату в заняттях виконавця мають одне з першорядних значень. Швидкість і зручність, точність і здатність до тривалої фізичної напруги – якості, необхідні кожному виконавцю для інтерпретації творів китайських композиторів.

Композитор не надав в Сонаті жодного позначення педалі. Це пояснюється, мабуть, тим, що тонкість поділених відтінків не піддається точній фіксації. Ще складніше відзначати педалізацію там, де вона виконує колористичні функції. Тому тільки назвемо функції педалі, яка, на нашу думку, повинна застосовуватися в сонаті: Серед багатьох випадків, вона повинна бути використаною: для тембрового збагачення, плавного затухання звуку на паузах, накопичення динаміки у кульмінаціях, для створення глибини гармонійного фону і доповнення поліфонічного, для додання звуку рельєфності, пом'якшення ударності звуку, для тембрового забарвлення окремих мелодійних, гармонійних побудов і т. ін. Дуже чутливою і різноманітною повинна бути педалізація при прагненні піаніста передати різні оркестрові тембри.

В міру того, як розвивались особисті навички та музичний досвід Ло Чжунчжуна, застосування ним принципів сонатної форми стає дедалі більш відкритим та сміливим. В *Другій сонаті* для фортепіано (1954) простежується еволюція від романтичної інтерпретації сонати до більш вільного сучасного трактування сонатного циклу (і, зокрема, сонатної форми). Стислість, афористичність, часом спрощеність структури, відхід від сонатних принципів в I частині циклу, неповторність тематизму, характерна для речитативу індивідуалізована мелодика із застосуванням хроматичних інтервалів і широких стрибків і деталізована динаміка визначає своєрідність



індивідуальної стилістики композитора. З пошуків нової виразності починається зміна якості форми, в тому числі і сонатної, в новому її тлумаченні.

Як у Другій сонаті Ло Чжунчжуна, в подальших творчих спробах китайських композиторів в жанрі сонати, простежується прагнення до тембродинамічної різноманітності звучання, поширення діапазону динамічних і темпових співвідношень. Такі прийоми, об'єднуючись, сприяють розгортанню нової за якістю сонатної форми. У другій половині ХХ століття спостерігається багатоваріативне та оригінальне трактування китайськими композиторами жанру сонати. Форма сонат еволюціонує від традиційного за будовою тричастинного циклу (як в Сонатах Цзяна Веньє та Ло Чжунчжуна) до одночастинного (як в сонатах Сюй Чжибіня, Хуан Хубея).

В трактуванні сонат китайських композиторів можна віднайти тенденції неокласицизму з його визначеністю тематизму, ясністю логічних конструкцій. З іншого боку, прагнення до більшої свободи висловлення характеризується «витисканням» класичних принципів традиційної музичної структури, таких як: регулярність метричної пульсації, точність ритму, чітка диференціація музичної тканини на фактурні плани і переважна квадратність синтаксичних структур, тощо. Подальшому інноваційному розвитку музичного мислення також сприяє зацікавленість композиторів до оновлення звучання – атональна організація, лінійна поліфонія, нерегулярність метра, терпкі політональні нашарування, кластери, і т. ін. В цілому фортепіанні сонати, створені китайськими композиторами, представляють небачену раніше різноманітність стильових напрямків, образно-змістовних, драматургічних і конструктивних рішень.

Щодо жанру сонатини, який є невід'ємною частиною навчального репертуару юного піаніста і використовується у всьому світі вже декілька століть, то він цілком знаходиться в подібних тенденціях розвитку. Сонатина є важливою частиною доробку класичної музики. У цілому цей жанр нагадує легкий аналог сонати: має простішу техніку, більш доступні і зрозумілі дитині

образи, коротшу і стрункішу структуру. Таким чином, сонатини дуже корисні для підготовки учнів-піаністів до вивчення творів, написаних у сонатній формі та сонатному жанрі.

Мелодії народної музики, як правило, прості, легко запам'ятовуються і часто застосовуються в якості основного музичного матеріалу. Крім того, через ці особливості народні пісні стали улюбленими матеріалами, що використовуються у фортепіанній педагогіці. Сонатини китайських композиторів Цзяна Веньє, Ван Лісяня, Яна Сяочжуна, Чинг-Тан Шена та ін. написані із залученням народних мелодій і використовуються у навчальному процесі для опанування дітьми фортепіанного виконавського мистецтва на основі національного слуху та формування піаністичних навичок.

Як правило, у більшості сонатин китайські елементи поєднуються із західними композиційними техніками та стилями – від контрапунктів, властивих бароко до романтизму, до неокласичної структури, імпресіоністичної гармоніки та звукового забарвлення.

У сонатинах для фортепіано зв'язок європейської жанрової стилістики з народно-національними традиціями проявляється також у взаємопроникненні контрастних емоційно-образних начал – героїчного і ліричного, веселого і сумного, співочого і танцювального. Вплив народної музики на тематизм сонатин виявляється і в деяких ладових структурах, які несуть на собі вплив пентатонного ладу. До такого відносяться: пентатонові звукоряди, а також деякі звукові побудови, що містять значущі елементи – фактурні формули супроводів, акорди, що включають великі секунди, кварта, квінти або октави. Гармонічні структури, мелодійні мотиви та орнаментика, що імітує прийоми звучання традиційних китайських інструментів, надають можливість молодим музикантам опанувати стилістику китайської сонатної форми.

### 3.3. Варіації: поєднання національної інтонаційності з принципами варіаційності європейської музики

Фортепіанні варіації китайських композиторів через свою специфіку завжди посідали провідні позиції проти інших форм і жанрів. З початку ХХ століття і до кінця 1950-х років їх розвиток йшов у рамках традиційного напрямку: створення циклів фортепіанних варіацій у Китаї здійснювалося у руслі національних тенденцій фольклорного та традиційного музичного мистецтва, заснованого на імпровізаційності, і, як наслідок, на варіаційному способі розвитку музичного матеріалу.

Так, Чжао Юе зазначає, що «варіаційна форма в китайській традиційній музиці – одна з найпоширеніших. Її сутність близька до класичного типу європейської варіаційної форми: непереривна зміна головної теми без істотної трансформації основного художнього образу» (Чжао Юе, 2023, с. 106).

Дослідник вказує на три основних різновиди варіаційного розвитку матеріалу в китайській традиції музикування. Перший принцип – вільного варіювання *цзяхуа* – спрямований на «використанні різних прийомів прикрас основного інтонаційного матеріалу без зміни структури теми» (Чжао Юе, 2023, с. 107). Другий тип «регламентує вільний підхід до основної обробки теми», за рахунок чого «відбувається трансформація вихідного матеріалу» (там само). Третій тип – «варіації *банши*, де основна тема або мелодія (*цюйпай*) проходить ряд метротемпових змін, які спрямовані на оновлення художньої форми (наприклад, її метроритмічної сторони) з опорою на первісні характерні особливості твору» (Чжао Юе, 2023, с. 108).

Незважаючи на те, що типи варіювання у китайській і європейській культурах є дещо схожими, автор зазначає, що «в китайській музичній культурі спостерігається акцентування збереження традиційності та специфіки виконавства з урахуванням філософського підґрунтя щодо цінностей мистецького твору» (там само).

Таким чином, в основі багатовікової китайської традиції – принцип варіаційності, що склався в музиці національних композиторів, який проявляється не стільки через використання оригінальних авторських тем, скільки за допомогою прийомів варіаційного розвитку, фактурного викладу, конструювання форми.

XX століття для китайської музичної культури стало часом кардинального оновлення музичної мови, зокрема такого його вихідного матеріалу, як тематизм і тонально-гармонічні зв'язки, що викликало до життя й інші принципи організації музичної тканини. У фортепіанних варіаціях китайських композиторів цього періоду зародження подібних тенденцій починається наприкінці 1940-х років. Більшість циклів написано на фольклорні теми.

Звертаючись до народної теми, композитори прагнули відобразити своєрідність народних варіаційних методів, використовуючи інтонаційний розвиток мелодійного матеріалу, ритмічне варіювання, імітуючи звучання народних інструментів. Загальною для подібних циклів є тенденція до суворості варіювання, а також вплив романтичної традиції, що виявилось у розвитку багатосарової насиченої фактури та віртуозних фіналів узагальнюючого плану (наприклад, у варіаціях Дін Шаньде, Цзана Веньє та ін.).

### *3.3.1. Дін Шаньде. Варіації на китайську народну тему ор. 4*

Цікавим зразком наданої інтерпретатору творчої свободи є Варіації на китайську народну тему ор. 4 Дін Шаньде, в яких найяскравіше відбилися особливості варіаційного жанру. Дін Шаньде одним із перших китайських композиторів підняв жанр варіацій для фортепіано до рівня високохудожнього узагальнення, застосовуючи для цього найрізноманітніші прийоми розвитку основної теми. Він створює у своїх невеликих варіаціях фортепіано низку чудових за силою яскравих картин – образів.

Варіації найповніше розкривають принцип, закладений у варіаційній розробці народного пісенного матеріалу теми. Майстерно володіючи варіаційною формою, на основі народного принципу варіювання композитор тонко та чуйно використовував та збагатив музичний матеріал, насичуючи його новими мистецькими та технічними прийомами. Національна спрямованість Варіацій виражена через пентатонову ладову організацію, залучення орнаментики, властивої китайському традиційному музикуванню. Композитор зберігає пентатонний лад протягом усього циклу, при цьому відмовляється від однотонального плану, що надає варіаціям особливої ладогармонічної барвистості. У послідовності теми і п'яти варіацій вибудовується пентатонна послідовність ладів чжі, що змінюються.

Дослідник Вей Тінге називає цей твір «одним із найкращих фортепіанних зразків китайської музики» (Вей Тінге, ... с. 418). Звертаючи увагу на своєрідність варіацій Дін Шаньде, У На підкреслює поєднання їх «інтонаційних особливостей народної пісні з ідеями та принципами варіаційності європейської класичної музики, що багато в чому відрізняються від китайських національних принципів орнаментального варіювання мелодії при повторі» (У На, 2009, с. 20). На думку автора, композитор вдається до використання ідеї та прийомів «поліфонічних варіацій на остинатну тему, фактурних моделей віденсько-класичних варіацій, зокрема, моцартівських» (там само).

Варіації ор.4 Дін Шаньде блискуче виконує піаністка Е Чен (Jie Chen), яка по праву вважається в Китаї одним з кращих інтерпретаторів фортепіанних творів композитора. Вона майстерно вибудовує цикл за принципом вільного, мелодійного розвитку основного матеріалу, при якому між варіаціями та темою встановлюється нерозривна внутрішня відповідність, що досягається спільністю гармонійних та інтонаційних деталей. Незважаючи на те, що варіації порівняно невеликі, складаються з теми та п'яти різнохарактерних варіацій. У кожній варіації Е Чен знаходить свій неповторний художній образ,

що ніби доповнює і розкриває тему. Незважаючи на лаконічність варіацій, у кожній із них виконавиця демонструє яскравий динамічний розвиток.

Тема варіацій – народна пісня у жанрі сянхеге, яка зазвичай супроводжувалася супроводом духових музичних інструментів. Поліфонічний склад теми проявляється у вигляді імітаційного багатоголосся, коротких підголосків, що розшаровують фактуру та надають об'ємності звучанню. Композитор проводить динамічну лінію розвитку від першої до третьої варіації, виписує тонку, але явну та поступову (від варіації до варіації) зміну метронома у бік прискорення. У цьому проявляється національна виконавська традиція, сутність якої у тому, що з кожним повторенням куплетів пісні відбувається наступне відновлення матеріалу яке динамічно розвиває вихідну музичну думку за рахунок зміни динаміки та темпу.

Перша варіація продовжує поліфонічний склад музики. Розвиток здійснюється завдяки новим поліфонічним прийомам, зокрема, контрапунктичному поєднанню тем – проведення в басу фрагмента теми у збільшенні у контрапункті з тріольним варіантом теми в іншому голосі, - контрапункту теми у звичайному ритмічному складі з фігурацією, що ховає у своєму орнаменті інтонації теми. Динамізація відбувається завдяки підголоскам, які звучать восьмушками.

Друга варіація наближена до народної пісні у супроводі китайських народних інструментів. Третя варіація перетворює пісенну тему на легкий запальний народний танець. Легкість підкреслюється вказівкою *скерцандо* та короткими тривалостями, оточеними паузами. Ця варіація типова для класичних варіацій, що вказує на вплив принципів варіювання, властивих європейському варіаційному циклу.

У четвертій варіації змінюється темп, він стає повільним. Це своєрідний ліричний центр варіацій. Фінал можна порівняти з танцювальною музикою, яка побудована на подвійному контрапунктичному поєднанні тематичного матеріалу. Варіації мають тонку неперевантажену фактуру, витонченість і пластичність форми, мелодійну красу і художню виразність. За

художньою закінченістю та змістовністю будь-яку з п'яти варіацій можна було б назвати маленькою новелою.

Деякі фрагменти Варіацій явно імітують китайські національні інструменти струнної та духової груп. Це зовсім не суперечить фортепіанності, швидше нагадує про перші інструментальні дослідження Дін Шаньде. Зіставлення з ансамблем китайських струнних інструментів проявляється у застосуванні довгих педальних побудов, на витриманих нотах, акордах, утримуваних пальцями, у завершальних фразах. Звуковим прообразом звучання такого струнного китайського ансамблю на фортепіано є ефект нот, що довго тривають і поступово згасають.

Усі виконавські артикуляційні вказівки композитора дуже точно виписані – «ретельно опрацьована артикуляційна картина тексту, водночас динамічні, темпові характеристики романтично докладні, і на всьому лежить відбиток опрацьованості виконавських деталей, що нагадує про піаністичну освіту Дін Шаньде» (У На, 2009, з. 21).

Фортепіанна лірика Дін Шаньде несе великі можливості: для артистичного вигляду виконавця і для публіки. Глибоко індивідуальний внесок композитора виявився ліричною безпосередністю його мистецтва. Образи різних життєвих явищ розкриваються музикантом з великою пристрасною, що переростає межі індивідуального переживання. Емоційний тонус переживання виявляється врівноважений, тому піаністка вміє знайти вихід у душевному очищенні, просвітленому оптимізмі.

Е Чен дуже добре чує поліфонію голосів на фортепіано. Вся фактура теми Варіацій Дін Шаньде внутрішньо проінтонована піаністкою, результатом чого є вироблення ясної слухової уваги, уявного уявлення загальної форми твору. Е Чен веде сенс, керує звучанням. Піаністка яскраво передає образно-поетичний задум циклу завдяки неухильному виконанню авторських ремарок.

Найбільша інтенсивність композиторської творчості у цьому напрямі сталася у останнє двадцятиріччя ХХ століття. Це підкреслює факт, що у фортепіанній музиці загалом жанр варіацій починає завойовувати нові позиції.

На відміну від західноєвропейських зразків, де інтерес до фольклору проявляється епізодично, у китайській музиці фольклорні впливи буквально пронизують більшу частину варіаційних циклів не тільки на народні, а й на оригінальні теми. Такими є варіації Гуо Веньіна, Хі Ксунтяна, Е Ксяогана. Можна виділити групу варіаційних циклів, що свідчать про пошуки композиторів у галузі образної сфери, засобів виразності, структурних особливостей.

Найбільш повно нові засоби виразності представлені у варіаціях на оригінальну тему. Такими є Варіації Ву Зук'янга, Ши Ваншуна, Ван Янхсяо. Варіації на остинатний бас Дай Хонвея значно відрізняються від інших творів цього жанру прагненням до оновлення змісту, використання нової музичної мови. Їх зближує ускладнення гармонії, відмова від тональної визначеності, загальна жорстка звучність, що дисонує.

Теми характеризуються фрагментарністю мелодійної лінії, основою варіаційного розвитку стає вся тема цілком та її складові – мотиви, зменшуються розміри окремих варіацій і циклу загалом. Перше двадцятиліття нинішнього століття показує, що у досліджуваному жанрі йде процес оновлення змісту, втілення нових стилістичних та лексичних ідей. Відбувається подолання «ужиткового», «експериментально-лабораторного» характеру розвитку жанру, відкриваються нові творчі можливості та перспективи.

Поряд із твором великих, значних у концертно-мистецькому плані фортепіанних варіацій, китайські композитори пишуть велику кількість циклів для дітей та юнацтва. Необхідність виховання молодих музикантів на якісному матеріалі зумовила переважання циклів на фольклорні теми, які приносять велику користь у педагогічному процесі. Саме такі теми є основою творів Лю Фуана, Чжу Ванхуа, Ван Цзянчжуна, Лі Інхайя. Їхні варіаційні цикли сприяють розвитку національного музичного інтонаційно-гармонічного слуху.



Необхідність виховання молодих музикантів на якісному матеріалі зумовила переважання циклів на фольклорні теми, які приносять велику користь у педагогічному процесі з високих художніх і змістовних достоїнств. Проте не завжди якісні твори знаходять місце у репертуарі юних музикантів. Один із шляхів вирішення проблеми – у підвищенні освітнього рівня педагогів, розширення репертуарних меж за рахунок включення творів національних композиторів, у поглибленій аналітичній роботі, що виявляє найкращі та найкорисніші якості подібних творів.

### 3.3.2. Чжоу Гуанрен. *Варіації на тему Шенсі*

Особливо цінний досвід інструктивних творів, створених видатними піаністами та педагогами, оскільки в цих композиціях втілено піаністичний досвід їх авторів. Як приклад такої універсальної творчості розглянемо «Варіації на тему Шенсі» професора Центральної консерваторії Пекіна Чжоу Гуанрен, яка відкрила велику кількість дитячих музичних шкіл у Китаї та проявила себе також як талановитий композитор. В основі варіацій – китайська народна пісня Шанпейської провінції Сан Ші Лі Пу. Цикл складається з теми та восьми варіацій, які умовно можна розділити на чотири розділи. Перший розділ включає тему та перші дві варіації. Тема є протяжним наспівом. Ця лірична мелодія відображає багато особливостей шанпейського народного фольклору – у пісні викладається історія про поневолення людей у Шанпейській провінції.

Тема написана в До мажорі в розмірі 3/8, що дуже характерний для китайської народної музики. Вона дуже сумна, наче вона позбавлена надії на майбутнє. Структура теми також відповідає старовинним народним китайським мелодіям – це чотири речення-заспиви, які зазвичай використовувалися в Шанпейських народних співах. Мелодія виконується правою рукою у другій октаві. Її потрібно грати тихо та задушевно, точно

виконуючи всі ритмічні нюанси. У кожній фразі ретельно виписано динаміку. Третя та четверта фрази теми є кульмінацією всієї побудови.

Перша варіація відбиває принцип строгих варіацій, у ній практично використовуються самі гармонійні співзвуччя, що у темі. Розмір, тональність і мелодійна лінія зберігаються, однак, змінюється ритмічний малюнок супроводу, оскільки він викладається дрібнішими тривалостями – шістнадцятими. Деякі каданси можна грати вільніше в агогічному відношенні. У другій варіації тема проводиться у лівій руці, імітуючи партію чоловічого голосу. У правій руці у верхньому голосі контрапунктом основної мелодії додається новий голос мелодії. Акцентування останньої частки верхнього голосу у кожному такті імітує інтонацію стогону, або жіночого схлипування.

Другий умовний блок поєднує третю, четверту та п'яту варіації. Тут змінюється характер, оскільки музика динамізується, набуваючи сильних і мужніх рис. У третій та четвертій варіації змінюються темп, динаміка, розмір, фактура, тональність. У фактурі всі виразні засоби задіяні у розвитку, що розгортає драматичну епічну картину.

Третя варіація демонструє напруження емоцій та показує драматичні колізії, боротьбу. Розмір змінюється з 3/8 на 6/8, темп стає швидше, а характер рішучіший. Артикуляція змінюється із Legato на Staccato. Четверта варіація продовжує розвиток попередньої, проте вона здається ще більш впевненою через пунктирний ритм, що з'явився. Наприкінці є уповільнення – перехід до кульмінації. У п'ятій варіації утворюється розмір 2/4. Даний прийом допомагає досягти потрібного напруження, оскільки необхідно поступово гальмувати рух, щоб динамізація музики була відчутною. У результаті п'ятої варіації змінюється інтонаційна структура мелодії, музика звучить на ff.

Третій блок включає шосту та сьому варіації. Вони написані у тональності Соль Мажор. Характер музики змінюється, відбувається своєрідний драматургічний перелом, перехід від мороку до світла, що символізує радість життєвої енергії. Шоста варіація написана у розмірі 2/4. Музика дуже світла, збудована на синкопованому ритмі. У сьомій варіації

зображується картина народного святкування. Вона побудована на віртуозних фігураціях шістнадцятих, де імітується звучання китайської бамбукової дудки сяо, яка виконує мелодії Шанпейської народної музики. Тема, що звучить у лівій руці, відображає звучання гонгу та барабанів. Фактура поступово ущільнюється, насичується дрібнішими нотами, готуючи найвищий пік музичного дійства.

Четвертий блок – восьма варіація, фінальне повернення у До-Мажор. Тема викладається у фактурному насиченні, оптимістичному настрої. Варіації завершуються апофеозом. Таким чином, у «Варіаціях на тему Шенсі» майстерно використано фольклорний матеріал, поєднаний із західноєвропейськими формами композиції. Оригінальний задум твору чудово реалізувався в синтезі суворих класичних варіацій і неповторній китайській музичній мові, що розкрила одну з народних історій – про страждання людей, їх боротьбу, перемогу та тріумфування.

Корисність подібних творів проявляється і у сфері виконавської техніки, оскільки варіації відрізняються багатством динаміки та прийомів артикуляції, що дозволяє успішно розвивати культуру звуковидобування піаніста, розширювати його барвисту палітру. Педагогічна цінність творів такого типу обумовлена, перш за все, тим, що принципи розвитку тематичного матеріалу простежуються в варіаційній формі з особливою ясністю. Для творів на фольклорні теми характерна наявність теми пісенного чи пісенно-танцювального складу, що переважає у жанрово-характерному варіюванні. Вони будуються за єдиним зразком: включають тему та невелику кількість варіаційних номерів і завершують їх фіналом узагальнюючого типу.

### **Висновки до Розділу 3**

В даному розділі розглянуто зв'язок жанрової і виконавської стилістики творів, що були створені на основі європейський жанрових моделей мініатюри (на прикладі прелюдії), сонати та варіацій. Як наслідок, в кожному жанрі, що

має історію та розвиток у європейській музиці, важливу роль відіграли сталі принципи кожного з них. Взаємодіючи із китайськими національними елементами, вони створювали композиції нової якості, зберігаючи основні ознаки кожного з явищ, або змінювали один одного.

Загалом цей процес відбувався на основі сталих жанрових ознак європейських жанрів. В більшості випадків композитори намагаються «вписати» національні ладіві, інтонаційні засоби виразності, виконавські прийоми в загальну раціональну структуру жанру, не порушуючи його основних ознак. В іншому випадку – китайська національна система мислення може впливати на європейські жанрові моделі, демонструючи їх у певному «національному» трактуванні. Але домінуючим фактором такої взаємодії залишаються основні принципи європейського жанру конкретного зразка.

Так, жанр прелюдії для фортепіано став вельми затребуваним в творчості китайських композиторів. Зберігаючи основний принцип європейської непрограмної мініатюри, побудованої на певній фактурній формулі та на розвитку однієї образної сфери, прелюдія увібрала основний принцип особливої концентрації в невеликому об'єму твору.

Синтез різних культурних традицій знайшов своє втілення на всіх рівнях існування фортепіанної мініатюри: від змістовно-сміслового, жанрового до власне композиційного, музично-мовного і виконавського. Всі елементи національного музичного стилю, тісні пов'язані з глибинними витоками китайського музичного, і ширше – художнього мислення, задіяні в процесі «стискання» енергії, особливому лаконізмі та афористичності висловлення. Фортепіанна мініатюра у творчості китайських композиторів, таким чином, стала однією з центральних жанрових сфер, без урахування якої неможливо цілісне розуміння і сприйняття всієї музичної культури Китаю ХХ – ХХІ століть.

Складна масштабна структура жанру сонати сприяє принципу «дієвості», пропонуючи виконавцю втілення різних музичних ідей та емоцій. Класична форма три- або чотиричастинної сонати і сьогодні залишається

основним еталоном жанру. Ментальні основи китайського мистецтва, були суттєво адаптовані, особливо в першій частині – сонатному *allegro*, де основою взаємодії тем виступає тональний, образний і фактурний контраст. Незважаючи на суттєві відмінності в ментальних основах європейської та китайської культури, жанр сонати привернув багатьох китайських композиторів різних поколінь, стильової орієнтації. Він нерідко стає творчою «лабораторією» новітніх шукань. Відчутний вплив на сонатну творчість китайських композиторів нові методи втілення фольклору, в яких зростає роль мовотворчої та формотворчої установок.

В сонатах можна спостерігати як безпосередній зв'язок з китайським фольклором (Соната №1 Цзяна Веньє), так і більш опосередкований (Соната №1 Ло Чжунчжуна). В багатьох сонатних творах взаємодія народно-пісенних витоків і класичної стилістики виявляється через оркестрове трактування музичного матеріалу. Не порушуючи загальної структури сонатної форми, в музичній мові зустрічаються інтонації народної жанровості, фактура мелодизована, насичена підголосками.

Серед різноманіття творів китайського фортепіанного мистецтва одне з визначних місць належить жанру варіацій. Китайськими композиторами створено достатню кількість фортепіанних варіацій, чимало варіаційних циклів написані на високому професійному рівні, мають високі художні достоїнства. Європейська жанрова модель варіацій виявляє нові перспективи свого розвитку у поєднанні з більш вільною національною моделлю варіювання, притаманною китайській музиці. Відбувається своєрідний «раціональний» підхід до вільної варіаційності, «упорядкування» за фактурним, тональним, образним принципом. Кожна варіація починає «концентрувати» свій образний зміст, прагнучи до завершеності кожної варіації.

Фортепіанні твори китайських композиторів, створені за європейськими жанровими моделями, поряд з європейською класикою та кращими зразками сучасної музики, свідчать про суттєві інтеграційні процеси, що відбуваються

в китайській культурі. Дані твори – різноманітні і цікаві – слугують розвитку виконавської майстерності піаніста, набули найширшого визнання в репертуарі багатьох виконавців. Вони справедливо вважаються яскравим досягненням в розвитку китайського професійного музичного мистецтва, нерозривно пов'язаного з розвитком музичного життя Китаю.

## ВИСНОВКИ

Реалізація жанрової стилістики є основою виконавської діяльності будь-якого музиканта. За період близько ста років китайська фортепіанна музика пройшла шлях розвитку від легких фортепіанних обробок народних пісень і танців до створення великих і значних творів, що відрізняються жанрово-стильовим різноманіттям. Китайські композитори, що пишуть для фортепіано, виявили себе у багатьох жанрах, серед яких – перекладення і транскрипції національних пісенних та традиційних інструментальних творів, розгалужена жанрова сфера мініатюри, програмні п'єси та сюїти, твори крупної форми – сонати, сонатини, варіації тощо.

Композиторські знахідки китайських авторів, що пишуть фортепіанну музику, привертають увагу музикантів і слухачів як у Китаї, так й поза його межами. Однак, відсутність виконавського аналізу творів, написаних для фортепіано, ускладнює їхнє осмислення та повноцінну реалізацію на концертній естраді. Встановлення зв'язків між жанровою стилістикою китайської фортепіанної музики та їх піаністичною реалізацією дозволяє сучасному виконавцю отримати універсальний «інструмент» для глибокого розуміння репертуару, що виник в результаті інтеграції західного та національного мистецтва.

Фортепіанна культура в Китаї виникла на історичному тлі розвитку економічного і культурного обміну китайського музичного мистецтва з європейськими традиціями, результатом тривалої взаємодії музичних культур китайського і західного типу. Нерозривно пов'язана з усією тисячолітньою культурною спадщиною Китаю, її класичних жанрах і формах китайської музики, вона стала тією сполучною ланкою, яка об'єднала традиції і новації, глибинну китайську духовність з новітніми філософсько-естетичними течіями, традиційне музичне мислення з композиторськими і виконавськими техніками ХХ століття.

Формування виконавської стилістики відбувалося упродовж всього періоду розвитку фортепіанного мистецтва у Китаї. Ключову роль в цьому процесі відіграла діяльність корифеїв – китайських музикантів Дін Шаньде, Ван Лісаня, Ван Цзянчжуна, Чжоу Гуанрен, Ін Чензона, Хуан Хубея, які продемонстрували універсалізм музичної творчості. Художньо-естетичні принципи цих музикантів, що позначилися на манері їх індивідуального композиторського письма, багато в чому визначила їх піаністична школа, яка надала знання ігрової природи інструменту та стилістичних можливостей фортепіанних жанрів.

Піанізм китайських корифеїв ґрунтувався на загальних європейських навичках гри, але був адаптований до національно-ментальних рис китайської музики. Це породило специфічні виконавські завдання, щодо втілення на фортепіано звукової гнучкості інструментального мелосу, відтворення тембрів стародавніх інструментів. Виконавські формули гри, нехарактерні для європейського мистецтва, звукові колористичні прийоми на фортепіано вимагають від піаніста вміння підібрати аплікатуру, яка забезпечує піаністичну зручність і сприяє актуальному інтонуванню та побудові мелодичних ліній. Постійне оновлення музичної мови фортепіанних творів китайських авторів дозволяє говорити про безперервний процес еволюції національної виконавської стилістики.

Саме виконавець є безпосереднім «носієм», що «доставляє» слухачеві всю інтонаційно-сміслову виразність композиторського твору. Представляючи в процесі виконання «твір композитора» (за В. Москаленком), піаніст сам також виступає як своєрідний «соавтор», що втілює художній задум в повному обсязі, реалізуючи його звукові та семантичні властивості. В цьому сенсі стилістичні особливості фортепіанних жанрів китайської музики дозволяють виконавцю означених творів удосконалити свою професійну майстерність через заглиблення знань про музику, її витoki та піаністичні прийоми, що дадуть можливість якнайкращого втілення художньої ідеї твору.



Особливості жанрів та виразових засобів у китайській фортепіанній музиці базується на балансі різноваріантних інтеграцій «східного-західного», «свого-чужого». Відповідно до цього, виконавська стилістика даного репертуару є також різнокомпонентною в залежності від впливів на них традиційних китайських народних пісень, інструментальної музики, опери та інших жанрів. Піаністичні прийоми китайських фортепіанних творів суттєво відрізняються від піанізму західної музики.

Використання комплексу піаністичних засобів у китайських фортепіанних п'єсах дуже відрізняється від піанізму західної музики. Жанрові основи європейської музики, що вважаються еталонами, «константами» музичної мови, реалізуються по-різному, відповідно до індивідуального стилю композитора, ідеї твору, факторів, що вплинули на створення композиції, тощо. З іншого боку, будь-яке національне мистецтво неможливо уявити без опори на народну творчість, яка є найважливішим джерелом оновлення образного ладу творів, їх жанрової структури, музичної лексики.

Дослідження китайської фортепіанної музики дозволило виокремити *дві групи жанрів* на основі ступеня взаємодії східної і західної культурних традицій. Даний синтез відбувається на всіх рівнях існування фортепіанної музики: від змістовно-сміслового, жанрового до власне композиційного, музично-мовного і виконавського. Жанри китайської фортепіанної музики, в яких національні елементи народної творчості зберігають жанрову стилістику та структуру, що характеризують національне мислення – визначено як *національно специфічні жанрові моделі*. Жанри, які зберегли класичні основи структури європейського мислення – визначено як *європейські жанрові моделі*. Якщо в першій групі жанрів притаманна адаптація європейських піаністичних навичок для створення «адекватної» стилістики, то в другій – національно специфічні виразові засоби адаптуються до «законів» європейського жанру.

У процесі взаємодії національно специфічних жанрів, не пристосованих до фортепіано, та європейських жанрових моделей, що сформувалися на

основі західного піаністичного мистецтва, утворилася специфічна «ієрархія». Згідно неї одна група жанрів «отримала» стилістичне домінування національних жанрових ознак, до яких потрібно було «адаптувати» піаністичні прийоми виконання. Серед подібних жанрів провідне місце посіли сфера композиторських інтерпретацій національних пісенних та інструментальних моделей-першоджерел, програмні п'єси на основі китайських народних пісень, програмні сюїти на національні теми.

Так, у виконанні транскрипцій для фортепіано творів з репертуару класичних китайських інструментальних творів, виникає проблема адаптації звукових текстів китайського класичного інструментально-виконавського мистецтва до сфери західного піанізму, що вплинуло на спроби знаходження звукових еквівалентів китайської музики на перетині її з європейським стилем. Це спричинило формування низки особливостей китайського піаністичного мистецтва і відобразило новий, складніший і органічний рівень становлення сучасного фортепіанного мистецтва у Китаї. У композиторській творчості та виконавській традиції втілено численні «китайські» музичні елементи, відмінні від європейської традиції фортепіанної музики, у тому числі такі, як темп, ритм, аплікатура, подих, орнаментика та особливості темброво-кolorистичного звучання інструментів.

Національно специфічні жанри китайської фортепіанної музики відзначені унікальністю не тільки через пентатонову основу звуковисотної організації мелодики та музичної фактури, а й у зв'язку з особливостями часової організації музики *сань-бань* – особливої форми часового втілення музичної ідеї та суто індивідуальної манери виконавського мистецтва музиканта, яка властива різним видам традиційної китайської музики та сучасної композиторської творчості.

*Сань-бань* є обов'язковим атрибутом народного музикування, тому музичні композиції, написані на фольклорній основі, як правило, розпочинаються зі вступу в ритміці *сань-бань*. Епізоди в цій нерегулярній ритміці нерідко зустрічаються також у середині та наприкінці музичної

композиції, підкреслюючи образну та естетичну близькість до фольклорної першооснови.

Значне місце при використанні ритміки *сань-бань* займає звуконаслідування музичних інструментів, техніка гри на яких багато в чому визначає нерегулярність китайської ритміки. Найчастіше імітованими музичними інструментами є *піпа* і *гуцинь*. Нерідко зустрічаються композиції, що імітують *цинь*, *чжен*, *арху* та духові інструменти *сяо*, *сона* та *шен*. Особливе місце у відтворенні ритміки *сань-бань* належить імітації ударних інструментів – різноманітних барабанів, дзвонів (особливо двотонових дзвонів *бяньчжун*), *гонгів*, *кінвал* (тарілок) та ін. Дуже важливий та змістовний напрямок у ритміці *сань-бань* – відображення картин природи. Вище відзначалася обумовленість музичного сприйняття китайцями закономірностей природи з її неповторністю і незворотністю часу. Крім того, музично-образна сфера *сань-бань* дуже часто буває навіяна красою китайського пейзажу, в якому центральне місце займає образ поточної води, річки, озера.

Група китайських фортепіанних творів за *європейськими жанровими моделями* зберегла їх сталі семантично-комунікативні ознаки; що багато в чому суперечило національним уявленням та ментальним устоям китайського музичного мистецтва.

Фортепіанна непрограмна мініатюра є жанрової сферою, яка, в порівнянні з іншими жанрами європейського походження – такими, як концертні твори (концерти, сонати для фортепіано) або поліфонічні цикли — отримала максимальний розвиток у творчості сучасних китайських композиторів. Китайські фортепіанні мініатюри (такі, як прелюдія) численні і мають високу художню якість, вони представляють найважливішу частину репертуару китайської фортепіанної музики. Користуючись популярністю в педагогічній та концертній практиці, фортепіанні мініатюри стали тією жанровою моделлю і середовищем, в якому постійно розвивалися і

викристалізувалися риси національного стилю китайської фортепіанної культури.

Розвиваючись протягом усього ХХ століття, фортепіанна мініатюра увібрала в себе, етап за етапом, всі найбільш важливі елементи національного музичного стилю, характерною особливістю якого є тісний взаємозв'язок з глибинними витокami китайського музичного, і ширше – художнього мислення. Фортепіанна мініатюра у творчості китайських композиторів ХХ – ХХІ століть, таким чином, стає однією з центральних жанрових сфер, без урахування якої неможливо цілісне розуміння і сприйняття всієї сучасної музичної культури Китаю.

З погляду на структурні принципи сонатного жанру, особливо її першої частини сонатного *allegro*, необхідно відзначити такі чинники організації музики, як контраст матеріалу і тональності, конфліктність і єдність музичного характеру, накопичення і згасання музичної напруженості. Національна специфіка західноєвропейського жанру сонати в творчості китайських композиторів виявляється, перш за все, в інтонаційно-жанровому прояві тематизму, втіленні прийомів гри на китайських інструментах та їх тембровому відтворенні.

Сьогодні соната міцно укорінилася у китайському вітчизняному концертному та педагогічному репертуарі. Основним специфічним завданням для виконавця китайської фортепіанної сонати буде відтворення національної специфіки цієї музики: інтонацій, ритміки, гармонії, колориту. Всі інші завдання включають слухання фактури, її ясність та стрункість, вибудування форми, співвідношення партій сонатного алегро, точність інтонаційних побудов в контексті використання музичних технік ХХ – ХХІ століть.

Китайські композиції обумовлені впливом національних філософських ідей, як, наприклад, *інь-ян*, *ци*, *юн*, *шан-шуй* і т. ін. Піаніст має розуміти їх глибинну сутність, яка буде впливати на «ідеологію» його стилістики. Так, наприклад, філософські принципи «налаштовують» виконавця на вибір темпу, характер руху, образний склад, діалогічність або монологічність викладу,

енергетичне «наповнення» твору, принципи динаміки, тощо. Знання цих ідей підказує щодо темпу, прискорення і уповільнення музичного руху, поділу між різними фразами і т. і.

Формування універсального механізму інтерпретації фортепіанних творів китайських композиторів повинно починатися з аналізу принципів національного художнього мислення, що відбиваються у виконавській стилістиці та розуміння образної сфери. Для цього розглядається загальна характеристика жанру, символічний зміст фортепіанних творів, які допомагають конкретизувати образ за допомогою вербальної складової, наближаючи виконавця і слухача до образно-емоційної сутності китайської національної творчості.

Виконавцеві необхідно також зосередитися на необхідності точного відчуття ладотональних зв'язків у тематизмі та фактурі твору, відчуваючи внутрішнім слухом звуковий ідеал автентичного звучання. Виконавський аналіз розширює знання піаніста, дає поштовх роботі його мислення, створює передумови самостійного вирішення інтерпретаційних проблем.

Піаніст, який бездоганно володіє знанням авторського тексту, повинен працювати над усіма компонентами побудови твору: лінією розвитку, точним ритмом, поліфонією, мелодією, гармонією, інтонаційністю, динамікою, темпом, агогікою, штрихами, звуком, педаллю, фактурою. Він повинен повністю розуміти характер та основні ідеї китайської філософії, мати власне уявлення про звучання національних музичних інструментів, які становлять основу китайської музичної культури.

Таким чином, осмислення проблем, що постають перед виконавцем фортепіанних творів, дозволяють говорити про певні підходи, що відкривають шляхи достовірності тлумачення твору. Виконавська стилістика є результатом колосальної творчої діяльності піаніста: роботи над музичним текстом, складними піаністичними навичками, реалізації його слухових уявлень, інтелектуального музикознавчого дослідницького пошуку та усвідомлення філософсько-світоглядних істин.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бай, Є. (2014). Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: Харків. 198 с.
- Батанов В.Ю. (2020). Європейські традиції фортепіанної музики в творчості китайських композиторів ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв №1. С. 61-69.
- Безбородько, О. (2023). Національний образ фортепіано. *Fine Art and Culture Studies*. Issue 3. P. 3–10.
- Білоус, В. П. (2005). Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознав. К., 17 с.
- Бодіна, О. (1975). Творча природа музичного виконавства: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.02; Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. К. 24 с.
- Борисенко, М. Ю. (2005). Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків. 20 с.
- Ван, Ін. (2009). Втілення національних традицій у фортепіанній музиці китайських композиторів ХХ-ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавств. 24 с.
- Ван, Те (2008). Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : Одеса,. 17 с.
- Ван, Фей. (2008). Сучасне мистецтво Китаю в контексті світового мистецького процесу: автореф. дис. ... канд. мистецтв. М. 20 с.
- Ван, Хань. (2012). Виконавче освоєння музики різних народів у контексті ідей діалогу культур: автореф. дис. канд. пед. наук: М. 20 с.
- Вахраньов, Ю. (1994). Виконання музики (поетика). Харків. 336 с.
- Вей, Дзюнь (2006). Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 17 с.

- Веркіна, Т. Б. (2008). Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса. 20 с.
- Ву, Гуолінг. (2006). Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці 19-20 століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавець. Одеса. 16 с.
- Вей, Дзюнь (2006). Жанрова система народно-пісенної культури Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 17 с.
- Генкін, А. (2012). Жанр етюду як тезаурус концертно-виконавської техніки піаніста. Вісник ХДАДМ, 12, с. 132–134.
- Герасимова-Персидська, Н. (1988). Авторство як історико-стильова проблема. Музичний твір: сутність, аспекти аналізу: зб. ст. К.: Музична Україна, С. 27-33.
- Говорухіна, Н. (2007). Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 19. Харків: ХНУМ імені І.П.Котляревського, С. 76-86.
- Деркач, Л.А. (2011). Стильові механізми виконавської інтерпретації вокальної лірики (на прикладі творів Д.Шостаковича, О. Чайковського, В.Золотухіна) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. Харків.
- Ін, Сяо (2018). Китайська фортепіанна обробка: концепція виконавської естетики. URL: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/512/Kitayskaya%20for%20teriannaya.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Касьяненко Л. О. (2003). Робота піаніста над фактурою: посібник з вивч. викон. інтерпретація фактури фортепіанного твору. К. НМАУ. 168 с.
- Катрич, О. Т. (2000). Індивідуальний стиль музиканта–виконавця (теоретичний та естетичний аспекти). – дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ.
- Катрич, О. (2000). Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). К. ; Дрогобич : Відродження. 100 с.

- Каплієнко-Ілюк Ю. (2020). Музичне мистецтво Буковини. Сильові парадигми композиторської творчості XIX - XXI ст.: монографія. Чернівці: Букрек, 504 с.
- Лі, Сяо Сяо (2010). Китайська фортепіанна мініатюра XX століття у її взаємозв'язку зі специфікою національного художнього мислення: дисертація ..... кандидата мистецтвознавства.
- Лі, Юнь. (2017). Фортепіанне аранжування в історії китайської музики. URL: <http://publishing-vak.ru/file/archive-culture-2017-5/33-li-yun.pdf>
- Лі, Юнь. (2019). Фортепіанна творчість Ван Цзяньчонга в контексті національних традицій і сучасного музичного мислення: дисертація кандидата мистецтвознавства. 246 с.
- Лу, Цзе (2017). Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст.: дисертація кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка. 244 с.
- Лю, Цзинь-тао (2007). Нерегулярна ритміка в фортепіанній музиці китайських композиторів : (теорія та виконавська практика) : автореферат дис..... кандидата мистецтвознавства. 20 с.
- Лян, Чженьюй (2023). Категорія піаністичності у сучасній теорії фортепіанної творчості: історико-естетичний ракурс. Музичне мистецтво і культура. Випуск 36, книга 2 с. 156-167.
- Ма, Вей (2004). Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса.
- Ма, Сінсін (2018). Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса. 187 с.
- Малий, Д. М. (2018). Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI ст.: дис. канд.мистецтвознав.Харків. 218 с.



- Москаленко, В. (2008). Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал.. № 1. К.: НМАУ. С. 106–112.
- Москаленко, В. Г. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ: Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського, 134 с.
- Москаленко, В. (2001). Музичний твір як текст. Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб. ст. К.: [б.в.], Вип. 7. С. 3–10.
- Москаленко, В. (1994). Творчий аспект музичної інтерпретації. К.: Муз. Україна. 205 с.
- Москаленко, В. Г. (1988). Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра, Вип. 1 С.87-93.
- Муляр, А. П. (2022). Фортепіанно-виконавська інтерпретація як когнітивний феномен (на основі підходів сучасних українських музикознавців). Музичне мистецтво і культура, 1(35), 121-134. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-10>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, Факт, 576 с.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, Вип. 10. С.180-198.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ — початку ХХІ ст. : дис. ... доктора мистецтвознав. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. Науковий

- вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Вип.131. с.8-25.
- Опарик, Л. М. (2007). Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Л., 20 с.
- Пан, Вей (2009). Соната в фортепіанному мистецтві Китаю: дисертація .... кандидата мистецтвознавства.
- Потоцька, О. (2012). Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса. 239 с.
- Приходько, В. І. (1997). Музична фактура та виконавець. Фоліо, Харків. 206 с.
- Рябуха Н. (2014). Звукообраз у виконавському мистецтві (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 71–84.
- Самойленко, О. (2002). Музикознавство та методологія гуманітарного знання. Проблема діалогу: Монографія. Одеса: Астропринт. 244 с.
- Самойленко, О. (2020). Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». 236 с.
- Сирятська, Тетяна (2008). Інтерпретація виконавця в аспекті психології музичного виконавця. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата музичного мистецтва. Харків: І.П. Харківський державний університет мистецтв імені Котляревського.
- Сирятський, Віктор (1998). Технології містичного дослідження в музикознавстві та їх використання в сучасній музичній освіті. Музично-театральна освіта в Україні: історико-методичний аспект. Харків. С. 42-46.
- Сунь, Тянь (2019). Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції: дисертація кандидата мистецтвознавства, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 220 с

- Сун, Тянь (2018). Композитор – Виконавець: роль піаніста Хсу Фей-Пінга у творчому доробку Хуан Ан-Луна. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 50. Харків. Під знаком глобалізації. З. 43-60.
- Сухленко, І. Ю. (2011). Виконавський стиль Володимира Горовиця в руслы розвитку романтичної традиції: Дисертація ..... кандидата мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків.
- Сухленко, І. Ю. (2017). Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. Аспекти історичного музикознавства: збірник наук. ст./ХНУМ імені І.П.Котляревського. Вип. X. С. 169-180.
- Сюй, Бо (2011). Феномен фортепіанного виконавства в Китаї на рубежі ХХ - ХХІ століть. дис. канд. мистецтвознав. 149 с.
- Сюй, Цинлін (2022). Європейські композиційні технології і національний стиль у фортепіанній музиці Китаю на межі ХХ–ХХІ століть. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.
- Сяо, Ин. (2010). Обробка народної музики у фортепіанній творчості композиторів Китаю: автореф. дис. канд. мистецтвознав. 25 с.
- Тан, Ке (2007). Внесок китайських піаністів у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки ХХ століття: магістер. робота; Харків. держ. університет мистецтв ім. П. Котляревського. Харків: ХДУІ ім. І. П. Котляревського. 73 с.
- У, На (2009). Фортепіанна музика Дін Шанде: поєднання китайської національної традиції з сучасними прийомами європейського письма. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 19 с.
- У, Ся (2006). Фортепіанна музика Китаю: генезис, стильові напрями ХХ ст.: магістерська робота. Х.,: ХДУМ ім. І.П.Котляревського. 96 с.

- У, Юйян (2021). Семантика моторності у фортепіанній музиці: жанрове походження та стильова еволюція. *Музичне мистецтво і культура*, 2 (31), 187-197. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-2-15>
- У, Юйян (2023). Фортепіанно-виконавська творчість як процес інтерпретації у світлі теорії художньої цілісності – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво – Одеська національна музична академія імені О.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса.
- У, Юйян (2022). Художня цілісність музично-виконавської інтерпретації та семантика фортепіанного звучання. *Музичне мистецтво та культура*. Вип. 1. Кн. 1. С. 125-136.
- Фекете, О. В. (2009). Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. 20 с.
- Фен, Їжань (2022). Становлення та розвиток фортепіанної школи Китаю ХХ – початку ХХІ століть у проекції діалогу культур: дисертація ... ступеня доктора філософії. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Хмельюк, М. (2019). Діалектичний взаємозв'язок музичного стилю та виконавської інтерпретації. Проблеми та перспективи розвитку сучасної науки в країнах Європи та Азії. Переяслав-Хмельницький. С.75-77.
- Хуан, Цзечуань (2013). Категорія семантики в теорії музичного фортепіанного виконавства. *Вісник Університету мистецтв Чжан Цзян: Чжан Цзян*, Вип. 34, сезон 4. С. 108–112.
- Хуан, Чжунлін (2008). Відображення філософської категорії «Чі» в фортепіанній музиці Китаю. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти : зб. наук. пр. Харків, Вип. 21. С. 109–116.
- Цінь, Тянь. (2012). Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. 240 с.

- Чень, Жуаньсюань (2014). Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів: дисертація ... канд. мистецтвознавства: Харків. 262 с.
- Чжао, Жун (2023). Феномен ідіостиллю в еволюції фортепіанно-виконавського мислення: дисертація ... доктора філософії. Одеська національна музична академія імені О.В. Нежданової, Одеса.
- Чжао, Юе (2023). Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ - початку ХХІ століть: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії. Суми.
- Чернявська, М.С., Тимофєєва, К.В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. ХХІХ. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ. С. 43-67.
- Чернявська, М. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 44: Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. Вид-во «С. А. М.». С.128-140.
- Чернявська, М. (2010). До проблеми реконструкції виконавських стилів піаністів минулого. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. ХДУМ ім. І.П.Котляревського. Вип.30. Харків. С. 185-194.
- Чернявська, М. (2020). Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І.П. Котляревського. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. ст. Вип. 57. Харк. нац. ун-т. мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків. Вид-во «С. А. М.». С. 297-308.
- Чернявська, М. (2003). Поетика і віртуозність Зігізмунда Тальберга (щодо проблеми: виконавський стиль як феномен музичного мистецтва). Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 24. Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ. С.171-176.

- Шаповалова, Л. (2010). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, Вип.29. С.549-565.
- Шаповалова, Л. В. (2008). Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра. Київ. 34 с.
- Шаповалова, Л. (1984). Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості. Автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.02. ІМФЕ ім. М.Ф.Рильського АН УРСР. Київ. 23 с.
- Шаповалова, Л. В. (2007). Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії у музичній творчості. Харків. 292 с.
- Шип, С. В. (1998). Музична форма від звуку до стилю. К. : Заповіт, 368 с.
- Шукайло, В. (2004). Педалізація у професійній підготовці піаніста. Харків : Факт, 158 с.
- Шукайло, В. Ф. (2017). Шлях до майстерності піаніста : навч.-метод. посіб. Запоріжжя : Запорізь. нац.ун-т, 206 с.
- Ян, Венъян (2017). Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості. Дис. ...канд. мистецтвознав.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса. 191 с.
- Ян, Венъян. (2011). Про значення національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання. Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса,. Вип. 12. С. 362 —371.
- Ян, То. (2023). Китайська фортепіанна соната: історія і теорія жанру. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису: дисертація ... доктора філософії, Харківська державна академія культури. Харків.
- Янь, Чжихао (2018). Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть: дисертація ... кандидата мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів,

212 c.

- Arrangement (1969). *Harvard Dictionary of Music*. 2nd ed., Revised and Enlarged. Cambridge, Massachusetts. P. 56.
- Bai, Ye (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 49, No. 1 (June 2018), P.137-148. <https://www.jstor.org/stable/26844635>
- Baolu, Chen M. M. (2016). *Tan Dun's Eight Memories in Watercolor, Op. 1. Strategies for Pianists and a Version*. D. M. A. Document. The Ohio State University. 84 p.
- Bian, Meng (1994). *Forming and Development of Chinese Piano Culture*. Beijing: Huayue Publisher.
- Biang, Meng (1996). *The Formation and Development of China's Piano Culture*. Beijing, Hua Xia Press, China.
- Chang, P. M. (1995). *Chou Wen-chung and His Music: A Musical and Biographical Profile of Cultural Synthesis*: Ph. D. diss.; Univ. of Illinois at Urbana-Champaign. 250 p.
- Chao, Che (2021). *Lan Lan's musical-performing style: specifics, phases of formation*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 178 p.
- Chen, Xi (2012). *Chinese piano music: an approach to performance*: Doctoral Dissertations. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Chen, Yi (2002). *Tradition and Creation*. *Current Musicology*. Columbia University in the City of New York, Special Issue. P. 6.
- Cheng, Mengwei; Botian, Pang; Xiaoxuan, Zeng; Weifeng, Xu; & Yuan, Chang (2022). Integration of the Traditions of Folk-Instrumental Art into the Works of Chinese Composers of the 20th and 21st Centuries. *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 14 (2). P. 1-16.
- Cheng, Peng (2006). *Chinese traditional modal system and its application in the 20th century: a study*. 104 p.

- Chew, Elaine. (2020). Contemporary Chinese Piano+ [cit. 10-04-2023]. Available at: <https://soundcloud.com/elaine-chew/sets/contemporary-chinese-piano>
- Chen, Xi, (2012). Chinese piano music: an approach to performance. LSU Doctoral Dissertations. 101 p. [cit. 20-03-2023]. Available at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/2153](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2153)
- Chi Lin. (2002). Piano teaching philosophies and influences on pianism at the central conservatory of music in Beijing, China. A Monograph: Central Conservatory of Music, Beijing, China, 96 p.
- Chernyavska, M. (2020). Chinese Piano Music in Ukraine: Methodology of Scientific and Pedagogical Approaches. Topical issue of general and musical pedagogy: monograph edited by Prof. Oleh Mikhailychenko, compiled by Doc. Anatolii Martyniuk. Beau Bassin / Germany: A V Akademikerverlag.. P. 178 – 192.
- Chernyavska, Marianna; Ivanova, Iryna; Timofeyeva, Kira; Syriatska, Tetiana; Mits, Oksana (2023). Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Volume 68 (LXVIII), Special Issue no. 2. P.165-179. DOI: 10.24193/subbmusica..spiss2.10
- Chernyavska, Marianna; Meixuan, Song; Rui, Peng (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art: AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Volume: 13 Issue: 2 Pages: 207-211. Special Issue: XXXV. [https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A\\_37.pdf](https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf) (Web of Science) <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>
- Clarke, E. (1987). Levels of structure in the organization of musical time. *Contemp. Mu-sic Rev.* 2:211–238.
- Colton, G. D. (1992). *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*. McMaster University, Hamilton, Ontario.
- Davies, S. (1988). Transcription, Authenticity and Performance. *British Journal of Aesthetics*. № 28/3 (Summer). P. 216—227.



- Everett, U. Yayoi (2021). From Exoticism to Interculturalism: Counterframing the East-West Binary. *Music Theory Spectrum* 43 (2). P. 330-338.
- Gabrielsson, A. (1987a). Once again: the theme from Mozart's piano Sonata in A Major (K.331). See Gabrielsson 1987b, pp. 81–104.
- Gabrielsson, Alf (1999). The Performance of Music. *The Psychology of Music. Cognition and Perception (Second Edition)*. pp. 501-602.
- Govorukhina, Nataliya; Smyrnova, Tetiana; Polska, Iryna; Sukhlenko, Iryna; Savelieva, Ganna (2021). Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Vol. 66. Issue 2, pp. 49-67.
- Henderson, MT. (1936). Rhythmic organization in artistic piano performance. *Objective Analysis of Musical Performance*, Vol. 4. (ed. CE Seashore) Iowa City: Univ. Iowa Press, 1936, pp. 281–305.
- Ho, E (1997). Aesthetic Considerations in Understanding Chinese Literati Musical Behavior. *British Journal of Ethnomusicology* 6. P. 35-42.
- Howard-Jones, Evelyn. (1935). Arrangements and Transcriptions. *Music and Letters*. Vol. 16, № 4 (October). P. 305-311.
- Ivanova, I.; Chernyavska, M.; Pupina, O (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 257–266. doi: <http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>
- Jian Ai (2023). The sonata genre in the 21st century in China. *Culture and Civilization*, 13 (10A), C. 200-212.
- Jing Yang. (2002). «Gangqin qu <Mei Hua San Nong> Yanzou Zhi Quanshi», *Zhongguo Yinyue [Chinese Music]* 4 : 72.
- Kang, Le. (2009). The Development of Chinese Piano Music. *Asian Culture and History* 1, no.2 (July 2009): 18-33.
- Kim, Jin-Ah. (2015). Cultural Transfer as a Branch of Research for Music Sociology and Music Anthropology. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* Vol. 46, No. 1 (JUNE 2015), pp. 43-53.

- Kosta, Katerina; Ramirez, Rafael; Bandtlow, Oscar F.; Chew, Elaine. (2016). Mapping between dynamic markings and performed loudness: a machine learning approach. *Journal of Mathematics and Music* 10 (2) SI, 149-172. DOI 10.1080/17459737.2016.1193237
- Kouwenhoven, Frank (2001). Meaning and Structure - The Case of Chinese qin (zither) Music. *British Journal of Ethnomusicology* 10, no.1, pp. 39-62.
- Lam, J. (2008) Chinese Music and its Globalized Past and Present. URL: <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/9>.
- Lei, Weng (2008). Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works: D.M.A. diss. ; Division of Graduate Studies and Research of the University of Cincinnati [USA]. 76 p.
- Li, Jingbei (2019). The Preludes in Chinese Style: Three Selected Piano Preludes from Ding Shan-de, Chen Ming-zhi and Zhang Shuai to Exemplify the Varieties of Chinese Piano Preludes: D.M.A. diss. The Ohio State University. 85 p.
- Li, Mei (2000). Musical Temperament Analysis of Neutral-Tone in Chinese Traditional Music. *中央音乐学院学报 [Journal of the Central Conservatory of Music]* no.3 : 28-35.
- Li, Xiaole. (2003). Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models. D.M.A. diss. University of Hawai Library, USA. 380 p.
- Li, Ying (2014). The Research of Sorcery Colors in Tan Dun's Music. MM diss., Shandong University. 154 p.
- Lu, Jie (2017). Conceptospheres of Chinese program piano music of 20th – beginning of 21st centuries. The dissertation on competition of a scientific degree of the Candidate degree in Arts. M. Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv, 187 p.
- Madsen, Soren Tjagvad & Widmer, Gerhard (2006). Exploring pianist performance styles with evolutionary string matching. *International journal on artificial intelligence tools* 15 (4) Aug. pp. 495-513.

- Martienssen, Karl. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* (The individual piano technique based on the creative will to sound). Leipzig: Verlag Breitkopf & Härtel. 251 s.
- Myers, John. (1992). *The Way of The Pipa: Structure and Imagery in Chinese Lute Music*. Ohio: Kent State University Press, 1992.
- Nakamura, T. (1987). The communication of dynamics between musicians and listeners through musical performance. *Percept. Psychophys.* 41: P.525–533.
- New Romanticism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>
- Palmer, C. (1989). Mapping musical thought to musical performance. *J. Exp. Psychol.: Hum. Percept. Perform.* 15:331–346.
- Palmer, C. (1997). Music performance. *Annual Review of Psychology* 48(1). P. 115-138. DOI: 10.1146/annurev.psych.48.1.115
- Qiao, J. (1999). *Chinese Music*. Beijing : Culture and Art Pub. House. 75 p.
- Qin, Tian. (2012). *Image of a native land in piano compositions of the Chinese composers*, Ph. D. diss. Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ukraine. 242 p.
- Rong-jie, Xu (2010). *Innovation and Tradition in Lisan Wang's Piano Suite Other Hill*: DMA diss., University of Nebraska.
- Seashore, CE, ed. (1936). *Objective Analysis of Musical Performance*, Vol. 4. Iowa City: Univ. Iowa Press.
- Seashore, CE. (1938). *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill.
- Shaffer, LH; Todd, NP. (1987). The interpretive component in musical performance. See Gabrielsson 1987b, pp. 139–152.
- Shen, Chia-Ching (2011). *Asian Inspiration: Chinese Influences in the Solo Piano Music of Chen Yi*. The Florida State University. [https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253994/data stream/PDF/view](https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:253994/data%20stream/PDF/view).
- Shen, Sin-Yan (2001). *Chinese Music in the 20th Century*. Chicago : Chinese Music Society of North America. 284 p.

- Song, Tian. (2019). Sound world of piano pieces by Huang An-Lun: composer and performing projections. Thesis for obtaining scientific degree of the candidate of art criticism (doctor of philosophy). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. 220 p.
- Su, Xia (1993). Discussion about Ding Shan-de's Piano Music During His Middle-aged. Ding Shande and His Compositions. ed. Dai Peng-Hai. Shanghai: Shanghai Music Press.
- Tan Dun. Conductor/Composer. <https://www.harrisonparrott.com/artists/tan-dun>
- Tan, Dun. (1996). Eight Memories in Watercolor. New York: G. Schirmer, Inc. (ASCAP).
- Tan, Dun. "Eight Memories in Watercolor". Tan Dun Official Website, <http://tandun.com/composition/eight-memories-in-watercolor>.
- Tan, Ke (2007). The contribution of Chinese pianists to the development of piano performance and pedagogy. Master's work. Kharkiv I.P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv: 73 p.
- Tong, Daojin; Wang, Qinyan ed. (2008). Series of Piano Works by Chinese Composers. ShiDaiWenYi Publishing House, 152 p.
- Transcription (1969). Harvard Dictionary of Music. 2nd ed., Revised and Enlarged. Cambridge, Massachusetts. P. 859.
- Tsin, Tsin (2013). Liu Shikun, Zhou Guangren and Wu Zuqiang: Three Faces of China's Modern Musical Art (on the Problem of Creative Personality's Universalism): Abstract of the thesis. dis. ... cand. art critic. : 17.00.02 - musical art. 25 p.
- Tszia, Khuilyn (2009). Ways of Development of Piano Performance in China: Master's Thesis. Kharkiv: Kharkiv I.P. Kotlyarevsky State University of Arts. 66 p.
- Wang, Yin (2009). The implementation of national traditions in the piano music of Chinese composers of the twentieth and twenty-first centuries, Ph. D. diss. thesis. (abstract of the dissertation of a candidate of art history). 24 p.

- Wang, Yuan (2011). *The Content of the Work: Zhang Shuai's "Three Piano Preludes"* (M.M. diss, Nanjing Arts Institute).
- Wei, Tingge (1996). *30 Famous Chinese Piano Pieces*. - Edited by Wei Tingge. *Zuoqujia yu Zuopin Jianjie* [Brief Introduction to the Composers and their Compositions]. Renmin Yinyue Chubanshe [People's Music Press].
- Wei, Tingge, ed.; Li, Mingjun; Min, Xu (1998). *Selection from Chinese Classical Music for Piano № 2*. Editors-in-Chief: Wei Tingge, Li Mingjun, Min Xu. ShiDaiWenYi Publishing House, Shanghai.
- Weng, Lei. (2008). *Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works*. D.M.A. diss. University of Cincinnati, USA. 76 p.
- Wu, Na. (2009). *Ding Shan Te's Piano Music: Combining Chinese National Tradition with Modern Methods of European Writing*. 24 p.
- Xu, Keli (2001). *Piano Teaching in China during the Twentieth Century* : D.M.A. dis.; Univ. of Illinois at Urbana-Champaign. [USA]. 125 p.
- Xu, Qian (2018). *Chinese Elements and Influence in Tan Dun's Eight Memories in Watercolor*. Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports. 92 p.
- Xue, Ke, and Fing, Yung Loo. (2019). *Transcoding the I Ching as Composition Techniques in Chou Wen Chung, Zhao Xiaosheng and Chung Yiu Kwong*. *Musica Hodie* 19. P. 52-73.
- Ye, Bai (2018). *Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 49, No. 1 (June 2018), pp. 137-148. <https://www.jstor.org/stable/26844635>
- You, Liang-Yun (2004) *"A Survey of Ding Shan-de's Piano Works"*. (DMA Diss., University of Houston).
- Yergiev, Ivan (2013). *Performance synergy as the main system-forming element of the artistic universe*. *Scientific Bulletin of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv, Vol. 107. P.28-40.

- Zeng, Z. (2006). *Tan Dun's Eight Memories in Watercolor: Insights into performance*. Edith Cowan University. [https://ro.ecu.edu.au/theses\\_hons/1396](https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1396)
- Zhou Guangren. (1990). *Basic Training of Piano Performance*. Beijing: Higher Educational Press. 632 p.
- Zhou Qi-Xun. (2003), *The Research on Ding Shan-de's Piano Music* D.M.A. diss., Huanan Normal University.
- 卞萌 (1996). 中国钢琴文化之形成与发展. 北京 : 华乐. 399 页. (Бянґ Менґ. (1996). Формування та розвиток фортепіанної культури в Китаї. Пекін : Хуа Юе. 399 с.)
- 王星南 (2007). 中国民族音乐风格特征及其形成 . 艺术百家. 南京市. № 8. 139-141 页. (Ван, Хінань (2007). Формування китайського національного стилю у музиці. Мистецтво бійця. Нанкін. № 8. С. 139-141.)
- 王振 (2004). 中国作曲技法改革 / 王振. — 北京出版社, 2004 年. — 36—41 页. (Ван, Чженья (2004). Еволюція композиційної техніки в Китаї. Пекін. С. 36—41.)
- 汪毓和 (1998). 关于钢琴音乐艺术在中国的发展 / 汪毓和 // 钢琴艺术. — № 5. 36 页. (Ван, Юйхе (1998). До питання розвитку фортепіанної музики у Китаї. Мистецтво фортепіано. № 5. С. 36.)
- 汪毓和 (1992). 中国近代音乐家评传. 北京 : 文化艺术, 89 页. (Ван, Юйхе. (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 1. Пекін : Література та мистецтво, 89 с.)
- 汪毓和 (1992). 中国近代音乐家评传. (下册) . 北京 : 文化艺术, 216 页. (Ван, Юйхе (1992). Огляд творчості сучасних китайських музикантів. Ч. 2. Пекін : Література та мистецтво, 216 с.)
- 王焰 (2007). 崔世光“山东风俗舞曲”的研究. 中国音乐学. № 4. 106—109 页. (Ван, Янь (2007). Дослідження Цуй Шигуан "Шаньдунська народна танцювальна музика". китайська музика. № 4. С. 106-109.)

- 魏廷格 (1987). 论我国钢琴音乐. 北京 : 载中国艺术研究院研究生部编. 419 页.  
(Вей, Тінге (1987). Дослідження китайської фортепіанної музики. (під ред. аспірантури Академії мистецтв Китаю). Пекін: Література та мистецтво. 419 с.)
- 魏廷格 (2001). 关于中国钢琴艺术的概念及其理论研究概 . 钢琴艺术. – № 2. 20–21 页 . (Вей, Тінге (2001). Теоретичний погляд на китайське фортепіанне мистецтво. Мистецтво фортепіано. № 2. С. 20–21.)
- 文选德 (2005). 《道德经》诠释 湖南 . 湖南人 : 民出版社, 2005. 300 页. (Вен, Сюаньді (2005). «Дао де дзин»: інтерпретація. Хунань : Народне вид-во. 300 с.)
- 吴光明 (2003). 美学 /中国哲学百科全书. — 纽约 ; 伦敦 : Routledge. — 215 页 .(Ву, Куанмін (2003). Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк; Лондон: Routledge. 215 с.)
- 吴瑜 (2006). 论中国钢琴改编曲与钢琴音乐的中国风格. 重庆市 : 西南大学. 39 页 . (Ву, Ю (2006). Про китайські фортепіанні аранжування та китайський стиль фортепіанної музики. Чжончін: Південно-Західний університет. 39 с.)
- 郭定昌 (2009). 中国钢琴音乐的民族风格 — 一个基于语言学的阐释// 人民音乐. 2009 年 . 82—83 页 . (Го Дінч, Чжан (2009). Національний стиль фортепіанної музики в Китаї: виклад з урахуванням лінгвістики. Національна музика. С. 82—83).
- 郭立红 (2003). 从中国钢琴作品看钢琴音乐的民族化. 漳州师范学院学报. 漳州. 67-69 页 . (Го, Ліхонг (2003). Процес націоналізації в китайській фортепіанній музиці. Збірник наукових статей Джанджоуського педагогічного інституту. Джанджоу. С. 67-69).
- 郭新 (2008). 中西音乐因素在陈怡《气》中融合的方式. 沈阳音乐学院学报. 沈阳. №.1. 26—31 页. (Гуо Сін. (2008). Східна та західна композиційні техніки у творі Чен І «Ці». Наук. зб. Шеньянської консерваторії. Шеньян.

№1. С. 26-31.)

- 代百生 (1999). 中国钢琴传统音乐改编曲艺术 — 辽宁, №3, 112 页 (Дай, Байшен. (1999). Мистецтво аранжування китайської традиційної музики для фортепіано. Ляонін: Шеньянська консерваторія. 112 с.)
- 代百生 (1999). 根据传统乐曲改变的 5 首中国钢琴曲的艺术特点. 黄钟(武汉音乐学院学报). 武汉. № 3. 96-100 页 (Дай, Байшен (1999). Особливості перекладів для фортепіано китайських народних мелодій. Збірник праць Уханьської консерваторії. Ухань. № 3. С. 96-100).
- 代白生 (2005). 何谓钢琴音乐的“中国风格”--从文化的视角研究中国钢琴音乐 / 中国音乐学. — 北京. № 3. 97—102 页. (Дай, Байшен (2005). Що таке "китайський стиль" фортепіанної музики. Вивчення китайської фортепіанної музики з точки зору культури. Китайське музикознавство. Пекін. № 3. С. 97-102.)
- 丁善德 (1986). 丁善德的音乐创作 — 回忆与分析 / 丁善德. — 上海: 上海文艺. 87 页. (Дін, Шаньде (1986). Музична творчість - спогади та аналіз Шанхай: література та мистецтво. 87 с.)
- 杜亚雄 (2000). 中国传统音乐中常用的易经原则和旋律发展技巧。 / 武汉音乐学院学报. — 武汉. № 13. 31—37 页. (Ду, Ясьонг (2000). Принципи І-Цзін і техніка мелодійного розвитку, що зазвичай використовується в традиційній китайській музиці. Збірник праць Уханьської консерваторії. Ухань. № 13. С. 31-37).
- 赵晓生 (2000). 钢琴文化. 北京: 韵华. 249 页. (Жао Сяошенг (2000). Фортепіанна література. Пекін: Юйхуа Прес. 249 с.)
- 吴光明 (2003). 美学. 中国哲学百科全书. 纽约; 伦敦: Routledge, 215 页. (Куан-мин Ву (2003). Естетика. Енциклопедія китайської філософії. Нью-Йорк; Лондон: Routledge, 215 С.)
- 老子 (2008). 道德经. 西安: 三秦出版社, 146 页. (Лао Цзи (2008). Дао Де Дзін. Сіан: Видавництво Санчін. 146 с.)



- 李文川 (2010). 黄虎威音乐创作风格研究 (硕士研究生论文) / 李文川. — 成都: 四川师范大学. 41 页. (Лі, Веньчуань (2010). Дослідження музичного стилю Хуана Хубея. Ченду: Сичуанський пед. ун-т. 41 с.)
- 李泽厚 (1986). 中国人的智慧. 中西艺术比较. 湖北人: 民出版社, 1986. — 464 页. (Лі, Дзехоу (1986). Дискусія про китайські досягнення. Дослідження китайських та західних естетичних мистецтв. Хубей: Народне видання. 464 с.)
- 李焕之 (1997). 当代中国音乐 / 李焕之. 北京: 当代中国. 189 页. (Лі, Хуанчжи (1997). Сучасна китайська музика. Пекін: Сучасний Китай. 189 с.)
- 梁茂春 (2001). 百年音乐之声. 北京: 中国经济. 39 页. (Ліан Маочунь. (2001). Музичні звуки століття. Пекін: Китайська економіка, 39 с.)
- 罗天全 (2006). 略论萧友梅的爱国主义思想 / 音乐探索. 2006. № 4. 30-34 页. (Ло, Тяньцюнь (2006). Ідеологія патріотизму Сяо Юмея. Музичні пошуки. № 4. С. 30-34.)
- 刘涓涓 (2021). 奏鸣曲式原则在罗忠镕音乐作品中的运用—兼谈其音高技术的衍变. 中国音乐. 2021 年 3 期收藏 <https://m.fx361.cc/news/2021/0621/21624009.html> (Лю, Цзюаньцзюань (2021). Застосування принципів сонатної форми у музичних творах Ло Чжунжуна, а також про еволюцію його технології подання звуку. журнал Китайська музика, 2021 № 3).
- 聂娜 (2009). 谭盾和他的钢琴组曲《忆》. The new voice of YUE-FU: 乐府新声 (学报). 沈音, 年. 第 4 期. 169—173 页. (Не, На; Лі, Вей (2009). Тан Дун та його сюїта «Згадування». Новий голос Е-Фу: науч. сб. Шеньянської консерваторії. Шеньян. Вип. 4. С. 169—173.)
- 彭基巨 (2002). 钢琴曲《平湖秋月》的民族特性及演奏艺术. 黄钟 (武汉音乐学院学报). 武汉. 98-100 页. (Пен, Діцюй (2002). Національні особливості та мистецтво виконання фортепіанної п'єси «Осінній місяць відбивається в тихому озері». Збірник статей Уханьського педагогічного

- університету. Ухань. С. 98-100).
- 桑桐 (2001). 简论丁善德音乐作品的性格特征 / 桑桐 // 载北京中央音乐学院学报. № 3. 34 页. (Сан Тун. (2001). Огляд музичної творчості Дін Шаньде. Журнал Пекінської державної консерваторії. № 3. С. 34.)
- 司马迁 (2006). 史记 . 北京 : 线装书局, 552 页. (Сима Цянь. (2006). Ши цзи. Историчні записи Пекін: Threadbound Book Company, 552 с.)
- 孙振声 (1988). 易经入门 / 孙振声. 北京: 文化艺术出版社. 596 页. (Сунь, Джин Шин. (1988). Основы І-Цзін. Пекін : Культура. 596 с.)
- 徐璐 (2006). 中国钢琴组曲的宏观调性布局 / 徐璐 // 齐鲁豫苑. № 2. 61—65 页. (Сюй, Лу. (2006). Ладові особливості фортепіанних сюїт китайських композиторів. Чи Лу Юй. № 2. С. 61-65.)
- 童道锦 (2001). 钢琴艺术研究文集 (下册) . 下连载. 中国钢琴曲. 国外钢琴作品. 北京 : 人民音乐,. 280 页. (Тун, Даоцзін (2001). Зібрання досліджень з питань фортепіанного мистецтва. Т. 2. Китайські фортепіанні твори. Зарубіжні фортепіанні твори. Пекін: Народна музика. 280 с.)
- 吴国翥 (1999). 钢琴艺术博览 / 吴国翥, 高小光, 吴琼. — 北京 : 奥林匹. 257 页. (У, Гуочжу. (1999). Енциклопедія фортепіанного мистецтва. Олімпіада. 257 с.)
- 冯友兰 (1985). 中国哲学简史/冯友兰 京: 北京大学出版社 276页. (Фен Юлань. (1985). Коротка історія китайської філософії. Пекін: Пекінський ун-т., 276 с.)
- 韩锺恩 (2008). 二十世纪中国音乐美学问题研究 (上下册) . 上海 : 上海音乐学院出版社, 2008.10月. 733 页. (Хан, Чжун-Єн (2008). Китайська музична естетика ХХ століття. Шанхай: Вид-во Шанхайської консерваторії. 733 с.)
- 胡原原 (2009). 钢琴改编曲 《百鸟朝凤》 中民族音乐特点的再现 . 作家杂志 (Writer Magazine). № 12. 263-264 页. (Ху, Юаньюань (2009). Відтворення особливостей національної музики в аранжуванні п'єси «100 птахів

- оспівають фенікса» для фортепіано. Авторський журнал (Writer Magazine). № 12. С. 263-264.)
- 蔡仲德 (2004). 中国音乐美学史/蔡仲德北京：人民音乐出版社 866 页 (Цай Чунгде. (2004). Історія музичної естетики в Китаї. Пекін: Народна музика, 866с.)
- 金桥 (2003). 萧友梅与中国近代音乐教育：（博士学位论文） / 金桥. — 上海：上海音乐学院. — 183 页. (Цзін, Чіо (2003). Сяо Юмей і китайська сучасна музика: доктор. дис. / Цзін Чіо. Шанхай. Шанхайська консерваторія. 183 с.)
- 张怡 (2005). 浅述中国钢琴改编曲的演奏特点. 齐鲁艺苑. № 3. 49-55 页. (Чжан І. (2005). Виконавські особливості китайських фортепіанних аранжувань. Цзинань: Чи Лу Юй. № 3. С. 49-55.)
- 赵晓生 (2006). 通向音乐圣殿 . 上海：上海音乐出版社 342 页 (Чжао, Сяошен (2006). Шлях до музичного світу. Шанхай：Музика Шанхая. 342 с.)
- 杨洪斌 (2010). 中国钢琴音乐艺术。 北京。 356 页。 (Ян, Хунбін (2010). Китайське фортепіанне музичне мистецтво. Пекін,. 356 с.)

## ДОДАТОК

### ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Статті у фахових виданнях України (категорія Б):

1. Сун Мейсюань (2022). Виконавська стилістика фортепіанних програмних п'єс китайських композиторів: Ван Цзянчжун «Червоні лілії розквітли на горі». *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XXIX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 237-258. DOI 10.34064/khnum2-2913. [https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt\\_29\\_13\\_sunmeyisyan.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt_29_13_sunmeyisyan.pdf)

2. Сун Мейсюань (2024). Специфіка втілення європейських жанрових моделей в китайській фортепіанній музиці як підгрунття виконавської стилістики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 71. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; Харків, ХНУМ. С. 48-66.

DOI 10.34064/khnum1-71.03

[https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problemy\\_71\\_3\\_Meixuan.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk71/problemy_71_3_Meixuan.pdf)

#### Стаття у зарубіжному фаховому виданні, що індексується у міжнародній наукометричній базі

#### Web of Science:

3. Marianna Chernyavska, Song Meixuan, Peng Rui (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of chinese piano art: AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. 2023. Volume: 13 Issue: 2. Pages: 207-211. Special Issue: XXXV. <https://doi.org/10.33543/j.130235.207211>. [https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A\\_37.pdf](https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf)

### Конференції:

1. Міжнародна науково-практична конференція «*Homo interpretatus* в творчій практиці сьогодення» науково-творчого проєкту «Практична музикологія» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 6-8 грудня 2019 року);
2. Науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях і відповідях» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 15-18 січня 2021 року);
3. Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 1–3 квітня 2021 року);
4. Міжнародна науково-практична конференція «Поетика музичної творчості» науково-творчого проєкту «Практична музикологія» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 14-17 січня 2022 року);
5. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 11–12 травня 2022 року);
6. III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 21–22 травня 2022 року);
7. Семінар музичного мистецтва «Охорона і спадкоємність нематеріальної культурної спадщини провінції Ганьсу» (Ганьсу, Міський туристичний центр Ганьсу, Китай, 30 жовтня 2022 року);
8. III Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, Харківський національний

університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 13–14 лютого 2023 року);

9. IV Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 20–21 травня 2023 року);
10. Науковий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, 13–14 лютого 2024 року).